



WespA

Würzburger elektronische sprachwissenschaftliche Arbeiten

Band 18

Sabrina Betz

Textsortenwandel in Theaterkritiken –
untersucht an der Frankfurter Allgemeinen
Zeitung und der Süddeutschen Zeitung
von 1950 bis 2010

WespA

Würzburger elektronische sprachwissenschaftliche Arbeiten

Die „Würzburger elektronischen sprachwissenschaftlichen Arbeiten“ sind ein Publikationsforum für Arbeiten, die am oder in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für deutsche Sprachwissenschaft der Universität Würzburg entstanden sind. Auf diese Weise werden Forschungsergebnisse schnell veröffentlicht, um die sprachwissenschaftliche Diskussion zu intensivieren. Die Herausgeber sind für jede Reaktion dankbar.

Herausgeber:

Wolf Peter Klein, Matthias Schulz, Sven Staffeldt und Peter Stahl

<http://www.spr.germanistik.uni-wuerzburg.de/wespa>

WespA. Würzburger elektronische sprachwissenschaftliche Arbeiten

Nr. 18 (Mai 2017)

Sabrina Betz

Textsortenwandel in Theaterkritiken – untersucht an der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und der Süddeutschen Zeitung von 1950 bis 2010

ISSN: 1864-9238

ISBN: 978-3-945459-17-1

URN: urn:nbn:de:bvb:20-opus-148444



Dieses Dokument wird bereitgestellt durch den Online-Publikationsservice der Universität Würzburg.

© Lehrstuhl für deutsche Sprachwissenschaft

Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Institut für deutsche Philologie
Am Hubland
97074 Würzburg
Tel.: +49 (0) 931 / 31 - 856 30
Fax: +49 (0) 931 / 31 - 846 16
<http://www.spr.germanistik.uni-wuerzburg.de>
Alle Rechte vorbehalten.
Würzburg 2017.

Universitätsbibliothek Würzburg
Am Hubland
97074 Würzburg
Tel.: +49 (0) 931 / 31 - 859 06
Fax: +49 (0) 931 / 31 - 859 70
opus@bibliothek.uni-wuerzburg.de
<https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/>
Deckblattgestaltung: Dagmar Rußner-Blank

**Textsortenwandel in Theaterkritiken –
untersucht an der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und der
Süddeutschen Zeitung von 1950 bis 2010**

**Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
(Historische, Philologische, Kultur- und
Geographische Wissenschaften)
der Julius-Maximilians-Universität Würzburg**

vorgelegt von Sabrina Betz
aus Würzburg

Würzburg 2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Johannes Schwitalla

Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolf Peter Klein

Tag des Kolloquiums: 25. Januar 2016

Vorwort

„Don't pay attention to the critics; don't even ignore them.“ Dieses Zitat von Samuel Goldwyn gilt es hier zu widerlegen, denn die Theaterkritik stellt einen spannenden Forschungsgegenstand dar – auch wenn der Kritiker wegen seines gelegentlich wenig leserfreundlichen Stils selbst häufig in der Kritik steht. Mit der Lektüre von Theaterkritiken kann man in eine andere Welt abtauchen, natürlich nicht derart, wie es z.B. mit einem fiktionalen Roman möglich ist, aber – wenn gut geschrieben – vermag die Theaterkritik, den Leser in eine andere Welt zu ziehen, Räume vor dem inneren Auge entstehen und Musik erklingen zu lassen.

Gerade auch ältere Kritiken wie z.B. von Uraufführungen bekannter Stücke, Inszenierungen, bei denen der Autor noch selbst Regie geführt hat oder über die ersten Schritte heute bekannter Sänger und Schauspieler auf der Bühne, bieten einen schier unermesslichen Fundus an Kultur- und Zeitgeschichte. Dass es absolut unmöglich ist, dieses „weite Feld“ abzudecken, steht außer Frage. Ein Anfang kann und muss aber gemacht werden.

Bereits im Rahmen meiner Magisterarbeit „Die Textsorte Musik(theater)kritik – am Beispiel der Bayreuther und Salzburger Festspiele 2008“ habe ich mich dem Thema – wenn auch nur synchron und über aktuelle Kritiken – genähert. Danach habe ich mich entschlossen, tiefer in diese spannende Materie einzutauchen.

In der vorliegenden Dissertation habe ich mich nun für einen diachronen Ansatz entschieden. Auf der Suche nach einem ersten zeitlichen Schnitt schien mir die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg günstig. Die Zeitungen mussten sich neu (er-)finden, die Redakteure durften wieder ohne die Einschränkung seitens der politischen Zensur schreiben und das Feuilleton als Ressort sowie die meinungsäußernden Textsorten florierten. Und auch der Jahrgang 1990 bot sich aufgrund der politischen Wende an. So schien es mir logisch, noch mindestens zwei weitere zeitliche Schnitte vorzunehmen, was mit 1970 und 2010 erfolgte.

Auf diese Weise hat das Thema langsam Form angenommen. Der Beginn einer spannenden Reise, die mich jedoch auch über so manchen holprigen Weg geführt hat. Aber: Was lange währt, soll endlich gut werden.

Danksagungen

Als erstes und in erster Linie möchte ich meiner Mutter Renate danken, die in den letzten Jahren all meine kleinen und großen Krisen mit mir gemeistert, meine Launen ohne Murren ertragen, mich angetrieben und mir in allen Belangen bedingungslos unter die Arme gegriffen hat. Vielen, vielen Dank dafür! Rudi, dem Lebensgefährten meiner Mutter, danke ich dafür, dass er mir den Rücken freigehalten hat.

Meinen besten Freunden, Ivan und Jörg, gilt mein Dank dafür, dass sie mich vom ersten Tag an unterstützt haben, mein schlechtes Gewissen waren und mich aus allen Ecken Europas angespornt haben: persönlich, via Telefon, per SMS oder FaceTime.

Meinem Doktorvater, Prof. Dr. Schwitalla, danke ich für die unendliche Geduld, die er mir entgegengebracht hat und die ich mehr als einmal überstrapaziert habe. Und dafür, dass er solange mit mir durchgehalten und mir einen Teil seines wohlverdienten Ruhestands geopfert hat. Ich weiß, es war nicht immer leicht mit mir!

Mein besonderer Dank gilt auch Prof. Dr. Klein, der sich bereit erklärt hat, die Zweitkorrektur meiner Dissertation zu übernehmen.

Sabrina Betz
Würzburg, im August 2015

Inhaltsverzeichnis

1	EINFÜHRUNG	7
1.1	UNTERSUCHUNGSZIEL UND METHODE.....	7
1.2	FORSCHUNGSSTAND.....	10
2	DIE TEXTSORTE THEATERKRITIK	14
2.1	DEFINITION „TEXTSORTE“ UND TEXTSORTENKLASSIFIKATION	14
2.2	MEINUNGSÄUßERENDE DARSTELLUNGSFORMEN IN TAGESZEITUNGEN.....	17
2.2.1	DER KOMMENTAR	20
2.2.2	DIE GLOSSE.....	23
2.2.3	DIE KULTUR-REZENSION	27
2.3	DAS RESSORT FEUILLETON.....	30
2.4	DIE TEXTSORTE THEATERKRITIK.....	35
3	DAS KORPUS	39
3.1	DIE TAGESZEITUNGEN FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG UND SÜDDEUTSCHE ZEITUNG	39
3.2	DAS KORPUS.....	40
3.3	DIE TEXTLÄNGEN DES KORPUS	47
3.4	FAZIT.....	48
4	ANALYSEN	50
4.1	FORMALE GESTALTUNG	50
4.1.1	DAS LESEVERHALTEN.....	50
4.1.2	DAS BILD.....	51
4.1.3	DIE SCHRIFT	52
4.1.4	DER UMBRUCH.....	54
4.1.5	DIE SPALTEN	59
4.1.6	DIE SATZANORDNUNG.....	63
4.1.7	DIE TEXTGLIEDERUNG.....	64
4.1.8	VERÄNDERUNGEN IM SCHRIFTBILD	67
4.1.9	FAZIT.....	70
4.2	PARATEXTE	72
4.2.1	ÜBERSCHRIFT UND ÜBERSCHRIFTENTEILE	72
4.2.1.1	Die Hauptzeile.....	75
4.2.1.1.1	Aufgaben der Hauptzeile	77
4.2.1.1.2	Wortanzahl und Wortarten.....	79
4.2.1.1.2.1	Substantive.....	80
4.2.1.1.2.2	Verben	83
4.2.1.1.2.3	Adjektive	84
4.2.1.1.2.4	Präpositionen und Artikelwörter	84
4.2.1.1.3	Sprachliche Besonderheiten.....	85
4.2.1.1.4	Syntaktische Elemente.....	87
4.2.1.1.5	Fazit	92
4.2.1.2	Die Unterzeile	92
4.2.1.2.1	Aufgaben der Unterzeile	93
4.2.1.2.2	Wortanzahl und Wortarten.....	95
4.2.1.2.3	Sprachliche Besonderheiten.....	98
4.2.1.2.4	Syntaktische Elemente.....	100
4.2.1.2.5	Semantische Beziehungen (Intraxtextualität)	104
4.2.1.2.6	Fazit	106
4.2.1.3	Die Dachzeile	107
4.2.1.4	Die Nebenzeile.....	109
4.2.2	DER VORSPANN.....	110
4.2.3	DER ZWISCHENTITEL.....	113

4.2.4	DAS ZITAT	118
4.2.5	DIE BILDUNTERSCHRIFT	124
4.2.6	DIE AUTORENNENNUNG	137
4.2.7	DIE ORTS- UND ZEITANGABE	139
4.2.8	FAZIT	140
4.3	PHONETIK/GRAPHEMATIK	141
4.3.1	WIEDERGABE VON PHONETIK	141
4.3.2	GRAPHEMATIK	144
4.3.2.1	Abkürzungen	144
4.3.2.2	Orthographische Fehler	145
4.3.2.3	Fazit	146
4.4	LEXIK	147
4.4.1	WORTARTEN	147
4.4.1.1	Appellative	148
4.4.1.2	Eigennamen	149
4.4.1.3	Adjektive	154
4.4.1.4	Fazit	155
4.4.2	WORTBILDUNGEN	156
4.4.2.1	Komposition	157
4.4.2.1.1	Determinativkomposita	157
4.4.2.1.1.1	Bauplan: Appellativ plus Appellativ / Adjektiv	158
4.4.2.1.1.2	Bauplan: Verb plus Appellativ	159
4.4.2.1.1.3	Bauplan: Adjektiv plus Appellativ / Adjektiv	159
4.4.2.2	Derivation	161
4.4.2.3	Konversion	163
4.4.2.4	Ad-hoc-Bildungen	164
4.4.2.4.1	Substantive	165
4.4.2.4.1.1	Substantivische Determinativkomposita	165
4.4.2.4.1.2	Substantivische Suffixderivate	174
4.4.2.4.2	Adjektive	175
4.4.2.4.2.1	Adjektivische Determinativkomposita	176
4.4.2.4.2.2	Adjektivische Kopulativkomposita	177
4.4.2.4.2.3	Adjektivische Suffixderivate	178
4.4.2.4.2.4	Adjektivische Zusammenbildungen	182
4.4.2.5	Fazit	182
4.4.3	LEXIKALISCHE VARIANZ	183
4.4.3.1	Fachsprache	184
4.4.3.2	Regiolekt	187
4.4.3.3	Fazit	188
4.4.4	FREMDLEXIK	188
4.4.4.1	Fremdwörter in der Zeitung	190
4.4.4.2	Relevante Gebersprachen	193
4.4.4.2.1	Lateinische Fremdwörter	194
4.4.4.2.2	Französische Fremdwörter	195
4.4.4.2.3	Italienische Fremdwörter	195
4.4.4.2.4	Griechische Fremdwörter	196
4.4.4.2.5	Englische Fremdwörter	196
4.4.4.3	Hybridbildungen	197
4.4.4.4	Überschneidungen mit Fachsprachen	198
4.4.4.5	Zitatwörter	199
4.4.4.6	Fazit	201
4.4.5	PHRASEOLOGISMEN	202
4.4.5.1	Zitate	206
4.4.5.2	Satzwertige Phraseologismen	208
4.4.5.2.1	Sprichwörter	209
4.4.5.2.2	Gemeinplätze	210

4.4.5.2.3	Feste Phrasen	210
4.4.5.2.4	Routineformeln	211
4.4.5.2.5	Geflügelte Worte	212
4.4.5.3	Nichtsatzwertige Phraseologismen	213
4.4.5.3.1	Nichtidiomatische Phraseologismen.....	214
4.4.5.3.2	Teilidiomatische Phraseologismen.....	216
4.4.5.3.3	Idiomatische Phraseologismen.....	217
4.4.5.4	Phraseologismen in Überschriften.....	218
4.4.5.5	Konnotationen.....	224
4.4.5.6	Fazit.....	225
4.4.6	VERGLEICHE.....	227
4.4.6.1	Vergleiche von Rollen / Personen.....	228
4.4.6.2	Vergleiche mit anderen Theaterstücken.....	229
4.4.6.3	Bilderzeugende Vergleiche.....	230
4.4.6.4	Wertung bei Vergleichen.....	231
4.4.6.5	Weitere Vergleichselemente.....	232
4.4.6.6	Fazit.....	232
4.5	SYNTAX	233
4.5.1	ORTHOGRAPHISCHE SATZDEFINITION	233
4.5.2	SATZLÄNGE.....	234
4.5.3	SATZARTEN.....	240
4.5.3.1	Aussagesätze.....	243
4.5.3.2	Fragesätze	243
4.5.3.3	Ausrufesätze	247
4.5.3.4	Aufforderungssätze	248
4.5.3.5	Wunschsätze	249
4.5.3.6	Satzreihen mit unterschiedlichen Satztypen.....	249
4.5.3.7	Fazit.....	249
4.5.4	SATZKOMPLEXITÄT.....	251
4.5.5	KOMPLEXITÄT DER NOMINALPHRASE.....	256
4.5.6	VERBLOSE SÄTZE	257
4.5.7	STILISTISCHE AUFFÄLLIGKEITEN.....	260
4.5.8	FAZIT.....	261
4.6	INTERTEXTUALITÄT.....	263
4.7	PRAGMATIK.....	266
4.7.1	FORMEN VON WERTUNG.....	266
4.7.1.1	Formale Wertung im Jahr 1950.....	269
4.7.1.2	Formale Wertung im Jahr 2010.....	271
4.7.1.3	Fazit.....	274
4.7.2	AUTORENREFERENZ.....	275
4.7.2.1	Persönliche Autorenreferenz.....	276
4.7.2.2	Unpersönliche Autorenreferenz	279
4.7.2.2.1	Das Indefinitpronomen <i>man</i>	280
4.7.2.2.2	Passiv und Passivkonkurrenz	282
4.7.2.2.3	Reduktion des Personalpronomens.....	284
4.7.2.2.4	Weitere Pronomen.....	285
4.7.2.2.5	Verschiedene Appellative.....	286
4.7.2.3	Fazit.....	288
4.7.3	LESERANREDE UND REAKTION DES PUBLIKUMS	289
4.8	DER INDIVIDUALSTIL.....	293
5	SCHLUSSFOLGERUNGEN	296
6	LITERATURVERZEICHNIS	308
6.1	PRIMÄRLITERATUR.....	308
6.2	SEKUNDÄRLITERATUR.....	315

6.3	LINKS.....	332
7	ANHANG	334
7.1	ABKÜRZUNGEN UND SYMBOLE	334
7.2	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	335
7.3	GRAFIKVERZEICHNIS	337
7.4	TABELLENVERZEICHNIS	338
7.5	KORPUSÜBERSICHT.....	339

1 Einführung

1.1 Untersuchungsziel und Methode

Ziel der hier vorgelegten Arbeit ist es, mögliche Gemeinsamkeiten (oder zumindest Ähnlichkeiten) und Unterschiede in Texten der Textsorte Theaterkritik über einen Zeitraum von sechzig Jahren in typographischer Gestaltung und Sprache darzustellen.

Im Rahmen der Textsortenanalyse ist die Entscheidung auf einen diachronen Ansatz gefallen. Für einen ersten zeitlichen Schnitt schienen mir die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg günstig. Die Zeitungen mussten sich neu finden, die Redakteure durften wieder ohne die Einschränkung seitens der politischen Zensur schreiben und das Feuilleton als Ressort sowie die meinungsäußernden Textsorten florieren. Nach einer ersten Festsetzung auf Zehnjahresschritte umfasste das Korpus – bei sieben Jahrgängen (1950, 1960, 1970, 1980, 1990, 2000, 2010) und zwei Zeitungen à 16 Artikeln – 224 Texte. Diese große Anzahl mag bei Textsorten wie der Werbeanzeige oder dem Horoskop für eine Dissertation vertretbar sein, nicht aber bei der durchschnittlichen Artikellänge der Textsorte Theaterkritik und einer möglichst umfangreichen Analyse. In Absprache mit Prof. Schwitalla werden nun alle 20 Jahre Schnitte gesetzt (1950, 1970, 1990, 2010). Pro Zeitung und Jahrgang wurden 16 Texte, folglich 32 pro Jahrgang, untersucht. Insgesamt umfasst das Korpus 128 Artikel.

Die Texte wurden jeweils aus den beiden überregionalen Tageszeitungen, Frankfurter Allgemeine Zeitung (kurz: FAZ) und Süddeutsche Zeitung (SZ), entnommen. Gemeinsam ist diesen beiden Zeitungen neben der Überregionalität und dem täglichen Erscheinen auch die Bedeutung, die das Ressort Feuilleton erhält, was anhand der räumlichen Ausdehnung als eigenes „Buch“ (wie auch Politik, Wirtschaft oder Lokales und z.T. auch Sport) belegt werden kann.

Es ist davon auszugehen, dass Theaterkritiken, auch wenn sie nicht dem politischen Ressort, sondern dem Feuilleton angehören, ein gutes bis sehr gutes Niveau der Standardsprache aufweisen. Allerdings schließt dies nicht die Verwendung von Varietäten aus. In erster Linie betrifft dies wohl die Fachsprache des Theaters, aber es ist auch zu erwarten, dass Wendungen aus der Alltagssprache (Phraseologismen) oder umgangssprachliche Merkmale sowie Vokabular aus Soziolekten Eingang in die Artikel gefunden hat.

Interessant ist die Frage, ob große Unterschiede zwischen der Sprache der Theaterkritik und den einschlägigen Untersuchungen zur Pressesprache (z.B. Burger, u.a. 2014; Lüger, u.a. 1995 etc.) auftreten oder ob sie weitgehend konform miteinander gehen.

Anzunehmen ist, dass es sich bei der Theaterkritik um eine durch einen „feuilletonistischen“ Sprachstil geprägte Textsorte handelt. Der „Feuilletonstil“ zeichnet sich v.a. durch eine kreative Sprache und die Verwendung dementsprechender Mittel wie okkasionelle Bildungen, Phraseologismen und bildhafte Stilmittel, beschreibende und wertende Adjektive aus. Daneben vermute ich den Einsatz komplexer Sätze, ausladender Nominalphrasen und von Besonderheiten im syntaktischen Bereich.

Zu erwarten ist außerdem, dass die Textsorte aufgrund der hohen Ansprüche an den typischen Feuilleton-Leser nicht auf die Verwendung von Fachwortschatz und Fremdlexik verzichtet. Die Voraussetzung von großem Welt- und Fachwissen führt wohl auch zum Einsatz von intertextuellen Elementen. Ferner ist anzunehmen, dass der Leser des Feuilletons eher durch interessante, verrätselte Überschriften gelockt werden soll als durch informative.

Eine eingehende Analyse aller auftretenden Phänomene in Lexik, Syntax, Text und Stil ist aufgrund der Fülle nicht möglich, aber auch nicht beabsichtigt¹. Es wird jedoch der Versuch unternommen, ein möglichst breites Spektrum aufzuzeigen. Aufgrund des geringen Vorkommens bestimmter Merkmale oder des idiolektalen Stils, der die Untersuchungsergebnisse u. U. verfälscht, ist eine repräsentative Aussage auch nicht immer möglich.

Anders als in informierenden Textsorten wird der idiolektale Stil des jeweiligen Autors in der Textsorte Theaterkritik als prägendes Element angenommen. Es gilt herauszufinden (auch wenn dies nur bis zu einem gewissen Punkt möglich ist), welchen Einfluss der Autor auf den jeweiligen Text und damit auch auf die Textsorte als Ganzes hat. Und ob die Texte zu sehr vom idiolektalen Stil geprägt sind, um Parallelen zwischen den Jahrgängen und Zeitungen ziehen zu können, so dass es bis auf einige rudimentäre Gemeinsamkeiten, die die Einordnung der Texte in eine Textsorte ermöglichen, nur wenige Anknüpfungspunkte gibt.

Es ist zwar davon auszugehen, dass die beiden überregionalen Tageszeitungen pro Jahrgang ähnliche Werte aufweisen, aber um der Problematik des Idiolekts und der Kumulation von Gepflogenheiten der jeweiligen Zeitung bei der Untersuchung der einzelnen Jahrgänge entgegenzuwirken, werden pro Jahr meist Mittelwerte der Analyseergebnisse der beiden Zeitungen verwendet; bei extrem abweichenden Zahlen wird aber z.T. zusätzlich noch nach Zeitungen aufgeschlüsselt.

Ein Augenmerk bei der Analyse wird aufgrund der Einordnung der Theaterkritik als meinungsäußernde Darstellungsform auf den pragmatischen Bereich sowie dessen Manifestationsformen gelegt.

¹ Die Hervorhebung verschiedener Wörter / Sätze durch Unterstreichung erfolgt durch die Autorin, Sabrina Betz.

Neben der qualitativen Analyse dient die quantitative als Grundlage für die Vergleichbarkeit und stellt der subjektiv gefärbten Interpretation eine objektive Komponente gegenüber. Auf Grund der großen Textmenge wird bei Untersuchungsschritten einiger sprachlicher Erscheinungen nicht der gesamte Fließtext analysiert, sondern gleich lange Passagen aus allen Artikeln des Korpus (z.B. die letzten 50 Zeilen o.Ä.). Falls eine Einschränkung vorgenommen wird, ist dies im jeweiligen Kapitel angegeben und zusätzlich, um welches Binnenkorpus es sich handelt. Wenn nichts Gegenteiliges angeführt ist, wird das gesamte Korpus als Grundlage verwendet.

Die vorliegende Untersuchung gliedert sich in vier Teile, von denen der dritte, die Analyse, nochmals unterteilt wird. Im ersten Teil erfolgt eine erste theoretische Annäherung an die Textsorte Theaterkritik. Der Terminus *Textsorte* wird definiert und dabei die Definitionsvielfalt aufgezeigt. Daneben werden Varianten der Textsortenklassifikation vorgestellt. In Folge werden die journalistischen Darstellungsformen in Hauptgruppen eingeteilt. Neben den informierenden Textsorten spielen in der Zeitung die meinungsäußernden eine Hauptrolle. Es schließt sich ein kurzer Abriss der Geschichte der meinungsäußernden Textsorten sowie die Beschreibung ihrer Hauptvertreter, Kommentar, Glosse und Rezension, an. Im weiteren Verlauf wird das Ressort Feuilleton, in dem die Theaterkritik zumeist beheimatet ist, näher betrachtet. Im letzten Schritt wird aus den zuvor entwickelten und dargelegten Informationen ein Bild der Textsorte Theaterkritik zusammengefügt.

In einem zweiten Schritt wird das Korpus der Untersuchung detailliert beschrieben und die Auswahl der Zeitungen und jeweiligen Texte begründet.

Nun folgt der diachrone Analyseteil, der sich wiederum in die untersuchten Hauptkategorien formale Gestaltung, Paratexte, Phonetik, Graphematik, Lexik, Syntax, Intertextualität, Pragmatik und Stil gliedern lässt. Hierbei geht die Untersuchung vom äußeren Erscheinungsbild des jeweiligen Artikels mit seinen typographischen Gegebenheiten, dem Text-Bild-Verhältnis, der Platzierung, der Spaltenanzahl, den Gliederungshilfen etc. aus. Anschließend stehen bei der syntaktischen, lexikalischen und semantischen Analyse die Paratexte im Mittelpunkt, bei denen es sich nach der Definition Genettes um das „Beiwerk“ jenseits des Fließtextes handelt. Daran schließt sich die Untersuchung des Fließtextes an. Nach der Feststellung der zentralen Wortarten wird ein Schwerpunkt auf den Bereich Wortbildung und hier besonders auf die okkasionellen Bildungen gelegt. Danach wird die lexikalische Varianz unter die Lupe genommen. Hier spielt v.a. der Fachwortschatz eine Rolle. Es schließt sich die Analyse der fremdsprachlichen Elemente an, die gerade auch in Bezug zur Fachsprache und der Wortbildung (Stichwort Hybridbildungen) gesetzt werden. Ein weiteres wichtiges Kapitel stellt die Phraseologie dar. Unterschieden habe ich hier

zwischen Zitaten, satzwertigen und nichtsatzwertigen Phraseologismen (nach Ptashnyk 2009). Eine besondere Rolle kommt bei der Analyse der Modifikation zu.

Der nächste große Abschnitt ist der Syntax gewidmet. In einem ersten Schritt wird eine orthographische Satzdefinition festgelegt, es werden Satzkomplexität, die Ausdehnung der Nominalphrasen, verblose Sätze sowie andere stilistische Auffälligkeiten untersucht.

Im Abschnitt Intertextualität wird besonders auf Zitate, Nennung von anderen Stücktiteln, Autoren o.Ä. geachtet.

Ein weiterer Fokus der Analyse liegt auf der Pragmatik. Als meinungsäußernde Textsorte kann bei der Theaterkritik vorausgesetzt werden, dass in den Texten Meinung, Interpretation und Wertung des Autors ausgedrückt werden. Dieses Kapitel befasst sich also mit den unterschiedlichen Varianten, Subjektivität zu äußern.

Das Kapitel Individualstil beschließt die diachrone Analyse. Der idiolektale Stil eines jeden Autors prägt nämlich die meinungsäußernden Textsorten. Hier wird eine Einschätzung gegeben, welche Elemente eher dem einzelnen Autor als der Textsorte als solcher zuzuordnen sind.

Die Arbeit runden eine Zusammenfassung der Ergebnisse der analysierten Teilgebiete sowie die Interpretation der entsprechenden Schlussfolgerungen ab.

1.2 Forschungsstand

Einzelne journalistische Textsorten sind seit jeher ein äußerst beliebter Gegenstand von empirischen, linguistischen Analysen. Adamzik (2001: 21) moniert aber, dass ein großer Teil dieser bisher erforschten Textsorten nur „einen geringen allgemeinen Nutzen“ haben, da oftmals solche Texte gewählt wurden, denen ein konventionalisiertes Muster zugrunde liegt wie bei Todesanzeigen, Kochrezepten oder Lebensläufen. Diese „hoch standardisierten Kleinformen“ (ebd.) lassen sich wegen ihrer einheitlichen Kennzeichen anhand weniger Texte einfach beschreiben. Ich folge Kirsten Adamzik in ihren Aussagen – sowohl darin, dass die Analyse von Textsorten mit konventionalisierten Mustern besonders im Gegensatz zu extrem von Subjektivität geprägten Textsorten wie Kommentar, Glosse oder Kritik leichter zu bewerkstelligen ist, als auch darüber, dass „im Bereich anspruchsvollerer und längerer Texte, die sich nicht weitgehend aus einer begrenzten Menge vorformulierter Versatzstücke zusammensetzen“ (Adamzik 2001: 22), weiterhin Analysebedarf besteht. Adamzik (2001: 28) schlägt in diesem Zusammenhang auch vor, Textsorten als „historisch gewachsene Einheiten der kommunikativen Praxis einer Gesellschaft“ zu sehen und dementsprechend ihre Veränderungen im Wandel der Zeit abzubilden. Dabei stellt sich die Frage,

ob die Textsorte über die Zeit hinweg eher beständig geblieben ist oder nicht. In der folgenden diachronen Analyse sollen die angeführten Punkte so gut wie möglich abgedeckt werden.

Als Bestätigung von Adamziks Thesen kann die Bandbreite der Textsortenanalysen von der politischen Kurznachricht (z.B. Rath 2005) bis hin zu Untersuchungen über Werbeanzeigen (Bendel: 1998 oder Hirner 2007) oder dem Horoskop (Bachmann-Stein 2004) angeführt werden. Jedoch wurden auch schon meinungsäußernde Textsorten erforscht. Allerdings handelt es sich hier meist um Teilanalysen einzelner Aspekte und nicht um eine Untersuchung der gesamten Textsorte. So hat Mariann Skog-Södersved in ihrer synchron angelegten Dissertation „Wortschatz und Syntax des außenpolitischen Leitartikels“ (1993) anhand von Tageszeitungen wie der Neuen Zürcher Zeitung und der Süddeutschen Zeitung betrachtet.

Ähnlich verhält es sich bei den Analysen über die Textsorte Kritik im weitesten Sinn (z.B. Musik-, Literatur- oder Film-). Anzuführen sind hier besonders die Arbeiten über die Musikkritik wegen ihres speziellen und schwer in Worte zu fassenden Themas, Musik. Die betreffenden Arbeiten befassen sich dabei ausschließlich mit der Sprache der Kritiken – wie Ursula Brandstätter (1990) mit ihrer Dissertation „Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik“. Andere Abhandlungen haben die Sprache der Musik per se zum Thema, ohne einen Bezug zu einer bestimmten Textsorte herzustellen, so z.B. Anke Grutschus (2009) mit ihrer Dissertation „Strategien der Musikbeschreibung. Eine diachrone Analyse französischer Toneigenchaftsbezeichnungen“.

Da sich diese Arbeit aber mit der Textsorte Theaterkritik (mit Einbezug der Musik(theater)kritik) befasst, soll nun der Forschungsstand zu dieser Textsorte im Speziellen aufgezeigt werden. Dieses Vorgehen auch auf andere kritische Textsorten oder die Kritik im Allgemeinen auszubauen, würde an dieser Stelle zu weit und v.a. nicht zum Ziel führen.

Zuerst muss die vorhandene Literatur in linguistische und journalistische / kommunikationswissenschaftliche / theaterwissenschaftliche Arbeiten unterteilt werden. Im Bereich der Linguistik, der für diese Arbeit der eigentlich relevante ist, gibt es jedoch keinerlei Literatur – abgesehen von der Habilitationsschrift von Thim-Mabrey (2001) mit dem Titel „Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik“, die in ihrer Untersuchung die Musiktheaterkritik zur Musikkritik zählt und nicht wie in der vorliegenden Arbeit zur Theaterkritik.

Thim-Mabrey teilt ihre Arbeit in die drei großen Blöcke, „textpragmatische Einordnung“, „Beschreibung der Texte“ und „Kommunizierbarkeit von musikalisch Wahrgenommenen – Möglichkeiten der Sprache“, ein. Im pragmatischen Teil bezeichnet Thim-Mabrey (2001: 101) die Musik-

kritik als „überindividuell“ geprägte Textsorte. Oftmals würden die Texte vom Rezipienten nicht so verstanden, wie sie vom Autor gemeint sind. In diesen Zusammenhang passt auch die Anklage, dass die Kritik mit abgenutzter Sprache arbeitet und z.T. unverständlich formuliert ist. Im Anschluss werden die unterschiedlichen Beziehungsvarianten zwischen Kritiker und Leser in der Geschichte der Textsorte erläutert. Thim-Mabrey (2001: 101f) kommt dann zum Schluss, dass die Musikkritik heute „in der Tradition aller dieser Modelle [steht]“ und außerdem dass sich die Voraussetzungen der Musikkritik im 20. Jahrhundert z.T. verschoben haben. Des Weiteren stellt die Autorin fest, dass es sich bei Musikkritiken heutzutage hauptsächlich um „Aufführungskritik“ (2001: 102) handelt, da die meisten gespielten Stücke bereits älteren Datums sind und es in der Kritik zum größten Teil nur um eine spezifische Vorstellung geht. Sie spricht daneben vom schlechten Ruf der Kritik, dass sie „mit Vorliebe [...] kritisiere[...] und verreiße[...]“ (ebd.). Sie sieht einen Grund dafür in der Tatsache, dass negative Kritiken länger in Erinnerung bleiben als positive; und dass „wertungsneutral gemeinte Äußerungen“ oft als „versteckt negativ“ (ebd.) verstanden werden. In der Textbeschreibung stellt Thim-Mabrey fest, dass es in Aufbau, Inhalt und Sprache der Kritik „musterprägende Eigenschaften“ gibt (2001: 171). In diesem Zusammenhang schreibt sie, dass in allen Rezensionsarten die gleiche Textfunktion (und die Textteilfunktion) verwendet wird. Daraus folgert sie, dass dementsprechend auch alle durch die Textfunktion geprägten Inhalts-, Aufbau- und Sprachelemente für die Textsorte Musikkritik identisch sind. „Variabilität“ (2001: 172) entsteht hingegen durch Thema und Medium. Zwischen Textfunktion, Thema, Medium, Inhalt und Aufbau sowie der Sprache bestehen dependentielle und hierarchische Strukturen. Als problematisch stellt sich hingegen die „Verbalisierung von musikalischen Eindrücken“ (ebd.) heraus. Im semantischen Teil der Untersuchung werden die Relationen zwischen Emittent und Rezipient näher beleuchtet.

Ansonsten handelt es sich bei der Literatur zum Thema Theaterkritik ausschließlich um journalistische, kommunikationswissenschaftliche oder theaterwissenschaftliche, die aber in großer Zahl vorliegen – sowohl an Monographien als auch an Artikeln in Fachzeitschriften und Sammelbänden. So u.a. in den Fachzeitschriften „Theater heute“ oder „Die Deutsche Bühne“ sowie in Artikeln im „Handbuch des Feuilletons“ von Wilmont Haacke (1952), in „Das Atlantisbuch des Theaters“ (1966) und in „Medienwissenschaft“ (2001). Des Weiteren in den Sammelbänden „Kritik in unserer Zeit“ (hrsg. v. Blöcker 1960), „Kritik in Massenmedien. Objektive Kriterien oder subjektive Wertung?“ (hrsg. v. Fischer 1983) und „Rezension und Kritik“ (hrsg. v. Schalkowski 2005).

Außerdem gibt es Werke zur Geschichte der Theaterkritik, z.B. „Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik“ (Nickel 2007) oder „Kunst der Kritik. Die Gattungsgeschichte der Rezension von der Spätaufklärung bis zur Romantik“ (Urban 2004), Texte von Theaterkritikern über Theaterkritiker wie „Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten“ (Boenisch

2008), synchrone Untersuchungen über die Entwicklung der Theaterkritik bis 1945 wie „Probleme der Theaterkritik“ (Scheuffler 1932), „Wesen und Grundlagen der Theaterkritik“ (Knudsen 1935), „Die geistige Haltung der neueren deutschen Theaterkritik“ (Seidl 1951) oder „Diener, Schulmeister und Visionäre. Studien zur Berliner Theaterkritik in der Weimarer Republik“ (Adamski 2004). Es finden sich Untersuchungen über die Theaterkritik in Deutschland nach 1945 wie „Theaterkritik in der Tagespresse, untersucht am Beispiel des Stadttheaters Ingolstadt“ (Mey-sing 1991) oder „Aspekte der Musikkritik in überregionalen Tageszeitungen. Analyse von FAZ und SZ“ (Leyendecker 2003) sowie über die Theaterkritik im Ausland nach 1945 wie „Kriterien amerikanischer Theaterkritik. Zur Rezeption des deutschsprachigen Dramas auf amerikanischen Bühnen und in der Presse nach 1945“ (Hücking 1980), „Überlegungen zur Theaterkritik am Beispiel der Wiener Kritiken der siebziger Jahre“ (Prager 1983) oder „Theaterkritik in der deutschsprachigen Schweiz seit 1945“ (Hoffmann-Allenspach 1998).

2 Die Textsorte Theaterkritik

Wie bereits erwähnt, befasst sich diese Arbeit mit einer diachronen Analyse der Textsorte Theaterkritik. Dazu muss zwingend zuerst der Begriff *Textsorte* definiert und die Textsorte an sich klassifiziert werden. Im Anschluss erfolgt eine Einordnung der Theaterkritik im Rahmen der Darstellungsformen in Tageszeitungen und des Ressorts. Erst im letzten Schritt kann ein umfassendes Bild der Textsorte Theaterkritik vorgelegt werden.

2.1 Definition „Textsorte“ und Textsortenklassifikation

Das Lexikon der Sprachwissenschaft (2008: 727) definiert Textsorte als „Gruppe von Texten mit gleichen situativen und meist auch sprachlich-strukturellen Merkmalen“, die „detaillierte Handlungsmuster der Alltagssprache und der Fachsprachen [aufweisen], wie sie sich sprach- und kulturspezifisch für wiederkehrende kommunikative Zwecke herausgebildet haben“. Passender scheint mir die Umschreibung im Metzler Lexikon Sprache (2000: 730f) als

„eine Erscheinungsform von Texten, die durch best. Eigenschaften charakterisiert ist, die nicht für alle Texte zutreffen. Obwohl jede Einzelspr. Benennungen für unterschiedl. T. wie z.B. Brief, Rezension [...] bereitstellt, mit denen die Sprecher der Spr. offensichtl. ein mehr oder weniger intuitives Wissen über Organisationsprinzipien und über die Eignung der jeweiligen T. für best. kommunikative Zwecke verbinden, sind Versuche zur Rationalisierung dieses Wissens in der Textlinguistik und der Texttheorie bisher vor allem deshalb wenig erfolgreich geblieben, weil differenzierende und konstitutive Merkmale von T. auf unterschiedl. Ebenen der Textstruktur bzw. der ling. Analyse abzubilden sind. [...]“.

Vom handlungstheoretischen Standpunkt aus sieht Brinker (2014: 139) Textsorten als

„konventionell geltende Muster für komplexe sprachliche Handlungen und [...] jeweils typische Verbindungen von kontextuellen (situativen), kommunikativ-funktionalen und strukturellen (grammatischen und thematischen) Merkmalen [...]. Sie haben sich in der Sprachgemeinschaft historisch entwickelt und gehören zum Alltagswissen der Sprachteilhaber; sie besitzen zwar normierende Wirkung, erleichtern aber zugleich den kommunikativen Umgang, indem sie den Kommunizierenden mehr oder weniger feste Orientierungen für die Produktion und Rezeption von Texten geben.“

Neben stark normierten Textsorten wie Kochrezept, Vertrag oder Wetterbericht findet sich auch eine große Menge an Darstellungsformen (, zu denen z.B. auch die Kritik gehört), die dem Autor sehr viele Freiheiten ermöglichen.

Die Klassifizierung betreffend, richte ich mich mit Einschränkungen nach Brinker (2014: 139ff), der die Textfunktion² als Basiskriterium einsetzt und so zur Differenzierung von fünf Textklassen gelangt: Informations-, Appell-, Obligations-, Kontakt- und Deklarationstexte. Hier werden nur die für die meinungsäußernden Textsorten relevanten Textfunktionen näher beleuchtet. Ihnen

² Vgl. dazu Brinker (2014: 105ff).

liegen v.a. die Informations- und die Appellfunktion zugrunde. M.E. nach müsste im Falle von meinungsäußernden Textsorten die Wertung allerdings auf der gleichen Ebene stehen wie die Information, da sie eine, wenn nicht DIE zentrale Rolle spielt. Im Modell von Brinker gibt es die Wertung nicht als Textklasse, sondern nur als Teil der deskriptiven und argumentativen Themenentfaltung. Hier unterscheidet Brinker nach „sachbetonter“ und „meinungsbetonter“ sowie „emotiv-bewertender“ und „rational-begründender“ Form (2014: 145f). Die Obligations-, Kontakt- und Deklarationsfunktion sind für die meinungsäußernden und zum größten Teil für die journalistischen Textsorten irrelevant.

La Roche (2013: 73f) geht bei Presstexten von einer Trennung in die informierende und die meinungsäußernde bzw. kommentierende Darstellungsform aus. Hier wird der Wertung die entsprechende Bedeutung zuerkannt. Und auch Roloff (1982) sowie Lüger (1995) folgen einem ähnlichen Ansatz (vgl. dazu 2.2).

In Texten mit Informationsfunktion suggeriert der Absender dem Adressaten, „dass er ihm Wissen vermitteln, ihn über etwas informieren will“ (Brinker 2014: 106). Oft spielen hier Sicherheits- oder Wahrscheinlichkeitsgrade des Wissens des Autors eine wichtige Rolle, welche er inne hat und dem Rezipienten übermitteln möchte. Dies geschieht u.a. mit Hilfe von Modalwörtern oder Modalverben. Wie bereits erwähnt, verbindet sich laut Brinker (2014: 107) bei meinungsäußernden Textsorten die informative Textfunktion mit einer „evaluativen“ Note. In diesem Fall übermittelt der Emittent dem Rezipienten seine Einschätzung eines Sujets, jedoch ohne auf ihn einwirken zu wollen (vgl. Kritik/Rezension). Dieser Textfunktion lassen sich also sowohl informative als auch meinungsbetonte Texte zuordnen. Ohne evaluativen Charakter können hier z.B. die Textsorten Nachricht, Bericht oder Beschreibung genannt werden. Für die meinungsäußernden Textsorten scheint mir – wie bereits erwähnt – die evaluative Note als Merkmal zu zweitrangig. Die Wertung steht im vorliegenden Fall mindestens gleichberechtigt mit der Information.

Im Rahmen der Appellfunktion möchte der Emittent den Rezipienten in seiner Meinungsbildung (oder evtl. sogar in seinem Verhalten) beeinflussen (trifft z.B. auf Kommentare oder Werbeanzeigen zu). Auch auf diese Textfunktion lässt sich die evaluative Komponente anwenden. Allerdings möchte der Emittent anders als bei der Informationsfunktion damit nicht nur informieren, sondern auch den Rezipienten in seiner Meinung beeinflussen.

Aufgrund der noch recht groben Textklassen-Einteilung muss eine Subklassifizierung nach kontextuellen (situativen) Kriterien folgen, um die Texte mit gleicher kommunikativer Grundfunktion voneinander zu unterscheiden. Diese haben wesentlichen Einfluss auf die Texte und deren Struktur. Hier geht es zuerst um die „Kommunikationsform“ (Brinker 2014: 141), also die Übermittlungsart, das Medium (Face-to-face, Telefon, Rundfunk, Fernsehen und Schrift) und die cha-

rakteristischen Umstände in der betreffenden Situation zwischen Emittent und Rezipient. Den Kommunikationsformen ist im Gegensatz zu den Textsorten eigen, dass sie „allein durch situative bzw. mediale Merkmale definiert, in kommunikativ-funktionaler Hinsicht also nicht festgelegt sind“ (Brinker 2014: 142). Damit sind sie – anders als die Textsorten in der Definition von Brinker, denen eine primäre Textfunktion zugrunde liegt – „multifunktional“ (ebd.). Als weiteres kontextuelles Kriterium ist der Handlungsbereich zu nennen. Kommunikation findet immer in bestimmten gesellschaftlichen Bereichen und Zusammenhängen statt, denen eigene Verhaltens- und Beurteilungsnormen zugewiesen sind (wie die Alltagswelt, Welt der Wissenschaft, des Rechts, der Kunst, der Religion, der Wirtschaft, der Verwaltung, der Presse, der Politik)³. Verallgemeinernd ließen sich diese „Welten“ einem privaten, einem offiziellen und einem öffentlichen Handlungsbereich zuordnen (vgl. Brinker 2014: 143f). Hier agieren Emittent und Rezipient 1) als Privatpersonen, 2) in offizieller Funktion, z.B. als Geschäftspartner und 3) im Bereich der Massenkommunikation miteinander. Dabei gibt es zwischen offiziellem und öffentlichem Bereich Überschneidungen (vgl. Brinker 2014: 143).

Weiterhin werden die Texte nach strukturellen Kriterien gegliedert – zum einen nach dem Textthema, zum anderen nach der thematischen Entfaltung (Brinker 2014: 144). Hierbei werden nicht sämtliche möglichen Themen, sondern „thematische Restriktionen“ aufgelistet. Der Text wird in diesem Zusammenhang nach temporalen Kriterien (vorzeitig, gleichzeitig, nachzeitig) eingeordnet und die Beziehung zwischen Emittent / Rezipient und Thema ermittelt (Thema = Emittent, Thema = Rezipient, Thema = außerhalb der Kommunikationspartner), die „temporale“ und die „lokale Orientierung“ (Brinker 2014: 145). Bei der thematischen Entfaltung wird zwischen „deskriptiv“, „narrativ“, „explikativ“ und „argumentativ“ unterschieden⁴.

Zusätzlich zu den Merkmalen der „regulären“ Textsorten können laut Schwitalla (1993: 1) bei den medialen weitere Charakteristika angeführt werden, nämlich „die Intentionstypen Informieren, Werten, Argumentieren, Unterhalten“. Presstexte in Gänze weisen zwar einige „medienbedingte Gemeinsamkeiten“ auf, bilden aber trotzdem eine „heterogene Menge von Texten“ (Lüger 1995: 65).

Dem Gliederungsprinzip von Lüger (1995: 76) folgend, könnten alle 128 Texte des Korpus in folgendes Schema eingeordnet werden (hier am Beispiel von 10FAZ09: *Ungleiches Duell um einen Wechselbalg*). Allerdings ist die Klassifizierung m.E. insofern ungeschickt, als dass die Zeitung und der Autor für die Textsortenklassifizierung irrelevant sind. Es ließe sich selbst dar-

³ Vgl. hierzu Brinker (2014: 142f).

⁴ Kein 1:1-Verhältnis zwischen Textfunktion und thematischer Entfaltung, aber „Grade der Kompatibilität“ (vgl. Brinker 2014: 145).

über diskutieren, ob der Zeitungstyp hierbei eine entscheidende Rolle spielt. Auch wenn Lüger hier von „nachgeordneten Kriterien“ spricht.

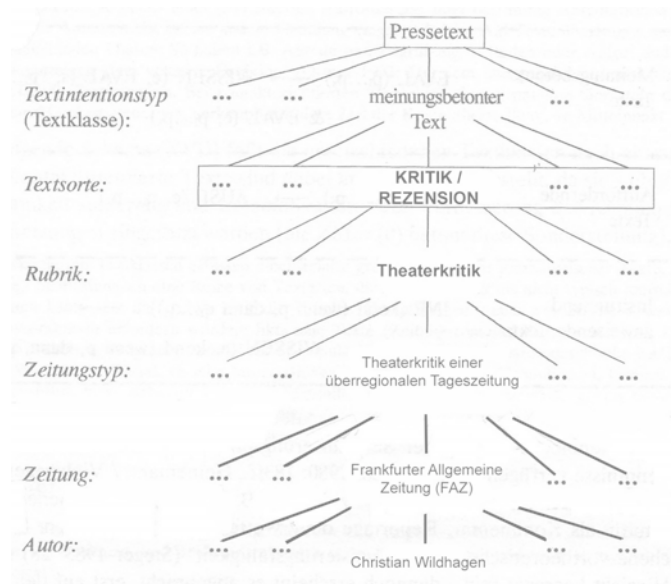


Abb. 1: Gliederungsprinzip nach Lüger (1995: 76)

Bei anspruchsvolleren, gerade auch meinungsäußernden Textsorten spielt „die kreative und individuelle Komponente“ (Adamzik 2001: 23) zusätzlich eine wichtige Rolle. V.a. bei den sprachlichen Mitteln zeigen sich bei dieser Art von Texten Charakteristika oder zumindest Besonderheiten, die nicht alle oder nur einige Artikel gemeinsam haben.

2.2 Meinungsäußernde Darstellungsformen in Tageszeitungen

Mit „Comment is free, but facts are sacred“⁵ brachte der britische Journalist und Verleger C. P. Scott die für den angelsächsischen Journalismus charakteristische Trennung von Information und Meinungsäußerung auf den Punkt. Nach dem Zweiten Weltkrieg⁶ wurde diese Trennung mit unterschiedlicher Intensität von vielen Medien in der Bundesrepublik Deutschland übernommen. Boulevardzeitungen z.B. tendieren dazu, Information und Meinungsäußerung zu mischen. Grundsätzlich lässt sich aber auch festhalten, dass eine gänzlich „perspektive- und wertungsfreie Darstellung von Ereignissen“ (Schwitalla 1993: 4) nicht möglich ist. Diese beginnt bereits bei der Auswahl, Priorisierung und Platzierung der Nachrichten.

⁵ Vgl. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2002/nov/29/1>.

⁶ Vgl. Informationen zur Zeitungsgeschichte u.a. Burger (2005: 32ff), Dussel (2004), Pross (2000), Schwitalla (1993: 3f), Stöber (2014), Straßner (1999).

Wie bereits erwähnt, teilt La Roche (2013: 73f) dafür die Darstellungsformen in zwei Gruppen ein, nämlich in die informierenden und die meinungsäußernden bzw. kommentierenden⁷. Zu den informierenden Darstellungsformen zählt La Roche Nachricht, Bericht, Reportage, Feature, Interview, Umfrage, Korrespondentenbericht und analysierenden Beitrag. Sie bilden die mit Abstand umfangreichste Klasse in der Zeitung. In deren Gegenstück, den meinungsäußernden Darstellungsformen, Kommentar, Glosse sowie Kritik⁸, nimmt der Autor Stellung⁹. Diese werden nachfolgend näher betrachtet.

Gemein ist allen journalistischen Textsorten, dass sie auf „Sachverhalte in der objektiven Welt“ (Schalkowski 2011: 9) fußen. Sie unterscheiden sich jedoch in Hinsicht ihres jeweiligen Zugriffs darauf. Die Einteilung in Darstellungsformen erfolgt unter Zuhilfenahme des Faktors „Intentionalität“¹⁰. Sie kennzeichnet, welche kommunikative(n) Aufgabe(n) die Texte in ihrem Kontext (primär) erfüllen. Roloff (1982) identifizierte drei Grundformen: die referierende, die interpretierende und die kommentierende. Lüger (1995: 66) spricht von „wenigstens fünf Grundtypen“, auf die man aufgrund der Intentionalität schließen kann: informationsbetonte, meinungsbetonte, auffordernde, instruierend-anweisende und kontaktorientierte Texte¹¹. Ihnen wiederum sind die Textsorten untergeordnet. Ich richte mich in meiner Arbeit nach der zweigeteilten Klassifizierung von La Roche.

Grundsätzliche Einigkeit herrscht über die beiden Hauptdarstellungsformen: die informierende / faktenorientierte / informationsbetonte und die meinungsäußernde / -betonte / kommentierende / urteilende. Informierende Texte formen ein Ereignis zu einem „Ensemble von Fakten“, meinungsäußernde vermitteln dem Ereignis „Sinn und Wert“, sie bringen Fakten zum Sprechen, „sie analysieren, interpretieren und bewerten“ (Schalkowski 2011: 9). Diese beiden Säulen nehmen

⁷ Bei Schalkowski (2011: 9) auch urteilende bzw. faktenorientierte Darstellungsformen. Daneben führt er die erzählenden Textsorten (Reportage, Porträt) ein.

⁸ Daneben werden auch Leitartikel und Kolumne zu den meinungsäußernden Darstellungsformen gezählt.

⁹ Vgl. La Roche (2013: 5f).

¹⁰ Vgl. dazu Lüger (1995: 66ff).

¹¹ Die letzten drei Klassen werden nur von wenigen Textsorten vertreten und werden hier deshalb vernachlässigt. Mit auffordernden Texten soll direkt auf das Verhalten, das Handeln der Adressaten eingewirkt werden, zu den instruierend-anweisenden Texten zählt Lüger Rubriken oder Spezialseiten mit ratgebenden Texten, praktischen Hinweisen, Anleitungen o.Ä., kontaktorientierte Texte liefern nicht nur Informationen zu Sachverhalten, sondern wollen durch graphische Mittel, Wortwahl und Syntax dazu beitragen, die Aufmerksamkeit potentieller Leser und Interesse zu erregen. Die Abgrenzung zwischen meinungsbetonten und auffordernden Texten ist bei dieser Klassifizierung z.T. schwierig (Lüger 1995: 70ff). Brinker (2005: 102f) und Belke (1973: 105ff) empfehlen deswegen differenziertere Einteilungen. M.E. nach sind mindestens zwei von Lügers Textfunktionen für die journalistischen Textsorten irrelevant. Kontaktorientierte Texte definieren sich ausschließlich über Layoutelemente, die für mich nicht zu den Textsorten gehören. Bei den auffordernden Texten zeigt bereits Lüger selbst auf, dass diese Klasse für die journalistischen Textsorten nicht relevant ist.

den Großteil der Zeitung ein und erfüllen deren Hauptaufgaben, die Berichterstattung über aktuelle Ereignisse und deren Bewertung bzw. Einordnung¹².

Der Ausgangspunkt dieser Trennung liegt in der Geschichte der Zeitung, auf die hier nur sehr skizzenhaft eingegangen werden kann¹³. Meinungsäußerung gehörte lange Zeit nicht zum Zeitungsinhalt. Es war ein langer Prozess, bis sich das „Recht zur kritischen Stellungnahme“ durchsetzte (Nowag 1998: 9). Dafür musste die Zeitung drei Stadien durchlaufen: die Nachrichtenpresse (1600-1750), die Meinungspressen (1750-1900) und die Massenpresse (ab 1900)¹⁴. Erst fundamentale gesellschaftliche und politische Veränderungen im 18. und 19. Jahrhundert ebneten den Weg zu den heute bekannten Möglichkeiten der Meinungsäußerung (früher „Räsonnement“¹⁵). Kommentar, Kolumne, Glosse und Kritik sind also noch junge Darstellungsformen, die sich erst vor rund 200 Jahren etabliert haben (Schalkowski 2011: 9).

Zeitungen als „regelmäßig erscheinende, zur umfassenden Information der Öffentlichkeit dienende Druckwerke“ (Schalkowski 2011: 10f) gibt es bereits seit dem beginnenden 17. Jahrhundert. Zu dieser Zeit wurden Nachrichten aus den unterschiedlichsten Bereichen, ohne auf die Thematik zu achten, platziert und „meist trocken, ohne Kritik oder individuelle Färbung“ (Groth 1928: 580) wiedergegeben¹⁶. Verantwortlich für die fehlende kritische Reflexion sind die vorherrschende Zensur und Drohungen an die jeweiligen Blätter, ihnen das Zeitungsprivileg zu entziehen.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts erscheinen immer häufiger Texte, die nicht nur Informationen wiedergeben, sondern auch kritisch Stellung beziehen. Im Zeichen der Aufklärung und des Rationalismus kämpft das Bürgertum gegen den Absolutismus und für eine rasonnierende Öffentlichkeit sowie Pressefreiheit. Dafür müssen die Zeitungen allerdings ihren Fokus ändern: weg von der neutralen Nachrichtenübermittlung, hin zum politischen „Kampfinstrument“ (Schalkowski 2011: 139). Die Zeitungen geben jetzt nicht mehr nur Meldungen wieder, sondern sie analysieren, interpretieren, bewerten und nehmen Stellung. Als Vorläufer dieser Entwicklung sind die sog. Gelehrten Artikel¹⁷ zu nennen, mit denen Gelehrte „in leicht verständlicher Sprache und pädagogischer Absicht“ das Volk ansprechen wollten. Die Texte richteten sich „gegen Unmäßigkeit in Essen und Trinken, gegen Prunksucht und Geckenhaftigkeit, gegen Eitelkeit, Putzsucht, Klatscherei, gegen Aberglauben, Freidenkerei, Eifersucht, Leichtsinn und Vergnügungsgier“ (Groth 1928: 610). Ihr Ziel ist es, „die gesellschaftlichen, sittlichen und religiösen Verhältnisse [zu] bessern, den literarischen Geschmack [zu] heben, zum Selbstdenken [zu] erziehen“ (ebd.). Im letzten Drittel des 18.

¹² Lüger (1995: 70).

¹³ Vgl. hierzu Burger (2005: 48f), Straßner (1999), Wilke (1999), Schalkowski (2011: 10ff) und Stöber (2014).

¹⁴ Einteilung nach Schalkowski (2011: 10ff).

¹⁵ (Bildungsspr. veraltend): [vernünftige] Erwägung, Überlegung (Duden Universallexikon 2014: 1411).

¹⁶ Vgl. dazu auch Straßner (1999: 20).

¹⁷ Vgl. dazu auch Straßner (1999: 21).

Jahrhunderts gewinnt dann das Feuilleton (2.3) mit den neuen Textsorten Buch-, Theater- und Musikkritik an Bedeutung¹⁸. Auf den politischen Bereich springt das Raisonement erst um die Wende des 19. Jahrhunderts mit Hilfe des Leitartikels über.

Meinungsäußernde Texte stufen einen Sachverhalt ein, sie kommentieren diesen und sind mit dem Intentionstyp „Bewerten“ oder „Evaluieren“ ausgestattet. Dabei wird „vom Sender einem Bewertungsgegenstand (z.B. einem Ereignis, einem Verhalten, einer Handlungsweise...) ein bestimmtes Bewertungsprädikat zugeordnet“ (Lüger 1995: 67). Daraus ergibt sich eine Grundstruktur für meinungsäußernde Texte: *EVAL* ($p_1...p_x$), die als „S bewertet den Sachverhalt $p_1...p_x$ als positiv / negativ...“ übersetzt werden kann (Lüger 1995: 68). Einzubeziehen ist des Weiteren die jeweilige Bewertungsdimension¹⁹, die die Intensionskomponente spezifizieren: *EVAL* {ästhet/moral/quant...} ($p_1...p_x$) und mögliche Einschränkungen der Faktizität wie *vielleicht*, *vermutlich*, *wahrscheinlich* (dargestellt durch die Variable *subj* bzw. – mit Spezifizierung des informierenden Intentionstyps –: *INF* (*subj* (*p*)). Zum Verständnis meinungsäußernder Texte wird oft die Lektüre informierender Texte und damit Faktenwissen vorausgesetzt. Ziel solcher Texte ist es, dem Adressaten mitzuteilen, „wie ein Sachverhalt zu interpretieren ist, wie man ihn aus der Sicht des betreffenden Mediums oder Autors beurteilt“ (Lüger 1995: 69): *WISSEN* (*e*, *EVAL* (*s*, $p_1...p_x$))²⁰. Bewertungen sollen vom Leser nicht nur wahr-, sondern auch angenommen werden: *EVAL* ($p_1...p_x$) -> *WISSEN* (*e*, *EVAL* (*s*, $p_1...p_x$)) & *EVAL* (*e*, $p_1...p_x$). Dieses Bestreben realisiert sich nicht zwingend (Sager 1982: 40): „Die Valuation erzeugt in einem zweiten Kommunikator eine Einschätzung, die der Einschätzung des ersten Kommunikators äquivalent ist. D.h. aufgrund der Valuation des ersten Kommunikators wird im zweiten Kommunikator eine Präferenzdisposition gegenüber dem betreffenden Objekt erzeugt.“ Dieses Ziel soll mit Hilfe von Teilzielen (erstens muss der Empfänger verstehen, um was es geht und zweitens muss er zumindest in Erwägung ziehen, die vorhandenen Bewertungen zu akzeptieren) verwirklicht werden (Lüger 1995: 69).

Im Anschluss werden die drei Hauptvertreter der meinungsäußernden Darstellungsformen: Kommentar, Glosse und Rezension/Kritik vorgestellt.

2.2.1 Der Kommentar

Schneider/Raue (2006: 149) sehen im Kommentar den „legitimen Platz aller Meinungsäußerung“, das Wörterbuch der Publizistik (1969: 184f) definiert ihn als „unabhängige Interpretation, Erklä-

¹⁸ Buchkritiken tauchen bereits in den Gelehrten Artikeln auf. Die erste Kunstkritik in Deutschland findet sich hingegen erst Mitte des 19. Jahrhunderts (Schalkowski 2011: 13).

¹⁹ U.a. der Maßstab der politischen Angemessenheit, die Einschätzung der Durchführbarkeit, der moralischen und ästhetischen Qualität, der Relevanz für den Adressaten / für bestimmte soziale Gruppen oder der Quantität (Lüger 1995: 68).

²⁰ Dabei steht *e* für den Empfänger, *s* für den Sender.

rung und Erläuterung von Tagesereignissen, Zeitströmungen und politischen Entwicklungen“. Die dabei implizierten Erklärungen und Wertungen wollen beim Leser Standpunkte unterstützen oder abwandeln – sie wollen Meinung bilden (Kurz 2010: 241). Thematisch sind dem Kommentar (fast) keine Grenzen gesetzt. Grundsätzlich lässt sich festhalten: „Alles, was eine Nachricht (allerdings Hard News²¹) wert ist, kann grundsätzlich auch Stoff für einen Kommentar sein“ (La Roche 2013: 177). Kurz (2010: 241) sieht den Kommentar als „grundsätzlich rational geprägt, seriös, im Gesamtduktus unironisch und zumeist auf die vorwiegend intellektuelle Erwartungshaltung der Rezipienten, auf deren Denkwillen und Gedankenarbeit gerichtet[e]“ Textsorte (vgl. dazu z.B. die Lesertypen bei der Wahl der Argumentationslinie). Gelungen finde ich die Definition von Kurz (2010: 241), der die Aufgabe des Kommentars folgendermaßen zusammenfasst:

„Der journalistische Kommentar hat die Aufgabe, den aktuellen Standpunkt zu einem gemeldeten Ereignis bzw. zu einer Ereignisgruppe zu erörtern. Er soll gegenwärtige Zusammenhänge sichtbar machen oder andeuten und Auswirkungen auf die Zukunft erwägen, auch den Zusammenhang mit vergangenen Entwicklungen herstellen.“

Obwohl Nachricht und Kommentar zwei sehr unterschiedliche Textsorten darstellen, weisen sie zwei Überschneidungen auf, nämlich die „unbedingte Aktualität“ (Kurz 2010: 241) und deren fundamentale Wichtigkeit für den Journalismus. Der zugrundeliegende Sachverhalt, die Grundthematik wird nur kurz angerissen, denn im Gegensatz zu Nachricht u. Ä. steht beim Kommentar nicht die umfassende Information im Vordergrund. Aufgeführt wird meist nur der Aspekt, der für den jeweiligen Kommentar vonnöten ist²². Der durchschnittliche Zeitungsleser trifft auch selten im Kommentar erstmals auf das entsprechende Thema, denn in den meisten Fällen wird das Sujet bereits in einem informierenden Artikel wie einem Bericht behandelt (Straßner 1999: 17). Deswegen gilt der Kommentar auch als „unselbstständig“ (Burger 2014: 229). Bei meinungsäußernden Textsorten verwirklicht sich der Autor stilistisch viel stärker als in objektiven Texten wie Nachricht oder Bericht (vgl. 4.8). Besonders deutlich wird dies am Sprachstil. Gemeinsamkeiten finden sich hingegen eher in „bestimmte[n] gedanklich-sprachliche[n] Verfahren, Denkstilfiguren“ (Kurz 2010: 241).

Zur Stellungnahme werden zwei unterschiedliche Positionen verwendet: Erklärung und Bewertung. Hierbei kann von zwei „Skalenenden“ (Nowag 1998: 47) oder „Idealtypen“ gesprochen werden, die in Zeitungen selten in absoluter Ausschließlichkeit vorkommen. Stattdessen handelt es sich häufig um Mischformen, denn Erklärung und Bewertung sind oft schwer voneinander zu separieren. Allerdings sollte sichtbar sein, auf welchem der beiden der Fokus liegt²³. Zum einen finden sich in Kommentaren Überschneidungen mit Nachrichten oder Berichten. Diese Passagen, die mit dem Terminus *Erklären* benannt werden können, ordnen ein Ereignis als „unveränderba-

²¹ Hard News sind – als Gegenteil von Soft News mit hohem Unterhaltungswert – „die ernst zu nehmenden, wirklich wichtigen Nachrichten“ (La Roche 2013: 106).

²² Lüger (1995: 130).

²³ Schalkowski (2011: 23) und Nowag (1998: 46f).

ren Gegenstand der objektiven Welt“ ein. Die Herausforderung besteht nun darin, darzulegen, wie dieses Ereignis unter den vorherrschenden Gegebenheiten entstanden ist. So wird ein „neues, noch nicht verstandenes Phänomen mit den bekannten und bereits verstandenen Ereignissen der geschichtlich-sozialen Welt argumentativ verknüpft“ (Schalkowski 2011: 19), damit als „Teil des kollektiven Wissens“ (ebd.) erfasst und auf diese Weise erklärt. Zum anderen existieren Textteile fern jeglicher Neutralität und Objektivität. Einem „wertfrei[en] Ereignis“ (Schalkowski 2011: 20) wird dabei „argumentativ eine rechtlich oder moralisch qualifizierende Schattierung“ (ebd.) zuerkannt und somit positiv oder negativ belegt, also bewertet²⁴. Schalkowski (2011: 22) führt neben diesen beiden Haupttypen noch eine dritte, äußerst seltene Variante auf, nämlich „die kritische Überprüfung einer Erklärung oder Bewertung“, die zum Tragen kommt, wenn die Thematik des Kommentars selbst schon eine Erklärung oder Bewertung darstellt. Kommentar dient als Oberbegriff²⁵.

Bei einem Kommentar geht der Autor mit rationaler Argumentation vor²⁶. Dabei müssen „kollektives Wissen“ oder „kollektive Präferenzen“ angewendet werden (Schalkowski 2011: 44). Diese dienen als „Kritikbasis“ – und zwar das kollektive Wissen, indem es den neuen Sachverhalt mit Hilfe „kausaler, intentionaler oder funktionaler Zuordnung“ (ebd.) einnimmt, oder die kollektiven Präferenzen, indem deren Werte und Normen den neuen Sachverhalt konnotativ schattieren.

Als Ausgangspunkt einer Argumentation steht die These, das Urteil des Autors „in knapper Form“ (Schalkowski 2011: 50), die den neuen Sachverhalt, ein erklärendes oder wertendes Element sowie die Zusammenhangsart der beiden miteinander verbindet. Die These darf nicht weggelassen werden und muss eine „eindeutige Entscheidung“ beinhalten. Sie bleibt solange „pure Behauptung“ (Schalkowski 2011: 50), bis sie durch entsprechende Argumente unterfüttert wird. Dies erfolgt in Form einer „Argumentationslinie“ (Schalkowski 2011: 51) aus „kleinen überprüfbaren Schritten“ (ebd.) vom Bekannten zum Unbekannten. Der Leser lässt sich ausschließlich von verständlichen, nachvollziehbaren und schlüssigen Argumenten überzeugen. Die Verwendung der drei Argumentationslinien, Standpunkt- oder Geradeaus-Kommentar, dialektischer oder Einerseits-andererseits-Kommentar und diskursiver oder argumentierender Kommentar²⁷, ist abhängig vom jeweiligen Thema und dem Lesertyp, den der Autor als Zielgruppe ausgemacht hat²⁸.

²⁴ Vgl. dazu auch Nowag (1998).

²⁵ Ausnahmen bilden laut Schalkowski (2011: 22) das „Handelsblatt“ und die „Berliner Zeitung“, die den erklärenden Kommentar Analyse und den bewertenden hingegen Kommentar nennen.

²⁶ Vgl. Rationale Argumentation durch allgemeines Gesetz, Prämisse und Konklusion, z.B. bei Schalkowski (2011: 31ff).

²⁷ Vgl. ausführlich Schalkowski (2011: 51ff) und Nowag (1998).

²⁸ Straßner (2000: 150) gliedert die Kommentare in fünf Gruppen: 1) Einerseits-Andererseits-Kommentar, 2) Pro und Contra, 3) Meinungsartikel, 4) Geradeaus-Kommentar, 5) Kurzkommentar.

Der Standpunkt-Kommentar stellt die schlichteste Variante dar. Er beschäftigt sich ausschließlich mit den Pro-Argumenten und blendet eventuelle Gegenargumente gänzlich aus. Aus den wohlwollenden Argumenten baut er eine stringente, einfach zu verstehende Argumentationslinie, die sich größtenteils aus „Reihung, Steigerung oder Abschwächung“ (Schalkowski 2011: 51) zusammensetzt. Der typische Leser für Standpunkt-Kommentare bevorzugt eine eindeutige Haltung und möchte sich nicht mit Gegenargumenten beschäftigen (ob er bereits eine Position hat und sich darin nicht mehr verunsichern lassen möchte oder ob er eine Auseinandersetzung mit anderen Argumenten aus verschiedenen Gründen scheut, ist dabei zweitrangig).

Der dialektische Kommentar befasst sich gleichermaßen mit den Pro- und Contra-Argumenten. Beide Argumentationslinien folgen hintereinander, zwischen den beiden Linien gibt es keine Wechselbeziehungen. Auf keine der beiden Linien soll dabei mehr Gewicht gelegt werden als auf die andere, Pro und Contra liegen in Waage. Der Leser des dialektischen Kommentars möchte möglichst umfassend informiert werden und sein Urteil selbst fällen (Schalkowski 2011: 52).

Beim diskursiven Kommentar werden Pro und Contra sich direkt gegenübergestellt. Das bessere, stärkere Argument gewinnt, ebenso verhält es sich bei den weiteren Argumenten der Linie, so dass am Ende eine Folge von „siegreichen“ Pro-Argumenten (Schalkowski 2011: 53) übrig bleibt. Der Leser des diskursiven Kommentars fordert einen eindeutigen Standpunkt, der argumentativ hergeleitet wurde. Er möchte die einzelnen Argumente nicht selbst zusammensammeln müssen, sondern verlässt sich darin auf den jeweiligen Autor. Dieser nimmt dem Leser sozusagen die Arbeit ab und versucht ihm eine möglichst umfassende und stringente Argumentation zu liefern, die der Leser annehmen oder ablehnen kann.

Der Kommentar stellt die Grundform der meinungsäußernden Textsorten dar, Glosse und Rezension können hingegen als dessen Sonderformen bezeichnet werden.

2.2.2 Die Glosse

„Die Glosse ist die kürzeste und daher die schwerste journalistische Stilform“, urteilte der Publizistikwissenschaftler Emil Dovifat. Walther von La Roche (2013: 180) hält sie für „eine der schwersten Darstellungsformen, gerade weil sie so leicht daherkommt“. Das Duden Universalwörterbuch (2014: 735) spricht nüchtern von einem „knappen [polemischen] Kommentar (in Presse, Rundfunk oder Fernsehen) zu aktuellen Ereignissen oder Problemen“, das Metzler Lexikon Sprache (2000: 251) definiert die Glosse als journalistische Textsorte, die „in Tages- oder Wochenzeitungen [...] in spött.-iron. oder polem. Weise Vorgänge von aktuellem Interesse [kommentiert] oder [...] Personen [veralbert], die sich für interessant halten. [...]“. Wie der Kommentar ist die Glosse eine meinungsäußernde Textsorte.

Im Rahmen einer empirischen Analyse fragte Rainer Camen (1984: 115ff) deutsche Zeitungsredakteure, was sie unter dem Begriff *Glosse* verstehen. 76 Prozent betrachteten sie als „sarkastischen, satirischen Kurzkomentar, als spöttisch-polemische Randbemerkung in feuilletonistischer Form“, 69 Prozent zusätzlich als „humoristisch-unterhaltsam-herzerquickend“, 31 Prozent sprachen ihr dagegen „aggressiven, kämpferischen, verletzenden Charakter“ zu. Schalkowski (2011: 79) definiert Glosse als „einen Kurzkomentar spöttisch-ironischen, satirischen, sarkastisch-bitteren, grotesken Inhalts. Sie will zum Nachdenken anregen, unterhalten oder erfreuen, verspotten, lächerlich machen, angreifen oder verletzen. Wie ihre Mittel von Spott und Ironie bis zum Sarkasmus reichen, so erstreckt sich ihre Intention von herzerfrischender Unterhaltung über intellektuelle Anregung zu blankem Hohn und aggressiver Polemik“.

Als Schöpfer der journalistischen Glosse gilt Karl Kraus²⁹. In seinen Zitatglossen versah Kraus die von ihm ausgewählten Zeitungszitate mit Hilfe von Kürzungen, anderen Zuordnungen, Sperr- oder Kursivdruck von Textstellen mit einer „satirischen Perspektive“ (Kurz 2010: 265).

Dabei ist die Glosse keine Neben-, sondern eine „Sonderform des Kommentars“, sozusagen dessen „leichtlebige Schwester“ (Schneider/Raue 2006: 157), die zur Kommentierung andere Mittel einsetzt als der Kommentar, nämlich statt Argumentation und rationalen Kriterien Spott, Ironie, Satire, Sarkasmus und Mittel der Groteske (Schalkowski 2011: 79). W. E. Süskind fasst es wie folgt zusammen: „Jede Glosse ist ein Kommentar, aber nicht jeder Kommentar ist eine Glosse. Kommentar ist der Oberbegriff“³⁰.

Ein Irrtum wäre es allerdings zu glauben, „die Glosse sei von Haus aus weniger seriös, sie sei spielerisch und unverbindlicher als der Kommentar, und man müsse von vornherein bestimmte Gegenstände ‚leichterer‘ Art der Glosse vorbehalten und andere Gegenstände (etwa grundsätzlich diejenigen der Politik) dem Kommentar“ (Süskind 1963: 129). Prinzipiell ist jedes Thema möglich. Häufig nimmt sich der Autor „beiläufig erscheinende[r] Vorfälle“ an, die „als Symptome tiefer greifender Wandlungen“ interpretiert werden. Wie der Kommentar besteht auch die Glosse aus einem „nachrichtlichen Kern“, dessen Stoff zumeist aus einer Nachricht in derselben Zeitung stammt, und dem glossierenden Text. Eine Erwähnung des nachrichtlichen Sujets ist – auch wenn nur knapp – notwendig. Diese muss nicht zwingend am Textanfang erfolgen. Beim Leser wird ein „Vorinformationsniveau“ (Lüger 1995: 137) vorausgesetzt, durch welches die ausführliche Erklärung der Hintergründe obsolet wird.

²⁹ Karl Kraus (1874-1936), österreichischer Publizist und Dichter, veröffentlichte in der Zeitschrift „Die Fackel“ ab 1908 selbst verfasste Glossen (<http://www.munzinger.de/document/00000009519> und Kurz (2010: 265).

³⁰ Süskind 1963: 127.

Der Unterschied zum Kommentar liegt also nicht im Thema (Kommentar und Glosse können beide z.B. eine Demonstration gegen einen Castor-Transport thematisieren), sondern im Stil³¹. La Roche (2013: 180) spricht von „feuilletonistischer Sprache“ und „Eleganz der Formulierung“, Nowag vom „satirischen Stil“ (1998: 299), der u.a. durch Verfremdungen, Parodien, Wortspiele, Paradoxien und Ironie geprägt ist. Straßner (2000: 67) addiert z.B. noch die zugespitzte Sprache, kühne Metaphern und Vergleiche sowie modifizierte Phraseologismen hinzu. Ironie ist das häufigste Stilmittel der Glosse. Gerade wegen dieser „Doppelbödigkeit“ können beim Lesen Missverständnisse auftreten. Es ist also möglich, dass Leser den Text nur vordergründig verstehen. Die Verrätselung ist ein gängiges Stilmittel der Glosse (Schalkowski 2011: 80), das auch in der Überschrift verwendet wird. Oft wird das Thema hier aber auch nur angedeutet. Daneben gibt es feste Glossen-Titel wie das „Streiflicht“ in der Süddeutschen Zeitung. Gute Glossenschreiber sind selten, „weil zur Beherrschung der Form jene Portion Mutterwitz und Boshaftigkeit hinzukommen muss, die unter Journalisten nicht gleich verteilt ist“ (La Roche 2013: 181). Die Ironie gehört in der Glosse zu den „konstitutiven Eigenschaften“ (Lüger 1995: 138). Schneider/Raue (2006: 161) konstatieren, dass die Verwendung von Ironie schwierig ist, „da die Zahl der Redakteure, die Ironie mögen, leider viel größer ist als die Zahl der Leser, die sie verstehen.“

Die Glosse endet häufig mit einer „als Pointe formulierten Schlußfolgerung“³² oder einem pointierten Fazit. Nowag (1998: 283) führt in diesem Zusammenhang den Begriff „Fallhöhe“ ein, denn die Qualität der Pointe hängt vor allem vom vorausgehenden Text ab. „Je höher die Spannung, desto strahlender der Lichtblitz, der beim Kurzschluß entsteht. Ein pointierter Text muß [...] beides enthalten: die Hochspannung der Erwartung und ihre plötzliche Auflösung ins Nichts, die Schritt für Schritt erarbeitete Höhe und den abrupten Absturz von der Spitze in die Tiefe.“

Die Glosse verfolgt das Ziel, den Leser zur Willens- und Meinungsbildung zu erziehen, indem eine Kommentierung überspitzt formuliert bzw. eine Meinung ironisch oder kritisch-satirisch angegangen wird (Straßner 2000: 67). Anders als bei Kommentar und Kritik kann die Glosse ohne Nennung des Autors veröffentlicht werden. Manche Journalisten oder ganze Redaktionen verstecken sich hinter Kunstfiguren oder werden zu einer „anonymen Institution“ (Schneider/Raue 2006: 159).

Kurz (2010: 266) bedauert, dass Glossen in den heutigen Tageszeitungen zu einer Seltenheit geworden sind. Ein mustergültiges Beispiel für eine Glosse stellt allerdings das tägliche „Streiflicht“ der Süddeutschen Zeitung dar (vgl. Glück 2000: 251). Dieses erscheint seit Juni 1946 (SZ, Nr. 47) und hat seitdem unverändert seinen Platz links oben auf der Titelseite. Die Autoren bleiben bei der Veröffentlichung anonym, statt des jeweiligen Namens wird immer das Kürzel (SZ)

³¹ La Roche (2013: 181).

³² Straßner (2000: 67).

verwendet. Der „Streiflicht“-Erfinder und SZ-Redakteur Franz Josef Schöningh beschrieb sie als „eine Art Leuchtturm im Sturmgebraus der täglichen Hiobsbotschaften“³³.



Abb. 2: Die Platzierung des „Streiflicht“ im Wandel der Zeit (23./24.11.1963),
Abb. 3: Die Platzierung des „Streiflicht“ im Wandel der Zeit (11./12.11.1989)



Abb. 4: Die Platzierung des „Streiflicht“ im Wandel der Zeit (23.07.1996),
Abb. 5: Die Platzierung des „Streiflicht“ im Wandel der Zeit (09.07.2012)

³³ Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/verlag/sz-im-ueberblick-das-streiflicht-1.569223> und <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/starnberg/sz-adventskalender-streiflichter-fuer-den-guten-zweck-1.1532115>.

2.2.3 Die Kultur-Rezension

Eine Definition für die Textsorte Rezension bzw. Kultur-Rezension zu finden, stellt sich als schwieriges Unterfangen heraus. Gernot Stegert formuliert es in seinem Artikel im Handbuch „Medienwissenschaft“ (2001: 1725) zugespitzt sogar so: „Ebenso rar wie empirische Befunde zu Geschichte und Gegenwart der Rezension sind Definitionen.“ Fast 15 Jahre später hat sich an der Problematik nicht viel geändert. So folge ich Stegert in seinem „vorläufigen“ (ebd.) Versuch und charakterisiere die Textsorte Rezension bzw. Kultur-Rezension als „Beitrag in einem öffentlichen Medium, mit dem ein Journalist ein von ihm rezipiertes Kulturereignis unter anderem beschreibt, erklärt, einordnet, deutet und/oder bewertet“ (ebd.). Stegert nimmt hier eine semantische Trennung von Rezension und Kritik vor, der ich in der vorliegenden Arbeit nicht folge. Hier werden die Termini synonym verwendet³⁴. Gegenstand von Kritiken können Bücher, Filme, CDs, Kabarettprogramme, Konzerte, Schauspiel-, Opern-, Musical- und Ballettaufführungen oder auch Medien an sich sein (Straßner 2000: 73).

Rezensionen lassen sich als „unmittelbare Reaktionen auf das kulturelle Leben“ (Straßner 1999: 17) in thematische Subklassen unterscheiden, allerdings sind die Einteilungen nicht einheitlich. Heinz-Dietrich Fischer (1983) z.B. nimmt erst eine grobe Einteilung in Bereiche vor und unterteilt diese dann weiter:

Medienkritik über		
politisch-soziale Bereiche	künstlerisch-musische Bereiche	medial-kommunikative Bereiche
* Politik-Kritik	* Kunst-Kritik	* Fernseh-Kritik
* Wirtschafts-Kritik	* Musik-Kritik	* Film-Kritik
* Justiz-Kritik	* Theater-Kritik	* Buch-Kritik

Tab. 1: Unterteilung der (Medien-)Kritik nach Heinz-Dietrich Fischer (1983)

Ausschließlich vom „künstlerisch-musischen Bereich“ gehen andere bei ihrer Klassifizierung aus. So u.a. Dieter Heß, der in seiner Monographie „Kulturjournalismus“ (1997: 5) Literatur-, Theater-, Film-, Musik-, Kunst- und Medienkritik sowie Kritik der politischen Kultur als Unterarten der Kritik aufführt und dabei eine gänzlich andere Gliederung vornimmt als Fischer – nämlich erstens, weil er keine Grobgliederung verwendet bzw. diese durch das Thema des Buches bereits vorgegeben ist und zweitens, weil er den künstlerisch-musischen und den medial-kommunikativen Bereich kombiniert sowie die Kritik der politischen Kultur, die Fischer im poli-

³⁴ Für Stegert (2001: 1726) ist die Rezension eine „Beitragsform“, die Kritik in erster Linie eine „sprachliche Handlung“, die beim Rezensieren verwendet werden kann, daneben aber auch in anderen Situationen zu finden ist.

tisch-sozialen Bereich untergebracht hat, dazu zieht. Des Weiteren wird die bei Fischer als Überbegriff verwendete Medienkritik bei Heß als Unterart aufgeführt. Schalkowski (2005: 6f) hingegen befasst sich ausschließlich mit der Kunstkritik, die er dafür aber sehr detailliert unterteilt – nämlich in Architektur; Bildende Kunst, klassisch; Bildende Kunst, modern; Design; Fernsehen; Film; Fotografie; Literatur; Lyrik; Musik, klassisch; Musik, modern; Musik, populär; Tanz und Theater. Es wird deutlich, dass die Einteilungsmöglichkeiten vielfältig und uneinheitlich sind. Ihnen allen ist gemein, dass sie hauptsächlich im Ressort Feuilleton untergebracht sind. Allerdings gibt es auch Ausnahmen, z.T. findet man Rezensionen auch im Lokalteil. Lüger (1995: 140f) schlägt vor, Kritiken nach Veranstaltungen und Objekten (Buch, Film) zu unterscheiden. Seiner Meinung nach steht bei den Veranstaltungskritiken das „persönliche Erleben“ im Mittelpunkt, wohingegen in der zweiten Gruppe „Bewertungsmaßstäbe“ wie Nutzen und Leistung, Verständlichkeit, Stimmigkeit der Argumentation, Unterhaltungswert und Wirkungsintensität von größerer Bedeutung sind.

Die von Stegert (2001: 1725ff) in seinem Artikel vorgenommene Einteilung ist auch für diese Darlegung geeignet. Er charakterisiert die Rezension anhand von Kommunikationssituation, thematischen und temporalen Restriktionen, konstitutiven und fakultativen Elementen und Funktionen.

Stegert (2001: 1725) bezeichnet die Rezension als „öffentliche und mediale Kommunikationsform“, die ein „allgemeines Publikum“ anspricht und den Leser mit Hilfe von verschiedenen Medien erreicht. Der Kritiker hat im Vorfeld ein Buch gelesen, eine Oper gesehen oder eine Ausstellung betrachtet und will seine Eindrücke angereichert mit „thematischen und temporalen Restriktionen“ und „charakteristischen Modifikationen“ (ebd.), die je nach Medium variieren, für die Zeitungsleser wiedergeben. Thematisch handelt es sich zumeist um „Kulturprodukte“³⁵, über die nach dem betreffenden Ereignis geschrieben wird. Als „Bausteine“ der Kritik gelten „Beschreibung, Urteil, Begründung, Information zu Autor und Werk“ (Schalkowski 2011: 216). Stegert (2001: 1726) unterteilt hier nochmals in „konstitutive“ und „fakultative Elemente“. Als konstitutiv gelten „Vorstellen einer Person“, „Skizzieren einer Exposition“, „Zusammenfassen des Inhalts“, „Zitieren und andere Formen der Redewiedergabe“, „Schildern und (Nach-)Erzählen von Ereignissen“, „Beschreiben und Erklären der formalen Mittel“, „Vergleichen mit anderen Kunstwerken“, „Erläutern von Hintergründen“, „Einordnen in unterschiedlichste Zusammenhänge“, „Interpretieren“, „Argumentieren“, „Illustrieren einer Behauptung mit Beispielen“ und „Bewerten in seinen verschiedenen Spielarten vom Feiern oder Spotten bis zum nüchternen Abwägen“. Da diese Elemente auch in anderen Darstellungsformen Verwendung finden, gelten nicht die einzelnen Teile, sondern deren Zusammenstellungen als konstitutiv. Andere Bausteine können auf fa-

³⁵ Daneben gibt es selten auch Kritik im wirtschaftlichen, politischen und sportlichen Bereich. Personen und Ereignisse eignen sich nicht zum Rezensieren.

kultativer Basis je nach Thema hinzugezogen werden wie Abraten oder Empfehlen, Vorwerfen oder Danken, Fiktionalisieren, Ironisieren usw.

In der Reihung der diversen Elemente ist der Autor relativ frei. Allerdings hat sich ein Standard-schema herausgebildet, in dem die Bausteine ihre Geschlossenheit beibehalten und in der Abfolge „Beschreibung, Beurteilung, Information über Autor und Werk“ (Schalkowski 2011: 211) verwendet werden. Diese Vorgehensweise folgt zwar dem „Wahrnehmensmodus“ (ebd.), presst den Kritiker aber auch in ein enges Korsett und nimmt ihm in jeglicher Hinsicht die Möglichkeit der Variation. Im konträren Schema („flexibel“) werden die einzelnen, o.g. Bausteine aufgelöst. Übrig bleiben „Einzelteile“ (Schalkowski 2011: 212), die neu zusammengesetzt werden und somit eine große Flexibilität und künstlerische Freiheit für den Autor ermöglichen. Trotz aller Freiheiten muss aber deutlich werden, welche die wichtigsten Bereiche der Kritik sind: Beschreiben und Bewerten. Der Artikel sollte also eine Dramaturgie aufweisen, denn diese beiden Elemente stellen den „Kern der Kritik“ dar, die Informationen zu Autor und Werk sind hingegen sekundär (ebd.). Haacke (1969: 239) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „erst im Anschluß an eine möglichst objektive Aufnahme der Tatsachen [...] der Kritiker seiner subjektiven Laune, seinen stilistischen Einfällen, seinen Witzen und Torheiten das Tor öffnen [darf].“ Dabei sind subjektive „Stellungnahmen“ des Kritikers nicht unbedingt deutlich von den beschreibenden Teilen getrennt, oft sind sie miteinander verwoben.

Kritiken im allgemeinen weisen verschiedene Arten von Funktionen auf, nämlich „leserbezogene“ wie Motivation, Information, Bildung und Unterhaltung, „rezensenten- bzw. zeitungsbegleite“ (Profilierung) und „kulturbezogene“ (Kritik, Vermittlung, Förderung und ästhetische Funktion) (Stegert 2001: 1726). Haacke hat die leserbezogene Funktion wie folgt zusammengefasst: „Die publizistische Kritik hat eine schwierige Aufgabe. Sie soll jene Menschen, die an einem Ereignis, das auf der Bühne oder auf der Leinwand stattgefunden hat, an dem sie aber nicht teilnehmen konnten, darüber so ins Bild setzen, daß sie nach dem Lesen der Schreibe oder dem Anhören der Rede des Publizisten darüber im Bilde sind, was tatsächlich vorgefallen ist“ (ebd.). Dabei fällt dem Autor bzw. der Redaktion zuallererst die Aufgabe zu, aus der unendlichen Fülle an Veranstaltungen, Büchern, Filmen etc. eine Selektion vorzunehmen (Stegert 2001: 1727). Erst im zweiten Schritt kann der Rezensent sich mit dem kulturellen Gegenstand befassen – mit den zu erfüllenden Funktionen im Hinterkopf. Fundamental ist die Aufgabe jeglichen journalistischen Artikels, den Rezipienten zum Lesen bzw. Weiterlesen zu animieren (Motivation durch Platzierung, Bild, spannende Teilüberschriften, interessanten Einstieg). Mehr als bei informierenden Textsorten erwartet der Leser im Feuilleton hochwertige Unterhaltung (vgl. ebd.). Daneben will der Rezipient informiert werden, mitreden können und sich ein eigenes Urteil auf der Basis der übermittelten Fakten bilden. Gerade die Kritik hat die Möglichkeit, durch die Einordnung ihres zu beschreibenden Gegenstands historische bzw. kunsthistorische Zusammenhänge herzustellen,

anhand von intertextuellen Gegenüberstellungen Vergleiche zu ziehen usw.; und auf diese Weise den Leser weiterzubilden.

Den stilistischen Möglichkeiten sind in der Textsorte Kritik so gut wie keine Grenzen gesetzt (La Roche 2013: 183). Die Autoren dürfen ihr Können unter Beweis stellen und die ganze „Klavatur“ der sprachlichen und stilistischen Möglichkeiten nutzen. Dovifat spricht in diesem Zusammenhang von einer „schönen, dem Kunstwerk entsprechenden Form des sprachlichen Ausdrucks“ (ebd.). Jedoch darf die Sprache nicht zum Selbstzweck werden. Schnell kann die Kritik zu einem elitären „Objekt“ verkommen, wenn der Rezensent sein Fachwissen, seine Allgemeinbildung und seine sprachlichen Fähigkeiten zu offensichtlich in den Vordergrund rückt und dabei der Gegenstand der Kritik in den Hintergrund gerät. Brecht hat Rezensionen, in denen ästhetische Ansprüche über dem Wert für den Leser stehen, als „kulinarische Kritiken“ bezeichnet.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Glosse und Kommentar das identische Thema „verarbeiten“ können, sich aber durch die jeweilige Methode unterscheiden. Die Kritik kümmert sich um andere Themen. Dafür verwendet sie dementsprechend andere Verfahren und verfolgt ein anderes Ziel (Schalkowski 2011: 19).

2.3 Das Ressort Feuilleton

Kritiken der überregionalen Tageszeitungen sind in den meisten Fällen im Ressort Feuilleton (und den Feuilleton-lastigen Beilagen) beheimatet³⁶. Unter dem Terminus *Ressort* versteht man ein „Sachgebiet“ (La Roche 2013: 43) in der Zeitung. In Tageszeitungen finden sich die fünf „klassischen Ressorts“: Politik, Wirtschaft, Kultur, Lokales und Sport (Adamzik 2010: 141), je nach Zeitung können die Ressorts auch andere Namen tragen (z.B. Kultur = Feuilleton sowohl in der FAZ als auch in der SZ oder Lokales = Bayern und München in der SZ; Stand: 2010). Diese Gliederung sorgt in der Zeitung für mehr Übersichtlichkeit und Ordnung, was dem Wunsch der Leser nach „inhaltlicher Strukturierung“ entgegen kommt (Straßner 1999: 15).

Die frühen Zeitungen sortierten die Meldungen nach „Reihenfolge des Eintreffens“ oder nach dem Ort des Geschehens (Stöber 2014: 180). Und diese Gliederung funktionierte zu dieser Zeit so gut, weil die Zeitungen nicht so viele Seiten umfassten und die Leser sie „nicht selektiv, sondern von vorne bis hinten“ konsumierten (ebd.). Das änderte sich im Laufe der Zeit, da die Zeitungen

³⁶ Vgl. Stegert (1998: 117ff). Hierbei handelt es sich um eine Analyse verschiedener Zeitungstypen aus dem Jahr 1993. Die Ergebnisse können somit gut auf den Korpus-Jahrgang 1990 bezogen werden, aber auch in den anderen Jahrgängen zeichnet sich ein ähnliches Bild ab. Vereinzelt gibt es aber durchaus Ausnahmen, wenn z.B. in der SZ in der Rubrik Bayern oder München Rezensionen auftauchen. Ganz anders sieht es hingegen bei den regionalen Tageszeitungen aus. Stegert (1998: 118) hat festgestellt, dass in den untersuchten regionalen Tageszeitungen durchschnittlich nur knapp 32 Prozent der Kulturberichte im Kulturteil zu finden sind. Der Rest verteilt sich auf lokale Kultur und Lokales/Regionales.

immer umfangreicher wurden, so dass sich die Leser einem „Selektionsdruck“ ausgeliefert sahen (ebd.). Um dem Leser die Orientierung zu erleichtern, erfolgte eine erste Gliederung in Leit- oder Übersichtsartikel, deutsche und nicht-deutsche Meldungen, lokale Nachrichten, Informationen zum Handel und „Vermischtes“ (ebd.). Obwohl ständig mehr Meldungen dazu kamen, folgte die Strukturierung in Ressorts erst im späten 19. Jahrhundert (Straßner 1999: 15). Mit ihr einher ging auch eine Hierarchisierung der Inhalte – was die Abfolge sowohl der Ressorts als auch der Themen innerhalb eines Ressorts betraf, z.B. durch die Platzierung, die Textlänge, die Überschriften- oder Bildgröße (Straßner 1999: 15f). Es wird also von der Redaktion eine erste Wertung der Ereignisse vorgenommen.

Ebenfalls ein Kind des 19. Jahrhunderts ist der Lokalteil, der wie der Sportteil (Anfang 20. Jahrhundert) erst später zu den „Ur-Ressorts“ Politik, Wirtschaft und Kultur gestoßen ist (Schneider/Raue 2006: 241f). In der jüngeren Vergangenheit kamen zu den klassischen Ressorts weitere hinzu, was der veränderten Nachfrage und den neuen Gesellschaftstendenzen und -entwicklungen geschuldet ist, z.B. Auto und Motor, Reise, Gesundheit, Wissenschaft, Beruf und Karriere oder Finanzen. Diese sind allerdings je nach Interesse der Leser am Sujet z.T. nur an speziellen Tagen oder als Wochenendbeilagen in der Zeitung zu finden.

Als „elitäres Ressort“ (Straßner 1999: 22) ist häufig der Kulturteil, das Feuilleton, verschrien. Ihn prägen kulturelle Berichte, Nachrichten und Kritiken über Theater, Musik, bildende Kunst, Architektur, Literatur usw. sowie Formen der „literarischen und schöpferischen Gestaltung“ (Straßner 1999: 17) wie Essays, Kurzgeschichten oder Lyrik und „Unterhaltsbeiträge“ (z.B. *Romane*, *Rätsel* oder *Comics*). Deutlich wird an der Aufzählung bereits, dass die rein informierenden Textsorten in den Hintergrund getreten sind. Die subjektive Meinung des Journalisten und das „kritische Raisonement“ (Stöber 2014: 203) sind ein essentieller Bestandteil des Feuilletons. Dabei vermitteln die genannten Darstellungsformen die Informationen zusätzlich auf unterschiedliche Weisen (Medien von A bis Z 2006: 113). Die Entscheidung über die Schwerpunkte der Berichterstattung trifft die Redaktion und spiegelt meist auch die Kulturauffassung der Zeitung wider (z.B. Wie stark vertreten ist E-Musik? Wie groß ist der Raum für die neuen Medien etc.)³⁷. Das Gros der Feuilletonredakteure möchte als „intellektuelle Avantgarde“ (Stöber 2014: 210) Trendsetter sein und sucht deshalb immer nach neuen kulturellen (und auch anderen) Themen und Formen. Das Aufkommen neuer Kulturformen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hatte z.B. maßgeblich Anteil am sukzessiven Wandel des Ressorts. Mit den Bewegtbildern auf der großen und der kleinen Leinwand entstanden Film- und Fernsehkritik, später eröffnete das Internet den Autoren neue Möglichkeiten. Und auch die E-Musik hielt in den 1960er-Jahren Einzug in die Feuilletons (Stöber 2014: 209).

³⁷ Vgl. dazu den Beitrag von Joan Kristin Bleicher in „Medien von A bis Z“ (2006: 113f).

Die SZ charakterisiert ihr Feuilleton aktuell³⁸ auf der Homepage der Süddeutschen Zeitung als Sparte, die über „das kulturelle Geschehen im In- und Ausland“ berichtet und sich daneben noch mit anderen Themen beschäftigt, die v.a. „auf der Schnittstelle von Kultur, Politik und Gesellschaft angesiedelt sind und deren Darstellung häufig Debatten anregt“. Diese große Bandbreite wird aber – unabhängig von der Zeitung – nicht von jedem geschätzt. Michael Haller bezeichnet das Feuilleton sogar als „Meta-Ressort mit Allzuständigkeit [...], dem nichts zu groß und zu entfernt erscheint“³⁹. Bereits Otto Groth hatte 1928 (S. 828) in seinem mehrbändigen Werk über die Zeitungskunde konstatiert, dass „die Grenzen des Feuilletons zur Politik, zum Vermischten, Lokalen usw. [...] flüssig [sind] und [sich] so eine völlig scharfe Definition niemals finden lassen [wird]“. Reus (1999: 24f) hat hingegen festgestellt, dass die Berichterstattung über Kunst in den 1990er-Jahren mit 74 Prozent den Hauptteil des Kulturteils ausmacht (allerdings bezog sich seine Statistik auf Regionalzeitungen), gefolgt von Texten über Film und Medien mit elf Prozent; die restlichen 15 Prozent der Artikel befassen sich mit sonstigen Themen. Die Aufteilung der Texte in die verschiedenen Genres lässt sich laut Reus (1999: 25) aber größtenteils auch auf die FAZ übertragen. Unterstützt werden seine Zahlen von einer Untersuchung aus dem Jahr 1987, der 14 Tages- und zwei Wochenzeitungen zugrunde liegen. Auch hier befassen sich zwei Drittel der Artikel mit den verschiedenen Kunstformen (ebd.).⁴⁰

Als Aufgaben werden dem Feuilleton die Information über die „kulturelle Entwicklung“, genauso wie die Einordnung „neu entstandener kultureller Produktionen in bisherige Entwicklungen“ sowie deren Bewertung zugesprochen (Medien von A bis Z 2006: 114). Die SZ versucht die „klassischen“ Aufgaben des Feuilletons zu erfüllen, indem sie die Leser „aktuell über alle relevanten kulturellen Ereignisse kompetent und kritisch [informiert] [...]“⁴¹. Haacke (S. 218ff) hatte 1969 noch die Unterhaltung in den Mittelpunkt gestellt, die allerdings nicht nur als „ablenkende[s] Amusement“ dienen, sondern auch einen „Anreiz zum Nachdenken“ bieten sollte wie etwa in früheren Zeiten der Hofnarr oder der Conférencier im Kabarett. Ende der 1920er-Jahre hatte Groth (1928: 860) wohlwollend festgestellt, dass „die unglückselige Torheit, [...] über ein Nichts ein halbes Dutzend Spalten zu verplaudern, die kaum genossen auch schon vergessen sind“, nicht mehr im Feuilleton zu finden ist.

Das Problem der Kultur liegt v.a. darin, dass die Mehrheit der Leser sie überhaupt nicht interessiert (Reus 1999: 11). Untersuchungen über das Leseverhalten (Schneider/Raue 2006: 271ff)

³⁸ Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/verlag/sz-im-ueberblick-das-feuilleton-1.565530>.

³⁹ Vgl. Haller (2003).

⁴⁰ Eine umfangreiche Studie zum Thema Feuilleton gibt es von Gernot Stegert aus dem 1998, der die Untersuchung von fünf überregionalen Tageszeitungen, sechs regionalen Tageszeitungen sowie zwei Boulevardzeitungen, zwei Wochenzeitungen sowie einige Zeitschriften aus dem Jahr 1993 zugrunde liegen. Hier führt die Literatur mit knapp 30 Prozent die Themenliste an, gefolgt von Musik (15 %), bildender Kunst (14 %) und darstellender Kunst (13 %).

⁴¹ Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/verlag/sz-im-ueberblick-das-feuilleton-1.565530>.

haben nämlich ergeben, dass die meisten Zeitungsleser die Kultur am wenigsten mögen (abgesehen vom Lokalsport). Ähnliche Ergebnisse finden sich im „Allensbacher Jahrbuch für Demoskopie 1998-2002“ (S. 395): 85 Prozent aller Zeitungsleser lesen „immer“ den Lokalteil, gefolgt von der Innenpolitik (68 %). Kultur und Wirtschaft liegen bei dieser Untersuchung mit 34 Prozent abgeschlagen gleich auf. Ein Grund dafür könnte sein, dass der Kulturredakteur sich in einem grundsätzlichen Dilemma befindet: denn er muss in seinen Texten möglichst vielen Lesern, aber gleichzeitig auch der Kultur als „dem zu Vermittelnden“ gerecht werden (La Roche 2013: 114). Viele Kritiker entgehen dieser Situation, indem sie sich ausschließlich auf sich selbst konzentrieren und dabei vergessen, dass sie nicht nur zu ihrem eigenen Vergnügen, sondern hauptsächlich für die Leser schreiben.

Entstanden war das Feuilleton bereits um 1800 als erstes Ressort überhaupt (Meier 2011: 75). Der Begriff wurde aber bereits 1738 erstmals in einer Zeitschrift dokumentiert (Todorow 1996: 9). Am 22. Juni 1800 erschien das Feuilleton erstmals "unter dem Strich", also unterhalb der Politik (im Pariser „Journal des Débats“). Deutsche Zeitungen übernahmen diese Art der Einteilung (Haller: 2003). Damit war das Feuilleton also auch in Deutschland über alle Seiten der Zeitung verstreut, auf dem unteren Seitendrittel platziert und mit einem Strich von der übrigen Berichterstattung abgetrennt. Oft versuchten die Redakteure, eine Verbindung zwischen den Informationen über und denen unter dem Strich herzustellen:

„Entweder gab das zu Berichtende in Außen- und Innenpolitik, in Wirtschaft oder im Lokalen Anlaß für die kommentierenden, glossierenden, reflektierenden oder diskutierenden Texte, oder es wurde der Versuch unternommen, zurückzugreifen und Einfluß zu nehmen auf das Tagesgeschehen.“ (Straßner 1999: 27)

Während der NS-Zeit spielte das Feuilleton dann kaum eine Rolle – wegen der „kritischen, intellektualistischen und individualistischen Beiträge“ galt es als „unerwünscht“ (Straßner 1999: 27). Befürwortet hingegen wurden „kunstbetrachtende oder unterhaltende Beiträge, die weltanschaulich eindeutig orientiert waren“ (ebd)⁴². Nach 1945 verschwand die alte Einteilung (Politik über dem Strich, Kultur unter dem Strich) und wurde durch ganzseitige Berichterstattung ersetzt (Straßner 1999: 27)⁴³. Das Feuilleton nahm also in der Zeitung einen prominenteren Platz ein als bisher. In der SZ allerdings war die Typographie 1950 z.B. noch nicht in diesem Sinne einheitlich. Im Korpus finden sich sowohl Texte aus Zeitungsausgaben, die noch mit einem Strich unterteilt sind als auch solche, bei denen kein Strich mehr verwendet wurde (vgl. 4.1).

⁴² Vgl. dazu auch Haacke (1969: 231f).

⁴³ Haacke plädierte 1952 (306ff) noch nachdrücklich für die Rückkehr zum Feuilleton *unter dem Strich*, weil das Feuilleton auf diese Weise zusätzliche Leser bekomme, die sich ansonsten gar nicht die Mühe machen würden, durch die Seiten zu blättern, um das Feuilleton zu finden, sondern z.B. nur die Politik lesen.

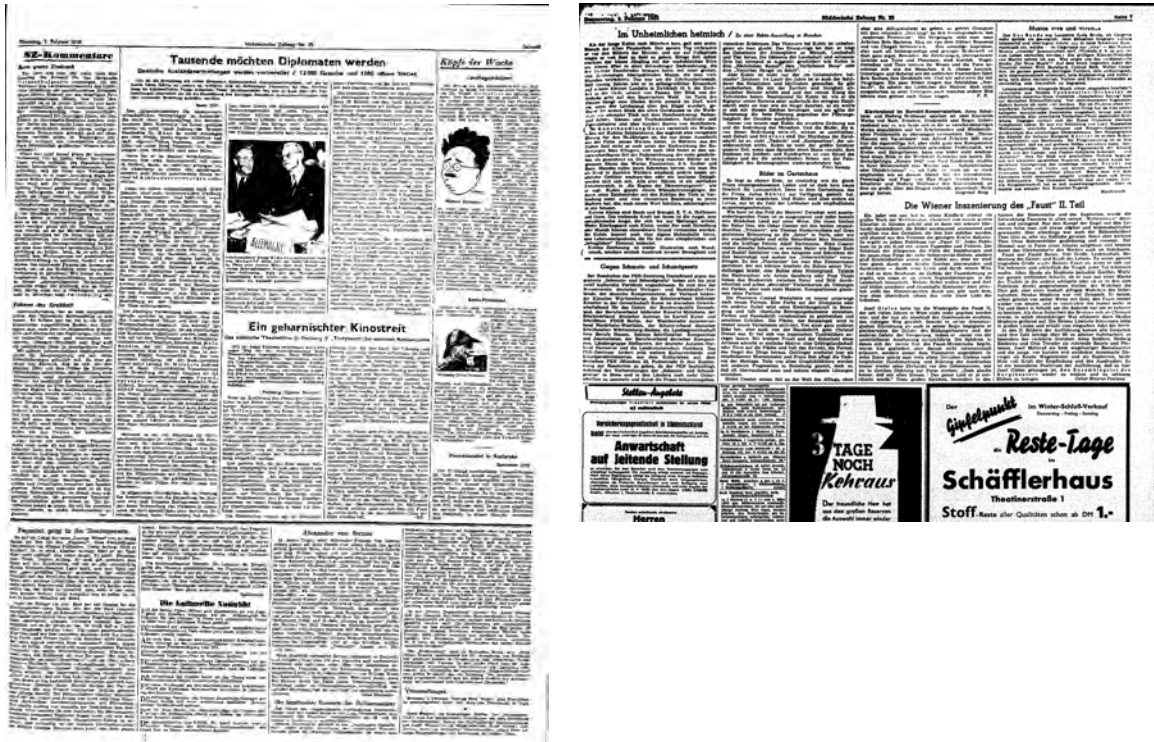


Abb. 6: Zeitungssseite vom 7. Februar 1950 mit dem Feuilleton „unterm Strich“
 Abb. 7: Teil einer „regulären“ Feuilleton-Seite vom 9. Februar 1950

Das „neue“ Feuilleton beinhaltet die auch schon vorher verwendeten kulturellen Nachrichten, Berichte, Kritiken und „schöpferische[...] Unterhaltung“ (Haacke 1969: 232). Diese werden nun zusätzlich durch Bilder, Graphiken etc. in ihrer Wirkung unterstützt.

Die Ressort-Überschrift Feuilleton fand in der FAZ bereits 1950 Verwendung, in der SZ wurde sie in diesem Jahr hingegen weder unter dem Strich noch im Rahmen der „regulären“ Feuilleton-Seiten gebraucht. Eine Stichprobe aus dem Jahr 1960 beweist, dass die SZ schon in diesem Jahrgang dazu übergegangen ist, die Ressort-Seite mit der entsprechenden Überschrift zu versehen.

Neben dem Ressort bezeichnet Feuilleton laut Haacke (1969: 233ff) auch einen „Stil“, der „sämtliche Ressorts der Zeitungen erfasst“ hat. Dovifat (1976: 107) spricht in diesem Zusammenhang auch vom „Feuilletonismus“ als einer „journalistische[n] Haltung, aus der sich eine ganz bestimmte Form der Betrachtung der Dinge, der Ereignisse und der Menschen ergibt. [...] Der Feuilletonismus ist immer ein sehr wirksamer Weg, die Menschen aus dem Menschlichen heraus anzusprechen, sie innerlicher zu gewinnen und zu überzeugen, besser als rhetorisches Pathos oder dialektischer Scharfsinn das vermögen“. Stegert (1998: 24) legt knapp 20 Jahre später eine erweiterte Definition vor:

„Die Sprachcharakteristika und Darstellungsmittel dieses Stils müssten noch analysiert werden. Andere journalistische Strategien sind das Personalisieren, vom namenlosen Betroffenen als Beispiel zur Veranschaulichung eines abstrakten Sachverhalts bis zum Klatsch über Prominenz als Leseanreiz; das Emotionalisieren nach Zeitschriftenvorbild, das Visualisieren, Rubrizieren in der Gestaltung etc.“

2.4 Die Textsorte Theaterkritik

„Die Theaterraufführung ist, im besten Fall, im seltenen Fall, ein sinnliches Erlebnis und eine intellektuelle Herausforderung – die Kritik sollte das auch sein. [...] Die Kritik ist Teil eines fortwährenden Selbstgesprächs: des Kritikers mit sich selbst; des Werks mit sich selbst; des Theaters mit sich selbst; der Zeit mit sich selbst. In einer gelungenen Kritik sollten alle diese Motive aufscheinen“ (Dietz 2005: 295).

Der Anfangspunkt der Theaterkritik – wie wir sie kennen – wird allgemein mit Gotthold Ephraim Lessing gesetzt. Er gilt als „Schöpfer der modernen Form der Theaterkritik“ (Haacke 1952: 272), „der persönlichen, auf theoretische Kenntnisse gegründeten Auseinandersetzung des Rezensenten mit der gesamten Aufführung eines theatralischen Werkes“ (ebd.). Die vorherigen Theaterkritiken (von der Sittenkritik der Kirche im Mittelalter bis zu Johann Christoph Gottsched, der in Leipzig als Herausgeber der Zeitschrift „Die vernünftigen Tandlerinnen“ und als Mitarbeiter der „Neuen Zeitung von gelehrten Sachen“ Theaterraufführungen kritisierte⁴⁴) äußerten sich jeweils nur über „Teilgebiete“ (ebd.) der Aufführungen wie das Werk an sich, die Schauspieler oder den „Repräsentationscharakter der Bühne“ (ebd.). Lessing wählte im Rahmen seiner Fachzeitschrift, der „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767/68), eine andere Variante, bei der das Theater als Erscheinungsform „vom literarischen Ausgangsobjekt bis zur Darstellung“ (Haacke 1952: 272) kritisch und als „ein[en] in der Zeit lebendige[r] und die Zeit selbständig formende[r] Kultur- und Bildungsfaktor“ (ebd.) betrachtet wurde. Er sollte in seiner Theaterzeitschrift die Aufführungen des Nationaltheaters in Hamburg kritisch betrachten. Mit ihm wurde sozusagen die „Institution eines hauseigenen Theaterkritikers“ (Krättli 1966: 377) ins Leben gerufen. Nach Lessing, am Ende des 18. Jahrhunderts, entstanden zahlreiche Zeitschriften, die sich auf die Theaterkritik spezialisiert hatten. Danach folgten die Zeitungen, in denen den Kritikern im Gegensatz zu den Fachzeitschriften aber nur begrenzter Platz für ihre Artikel zur Verfügung stand (Haacke 1952: 275). Goethe und Schiller haben sich genauso in diesem Metier ausprobiert⁴⁵ wie zahlreiche Romantiker von August Wilhelm Schlegel über Wilhelm Tieck bis hin zu Clemens Brentano. In den 1870er-Jahren besprach Theodor Fontane in Berlin für die „Vossische Zeitung“ Theaterraufführungen. Seine Kritiken zeichneten sich durch „sprachliche Charakterisierungskraft“ und „erzählende Meisterschaft“ aus und waren qualitativ durchaus mit seinem epischen Werk vergleichbar (Krättli 1966: 379). Es schloss sich eine Zeit an, die vom Streit um den Naturalismus sowie die Werke von Ibsen und Hauptmann gezeichnet war. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Berlin zur „Theatermetropole“, in der bedeutende Kritiker wie Alfred Kerr und Herbert Ihering tätig waren. Während der NS-Zeit litt die Kritik in Gänze unter dem „Anspruch“ der Nationalsozialisten, dass sie nicht werte und beschreibe, sondern dass sie „aus der Geschlossenheit der Kunstgesinnung und

⁴⁴ Krättli (1966: 376).

⁴⁵ Schiller v.a. mit seiner theoretischen Abhandlung „Über das gegenwärtige deutsche Theater“ (1782), in der er das Theater als „moralische Anstalt“ proklamiert (Krättli 1966: 378).

aus völkischer Kunstverpflichtung produktiv vermitteln“ (Krättli 1966: 380). Nach dem Zweiten Weltkrieg wuchs eine neue Generation von Kritikern heran. Zu ihren wichtigsten Vertretern zählten u.a. Wolfgang Drews (50FAZ14), Joachim Kaiser (70SZ06, 90SZ07+12), Friedrich Luft, Siegfried Melchinger und Elisabeth Brock Sulzer.

Parallel zur Theaterkritik entstand die Musiktheaterkritik, die 1798 in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ in Leipzig einen festen Publikationsort fand. Dabei kritisierte sie Aufführungen weit über Leipzig hinaus in allen wichtigen „Theaterzentren Europas“ (Krättli 1966: 380). Unter den Musiktheaterkritikern dieser Zeit fanden sich u.a. auch die Komponisten E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber, Robert Schumann, der junge Richard Wagner sowie Heinrich Heine, der aus Paris seine Rezensionen nach Deutschland schickte (ebd.). In der Nachkriegszeit gehören Willi Schuh, K. H. Ruppel (50SZ14+16, 70SZ01+05+08+12) und H. H. Stuckenschmidt zu den wichtigsten Rezensenten des Musiktheaters (Krättli 1966: 381)⁴⁶.

Heute ist die Theaterkritik „international“ (Krättli 1966: 384) geworden, die Zeitungen berichten nicht nur über die Theater in ihrer näheren Umgebung, sondern zusätzlich über die Theaterzentren der Welt wie London (70SZ07, 10FAZ04+06+16), New York, Paris (90FAZ09+02, 10FAZ10+11, 10SZ04+05), Wien (u.a. 50SZ05, 70FAZ13, 90FAZ07, 10SZ01), Berlin (z.B. 50FAZ05, 10FAZ06, 90SZ14, 10FAZ03), Hamburg (wie 50FAZ03, 90SZ05, 10FAZ12) oder Zürich (u.a. 70FAZ11, 70SZ10) sowie über die wichtigen Festspiele in Salzburg (z.B. 50FAZ13, 90FAZ11, 10SZ13) und Bayreuth (wie 90FAZ10, 10FAZ07).

Als ihre Aufgaben bezeichnet Reus (1999: 86f) erstens, dass sie für die „Öffentlichkeit [...] Bereitschaft und Vermögen einer Kultur [beobachtet], dem Menschlichen unmittelbar Gestalt zu geben“, zweitens die Dokumentation des Vergänglichen, Einmaligen einer Theateraufführung für das Publikum und drittens die „Zeitkritik“, da die Theaterkritik „öffentlich beobachtet, festhält und bewertet“. Ihr Publikum besteht dabei zum größten Teil aus Menschen, die anders als der Rezensent die Vorstellung nicht besucht haben. Die erste Pflicht des Kritikers ist hier also die Beschreibung, die Reportage des Gesehenen (Reus 1999: 92). Er ist in erster Linie „Berichterstat-ter“ (Dietz 2005: 199) und erzählt mit der Theaterkritik „eine Geschichte, das heißt, sie hat eine Struktur, sie hat eine Dramaturgie, sie hat Motive, sie hat einen Konflikt, sie hat womöglich Schurken und Helden, sie erzählt das Drama als Drama, sie verpackt die Botschaft, sie formt aus Worten eine Welt“ (ebd.). Nach der Reportage folgen Einordnung und Bewertung.

Dabei sind Kritiker „Personen, die damit leben müssen, dass sie selten geliebt, manchmal gefürchtet, oft gehasst und hoffentlich gelesen werden. Sie müssen darum kämpfen, dass man sie liest. Sie müssen das durch ihre Sprache tun, auch durch ihre Urteile, sie müssen klar sein in ihren

⁴⁶ Eine ausführliche Geschichte der Theaterkritik in Aufsätzen findet sich bei Nickel (2007).

Positionen und doch offen für die Argumente und Fragen, die der imaginäre Leser stellt“ (Dietz 2005: 298f). Dass der Theaterkritik und v.a. den Theaterkritikern z.T. nicht der beste Ruf voraus-eilt, untermauert Friedrich Luft, selbst Theaterkritiker, mit folgender Selbsteinschätzung: „Kritik [...] ist insofern leicht und angenehm, weil es sich dabei um eine schmarotzende, um eine durchweg parasitäre Beschäftigung handelt, um eine Betätigung aus zweiter Hand.“ In diesem Zusammenhang bezeichnet er Kritiker auch als „Anhand-Künstler“, die „aus zweiter Hand“ leben und nur ihrer Arbeit nachgehen können, wenn andere bereits tätig waren (Luft 1960: 28ff). Dietz (2005: 306) fordert von den Kritikern „eine eigene Persönlichkeit, eine eigene Kenntlichkeit“, „dass er versteht, was das alles sein kann, eine Theaterkritik: Eine intellektuelle Reportage, ein persönliches Bekenntnis, ein Liebesbrief, eine Abrechnung, ein Weltentwurf, eine Zerstörungstat, ein szenischer Essay.“

Mit den hier zusammengetragenen Informationen sowie vorhandenem Welt- und Fachwissen lässt sich die Textsorte Theaterkritik so beschreiben:

Die Textsorte Theaterkritik ist primär den Informations- und Wertungstexten zuzuordnen. Als sekundäres Merkmal kann die Meinungsbeeinflussung des Lesers genannt werden. Im Rahmen der Informationsfunktion möchte der Emittent dem Rezipienten Wissen über Vorstellungen (kulturelle Ereignisse) einer bestimmten Inszenierung anhand seiner eigenen Erfahrung, dem vergangenen Besuch der (meist) ersten Vorstellung (Premiere), vermitteln. Laut Brinker (2014: 107) verbindet sich bei der Textsorte Theaterkritik die informative Textfunktion mit der „evaluativen“ Einstellung, bei der der Emittent dem Rezipienten seine Bewertung einer Inszenierung / Vorstellung mitteilt - eigentlich „ohne ihn in seiner Haltung beeinflussen zu wollen!“ (ebd.)⁴⁷. Allerdings wäre es trügerisch anzunehmen, dass der Leser sich nicht doch von der Haltung des Emittenten beeinflussen lässt. Die Textfunktion wird nicht direkt mitgeteilt⁴⁸. Sie wird z.B. anhand von Wertungen, Haltungen u. Ä. signalisiert. Als Hinweis auf die Textfunktion können die Ressortüberschrift Feuilleton am Kopf der Seite und in den meisten Fällen die Informationen in der Unterzeile (*Inszenierung, Uraufführung* bzw. der jeweilige Stücktitel etc.) dienen.

Die Textsorte Theaterkritik wird in verschiedenen Kommunikationsformen realisiert (Zeitung; (Fach-) Zeitschrift: z.B. Theater heute, Die Deutsche Bühne, Opernwelt; Rundfunk: u.a. BR Klassik, Deutschlandradio Kultur; Fernsehen: z.B. ARTE Journal, Kulturzeit auf 3sat). Für dieses Korpus wurde die Textsorte aber auf zwei Medien beschränkt, nämlich die zwei überregionalen Tageszeitungen FAZ und SZ. Damit ist die Theaterkritik dem Medium Schrift unterzuordnen, das sich meist durch eine monologische Kommunikationsrichtung (Ausnahme: Leserbrief, Kommentarfunktion im Internet), zeitliches und räumliches Getrenntsein der Kommunikationspartner so-

⁴⁷ Was m.E. nach die Textsorte nicht aussagekräftig beschreibt.

⁴⁸ Vgl. dazu Brinker (2014: 98ff) „Indikatoren der Textfunktion“.

wie die geschriebene Sprache auszeichnet. Die Textsorte kann dem öffentlichen Handlungsreich zugewiesen werden, da sie in den Medien der Massenkommunikation (Print, Radio, Fernsehen) zuhause ist. Dabei ist sie an die Handlungs- und Bewertungsnormen der Kunst und der Presse gebunden.

Das Thema ist fixiert („Theateraufführung“). Es liegt im Rahmen der lokalen Orientierung außerhalb der Kommunikationspartner, da sich die jeweilige Kritik auf eine aktuelle Aufführung/Produktion bezieht, die von kultureller Bedeutung ist. Im Bereich der temporalen Orientierung ist das Thema durch die Merkmale „vorzeitig“ (rezensierte Vorstellung) und „nachzeitig“ (nachfolgende Aufführungen) gekennzeichnet.

In der Textsorte Theaterkritik herrschen argumentative und deskriptive Themenentfaltung vor. So kann die Theaterkritik als meinungsbetonte und emotiv-bewertende Textsorte bezeichnet werden. Die Anordnung der Teilthemen (Inhaltsangabe, Beschreibung der Szene, Bewertung von Regie, Akteuren etc.) ist nicht festgelegt und damit frei.

Mit den textsortenspezifischen sprachlichen (lexikalischen und syntaktischen) und ggf. nicht-sprachlichen Mitteln befasst sich Kapitel 4.

3 Das Korpus

Nach der Bestimmung der Textsorte kann nun das Korpus beschrieben werden. Ausgewählt wurden Artikel aus den überregionalen Tageszeitungen Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) und Süddeutsche Zeitung (SZ), die sich anhand der Platzierung (Ressort Feuilleton bzw. entsprechender Lokalteil) und der zuvor genannten Merkmale der Textsorte Theaterkritik zuordnen lassen.

3.1 Die Tageszeitungen Frankfurter Allgemeine Zeitung und Süddeutsche Zeitung

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges schlug die „Stunde Null in der deutschen Presse“⁴⁹. Bei allen Besatzungsmächten herrschte Einigkeit darüber, die Medien für ihre Zwecke einzusetzen, um so die Akzeptanz ihrer eigenen Politik zu steigern, die Deutschen zu Demokraten zu erziehen (je nach Besatzungszone variierte die Definition von *Demokratie* jedoch). Weiter gab es Übereinstimmung darüber, dass „Altverleger“ mit nationalsozialistischer Vergangenheit nicht wieder tätig werden sollten. Deshalb wurden im Regelfall „unbelastete Personen“ eingesetzt⁵⁰. In der Zeit zwischen 1945 und 1949 wurde mit Hilfe eines Lizenzierungssystems die deutsche Presse wiederaufgebaut. Im Westen setzte sich eine unabhängige Tagespresse mit lizenzierten überparteilichen Zeitungen durch. Ab 1949 wurde in den westlichen Besatzungszonen das Lizenzsystem gelockert (vgl. Straßner 1999: 9). In diesem Rahmen wurden auch die FAZ (Erstausgabe: 1. November 1949⁵¹) und die SZ (Erstausgabe: 6. Oktober 1945⁵²) gegründet⁵³.

Die Tageszeitungen gliedern sich heute in Abonnementzeitungen (97 %) und Kaufzeitungen (z.B. die BILD), die täglich um ihren Absatz am Kiosk kämpfen müssen. Dies führt zu diversen Unterschieden in Layout und Inhalt (Straßner 1999: 18).

Anhand der Verbreitung lässt sich eine weitere Einteilung in Lokal- und Regionalzeitungen vornehmen, die überwiegend mit lokalen und regionalen Themen bestückt sind. Hingegen gibt es in Deutschland nur wenige überregionale (bundesweit verbreitete) Tageszeitungen (Meyn/Tonnemacher 2012: 71). Neben der FAZ und der SZ gelten Die Welt (Auflage rund 250.000), die Frankfurter Rundschau (Auflage rund 125.000) und die taz (Auflage rund 50.000) als überregionale Qualitätszeitungen (Meyn/Tonnemacher 2012: 71ff). Straßner (1999: 19) zählt des Weiteren noch das Handelsblatt hinzu.

⁴⁹ Vgl. Harold Hurwitz: Die Stunde Null der deutschen Presse. Die amerikanische Pressepolitik in Deutschland 1945 – 1949, Köln 1972.

⁵⁰ Vgl. Kurt Koszyk: Presse unter alliierter Besatzung, in: Wilke, J. (HG.): Mediengeschichte, Köln 1999, S. 31-58.

⁵¹ <http://www.faz.net/Dynamic/download/FAZ19491101.pdf>.

⁵² http://www.sueddeutscher-verlag.de/assets/sv_geschichte/451006_sz_erstausgabe.pdf.

⁵³ Vgl. ausführliche Informationen zur Zeitungsgeschichte allgemein, sowie der FAZ und der SZ: Dussel (2004), Stöber (2014), Meyn/Tonnemacher (2012), Straßner (1999).

Zur Überregionalität gehört häufig auch die Tendenz zur Meinungsbildung sowie die Ausrichtung auf eine soziologisch vergleichsweise hoch angesiedelte Leserschaft (Akademiker) (Straßner 1999: 19). Dabei erheben die FAZ, die SZ und Die Welt den Anspruch, unabhängig und überparteilich zu sein, aber anhand von Analysen wurde eindeutig festgestellt, dass in politischen Kommentaren parteiliche Tendenzen zu finden sind (Straßner 1999: 85).

Die Erstausgabe der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschien am 1. November 1949 in Frankfurt. Ihre Auflage betrug 1950 47.607, 1970 272.365, 1990 412.512 und 2013 334.928 Exemplare (Stöber 2014: 266) und weist die ausgewogenste überregionale Verbreitung aller Tageszeitungen auf (Stöber 2014: 265). Ihre Gesinnung lässt sich als liberal-konservativ zusammenfassen und ihre Leserschaft besteht hauptsächlich aus leitenden Mitarbeitern von Behörden und Betrieben sowie Selbstständigen. Sie ist eine der wenigen erfolgreichen Zeitungen, die nicht in der Lizenzzeit gegründet wurde. In der Tradition der Frankfurter Zeitung wird die FAZ nicht von einer Chefredaktion, sondern von einem Herausgebergremium geleitet, seit 1959 ist sie im Besitz der „FAZIT“-Stiftung. Seit 2001 verfügt sie über eine Internetpräsenz. Als erste überregionale Tageszeitung führte die FAZ 2003 Farbfotos ein, 2007 auch auf der Titelseite (Stöber 2014: 125). Einmalig ist ihr weltweites Korrespondentennetzwerk.

Hauptkonkurrentin als größte überregionale Abonnementzeitung ist die Süddeutsche Zeitung, die 1945 in München als Lizenzzeitung gegründet wurde (Erstausgabe: 6. Oktober 1945). Ihre Auflage entwickelte sich von 285.000 (1948) über 389.097 (1991) zu derzeit rund 440.000 Exemplaren (Stöber 2014: 263ff). Damit ist sie die einzige überregionale Zeitung, die ihre Auflage während der Zeitungskrise nicht nur halten, sondern sogar leicht steigern konnte (Meyn/Tonnemacher 2012: 71). Sie weist von Anfang an ein liberales Profil auf, das im Redaktionsstatut festgeschrieben ist („Sie verteidigt und erstrebt freiheitliche, demokratische Gesellschaftsformen nach liberalen und sozialen Grundsätzen.“⁵⁴) und sieht sich in der Tradition der Münchner Neuesten Nachrichten (erschien von 1848 bis 1945). Sie war zuerst eine Regionalzeitung, deren Verbreitungsschwerpunkt bis heute in Süddeutschland liegt, aber einen breiten überregionalen Nachrichten- und Meinungsteil sowie umfangreiche Auslandsberichterstattungen aufweist. Ihre Internet-Plattform wurde 2006 gelauncht⁵⁵.

3.2 Das Korpus

Das Korpus beschränkt sich auf die beiden Tageszeitungen FAZ und SZ, da aufgrund des diachronen Ansatzes die Textmenge ansonsten nicht zu bewältigen wäre und weil auf diese Weise

⁵⁴ Meyn/Tonnemacher (2012: 71).

⁵⁵ Vgl. Meyn/Tonnemacher (2012: 71) und Stöber (2014: 265).

eine bessere Vergleichbarkeit angenommen wird. So kann der diachrone Vergleich in den Mittelpunkt gestellt werden. Dies wäre zum Beispiel bei der Gegenüberstellung einer Tages- und einer Boulevardzeitung nur schwer möglich gewesen, da sich unter anderem Lexik und Typographie bereits synchron stark voneinander unterscheiden. Als zeitlicher Rahmen dienen die Jahre 1950 bis 2010. Mit der Neugründung der beiden Zeitungen nach dem Zweiten Weltkrieg soll die Entwicklung der Textsorte aufgezeigt werden. Zur besseren Vergleichbarkeit der Übereinstimmungen, Ähnlichkeiten und Unterschiede fiel die Entscheidung, alle 20 Jahre einen zeitlichen Schnitt vorzunehmen. Die Artikel stammen also aus den Jahren 1950, 1970, 1990 und 2010.

Das Korpus umfasst insgesamt 128 Texte – je 16 Artikel pro Zeitung aus den Jahrgängen 1950, 1970, 1990 und 2010. Als Quellen dienten Mikrofilme aus der Universitätsbibliothek Würzburg sowie beim Jahrgang 2010 pdfs der Printseiten aus den Online-Archiven der beiden Zeitungen und die jeweiligen Printausgaben. Ausgeklammert wurden grundsätzlich Vorankündigungen, kurze „Mischkritiken“ (Texte über mehr als eine Theaterproduktion) mit nur ein bis zwei Sätzen pro Inszenierung, sowie Artikel mit weniger als 200 Wörtern. Auf diese Weise soll eine bessere Vergleichbarkeit gewährleistet werden.

Für das Korpus wurden die jeweils drei Mikrofilme der FAZ und der SZ des Jahrgangs 1950 verwendet (FAZ: 1 / 01.11.49 – 31.03.50, 2 / 01.04. – 31.08.50, 3 / 01.09.50 – 23.02.51; SZ: 4 / 27.10.40 – 16.03.50, 5 / 17.03. – 06.08.50, 6 / 07.08. – 31.12.50). Die Auswahl an Theaterkritiken in diesem Jahr ist nicht groß, so dass fast alle Artikel, die mehr als 200 Wörter umfassen, Teil des Korpus sind. Bei der Auswahl aus den Jahrgängen 1970 und 1990 (Mikrofilme) sowie 2010 (pdfs bzw. Printausgaben) wurde darauf geachtet, Kritiken bekannter Stücke auszuwählen (u.a. Suchlauf in Online-Archiven mit bestimmten Suchbegriffen wie zum Beispiel *Goethe*, *Shakespeare*, *Wagner* oder *Verdi*). Da ebenfalls Texte zu Uraufführungen aufgenommen werden sollten, finden sich im Korpus auch Rezensionen unbekannter Stücke sowie Werke, deren Bekanntheit nur von kurzer Dauer war oder die im Laufe der Zeit von anderen Stücken von den Theaterbühnen verdrängt wurden. Somit umfasst das Korpus Theaterkritiken über Uraufführungen, Premieren, Wiederaufnahmen sowie „Mischkritiken“ (zum Beispiel verschiedener Premieren der Salzburger Festspiele) diverser Spielstätten (Theater und Festspiele) im In- und Ausland.

Der Pool der Rezensenten in den jeweiligen Jahrgängen ist nicht groß, so dass sich mehrere Artikel des selben Verfassers im Korpus, u.a. auch aus zwei Jahrgängen (z.B. *K. H. Ruppel* 1950 und 1970 / SZ oder *Gerhard Rohde* 1990 und 2010 / FAZ), finden. Da die Kritik eine meinungsäußernde Textsorte ist, die nicht wie z.B. die Nachricht in ein sehr strenges stilistisches Korsett gepresst ist, bringen auch die Autoren ihren eigenen Stil in den jeweiligen Artikel ein (vgl. 4.8). Dies kann nicht verhindert werden, soll es allerdings auch nicht. Die persönliche Note gehört schließlich zum Text und zur Textsorte.

Die Theaterkritiken wurden den Seiten des Ressorts Feuilleton sowie des entsprechenden Lokalteils der FAZ und der SZ entnommen. Da die Ressorts nicht immer auf den gleichen Seiten untergebracht sind (die Seitenzahlen richten sich nach den individuellen Seitenzahlen der anderen Ressorts und der Abfolge im Zeitungsaufbau), konnte hier – im Gegensatz zur festen Platzierung zum Beispiel der politischen Kommentare auf der Seite 1 (FAZ) bzw. der Seite 4 (SZ) – keine Einschränkung auf bestimmte Seitenzahlen vorgenommen werden. Je nach Gewichtung der verschiedenen Kunstsparten in der jeweiligen Ausgabe, nach Aufführungsort und anderen Faktoren sind die Theaterkritiken an unterschiedlichen Stellen innerhalb des Ressorts Feuilleton platziert. Auch das Fehlen eines Bildes wurde bei der Auswahl nicht als Ausschlusskriterium angesehen. 1950 gab es noch so gut wie keine Fotos im Feuilleton, auch 1970 nur vereinzelt, 1990 und 2010 hingegen waren sie Bestandteil fast jeder Rezension. Die 128 Theaterkritiken beschreiben Vorstellungen aus den Sparten Musiktheater (*Oper, Operette, Musical*) und Schauspiel.

Leyendecker (2003: 20ff) fasst in ihrer Dissertation die Konzert- sowie die Musiktheaterkritik zur Textsorte Musikkritik zusammen. Dies wird in der vorliegenden Arbeit anders gehandhabt. Als Ausgangspunkt wird hier die Paraphrase zur Wortbildung *Theaterkritik* herangezogen, nämlich ‚Kritik an bzw. über Theater(stücke)‘. Dazu zählt, wenn man das Dreispartentheater zugrunde legt, Musik, Schauspiel und Tanz. Die Musik lässt sich in Konzert und Musiktheater, Musiktheater wiederum in Oper, Operette und Musical unterteilen. Für diese Arbeit wurden zwecks der besseren Vergleichbarkeit, die Konzertkritik (nach meiner Definition deckungsgleich mit der Musikkritik) sowie die Ballettkritik ausgeklammert. Diese beiden Gattungen lassen sich nur schwer mit Schauspiel- und Musiktheaterkritik vergleichen (, die dieser Arbeit zugrunde liegen), da es sich m.E. nach um eine noch subjektivere Form der Kritik handelt, die sich von den beiden anderen auch in Fachsprache, Lexik und Pragmatik stark unterscheidet. Hier werden abstraktere Kunstformen, die sich mit objektiven Kriterien z.T. schwer fassen lassen, beschrieben und bewertet. So kann man zwar Horngickser objektiv kritisieren, aber nur schwer beanstanden, dass ein Dirigent ein langsames oder schnelleres Tempo im Rahmen der Komponisten-Vorgabe gewählt hat. Beim Ballett lassen sich Wackler bei Hebefiguren objektiv beurteilen, aber z.B. nicht die „eine“ korrekte Fußhaltung, die abhängig von der jeweiligen Schule differiert. Schauspiel und Musiktheater lassen sich zumindest auch durch die gemeinsame Basis der Verbalisierung vergleichen. Daneben können noch weitere Parallelen festgestellt werden (Darsteller, Regie, Bühnenbild, Kostüme, Personenführung etc.).

Ich stimme mit Adamzik (2001: 21) darüber überein, dass „für die vergleichende Analyse [...] genügend übereinstimmende Eigenschaften auftreten [müssen], um ihnen eine gemeinsame Interpretationsgrundlage bzw. Aussagekraft zu geben“⁵⁶.

⁵⁶ Vgl. dazu Adamzik (2001: 23).

Im Text werden die Termini *Kritik*, *Theaterkritik* und *Rezension* synonym verwendet. Um die Handhabung und die Lesbarkeit zu vereinfachen, sind die Texte mit Signaturen ausgestattet (vgl. 7.5 Korpusübersicht). Die Zuordnung wird erstens nach Jahreszahl, zweitens nach Zeitung und drittens nach Reihenfolge des Erscheinens vorgenommen. Bei Datumsgleichheit wird die Seitenzahl als vierter Faktor einbezogen. Bei Datums- und Seitengleichheit werden die Titel nach alphabetischer Reihenfolge sortiert. So hat der Text *Durch Entzauberung zaubern* aus der SZ-Ausgabe vom 8. Januar 1990 auf Seite 34 zum Beispiel folgende Signatur: 90SZ01. Es folgen *Auf die Folter geworfen* (SZ / 12.01.90 / S. 49) mit der Signatur 90SZ02 und *Karriere eines wichtigen Organs* (SZ / 07.03.90 / S. 15) mit 90SZ03. Es wird wie folgt zitiert: (90SZ01: 73). Da die jeweiligen Autoren meist mit mehr als einem Artikel im Korpus vertreten sind, scheint mir diese Zitierweise am sinnvollsten. Die Zahl nach dem Doppelpunkt bezieht sich naturgemäß in diesem Fall nicht auf eine Seiten-, sondern auf eine Zeilenangabe. Wegen der großen Menge an Texten befindet sich das Korpus nicht in gedruckter Form im Anhang, sondern ist in Form einer CD der Dissertation beigelegt. Die Texte wurden alle händisch mit Zeilenangaben versehen.

Das Korpus besteht aus insgesamt 128 Rezensionen – davon 64 Kritiken aus der Sparte Schauspiel und 64 aus dem Musiktheater. Das Musiktheater lässt sich wiederum in Oper (56 von 64 / 87,5 %), Operette (fünf von 64 / 7,8 %) und Musical (drei von 64 / 4,7 %) unterteilen⁵⁷:

1950	FAZ	64 x Schauspiel
		63 x Oper, 1 x Operette
	SZ	64 x Schauspiel
		63 x Oper, 1 x Operette
1970	FAZ	64 x Schauspiel
		62 x Oper, 2 x Musical
	SZ	64 x Schauspiel
		63 x Oper, 1 x Operette
1990	FAZ	64 x Schauspiel
		64 x Oper
	SZ	64 x Schauspiel
		63 x Oper, 1 x Operette
2010	FAZ	64 x Schauspiel
		62 x Oper, 1 x Operette, 1 x Musical
	SZ	64 x Schauspiel
		64 x Oper

Tab. 2: Aufteilung des Korpus nach Zeitung und Genre

Autoren und Komponisten sind im Korpus unterschiedlich gewichtet. Von den insgesamt 64 Schauspielrezensionen ist Shakespeare mit 19 Kritiken am häufigsten vertreten. Es folgen Goethe mit acht, Wedekind mit fünf Kritiken. Brecht, Kleist und Schiller kommen je drei Mal vor; Dorst,

⁵⁷ Werte auf eine Dezimalstelle gerundet.

Gorki, Ibsen, Lenz, Molière und Weiss je zwei Mal; Büchner, Busch, Dostojewski, Goldoni, Gombrowicz, Grillparzer, Hildesheimer, Jonson, Miller, Muschg und Tabori jeweils ein Mal.

Shakespeare	<i>Die Tragödie von Hamlet, Prinz von Dänemark</i>	50SZ01 10SZ14	
	<i>Heinrich IV.</i>	70SZ02	
	<i>Der Kaufmann von Venedig</i>	70SZ07	
	<i>König Lear</i>	50FAZ11	
	<i>Macbeth</i>	50FAZ06 90FAZ16	
	<i>Othello, der Mohr von Venedig</i>	90SZ02 10SZ01	
	<i>Die Tragödie von König Richard III.</i>	10FAZ05	
	<i>Ein Sommernachtstraum</i>	90FAZ13	
	<i>Viel Lärm um nichts</i>	50FAZ02 50SZ16 10FAZ02	
	<i>Was ihr wollt</i>	50SZ15 10FAZ12 10FAZ13	
	<i>Wie es euch gefällt</i>	90FAZ01	
	<i>Das Wintermärchen</i>	90SZ16	
	Goethe	<i>Faust. Der Tragödie erster Teil</i>	50SZ02 90SZ14 10FAZ15 10SZ16
		<i>Faust. Der Tragödie zweiter Teil</i>	50SZ05
<i>Stella</i>		90SZ05	
<i>Urfaust</i>		70FAZ12 70SZ10	
Wedekind		<i>Die Büchse der Pandora</i>	50FAZ03
		<i>Lulu</i>	50SZ09 10FAZ10
	<i>Der Marquis von Keith</i>	70SZ04 90FAZ03	
	Brecht	<i>Die Dreigroschenoper</i>	90SZ09
<i>Der gute Mensch von Sezuan</i>		70FAZ06	
<i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>		50FAZ14	
Kleist	<i>Amphitryon</i>	50SZ12	
	<i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	10FAZ06	
	<i>Der zerbrochene Krug</i>	90FAZ14	
Schiller	<i>Don Karlos</i>	10SZ07	
	<i>Kabale und Liebe</i>	10FAZ03	
	<i>Die Räuber</i>	90FAZ12	
Dorst	<i>Karlos</i>	90SZ07	
	<i>Toller</i>	70FAZ16	
Gorki	<i>Nachtasyl – Szenen aus der Tiefe</i>	70FAZ15 10SZ11	
Ibsen	<i>Nora oder Ein Puppenheim</i>	50SZ10 10SZ04	
Lenz	<i>Der Hofmeister</i>	50FAZ05	
	<i>Die Soldaten</i>	70SZ16	
Molière	<i>Der Tartuffe oder Der Betrüger</i>	50FAZ01 10SZ10	

Weiss	<i>Marat/Sade</i>	90SZ06
	<i>Trotzki im Exil</i>	70FAZ04
Büchner	<i>Dantons Tod</i>	70FAZ02
Busch	<i>Max und Moritz</i>	70SZ09
Dostojewski	<i>Schuld und Sühne</i>	90FAZ08
Goldoni	<i>Der Fächer</i>	70SZ06
Gombrowicz	<i>Operette</i>	70FAZ01
Grillparzer	<i>Die Jüdin von Toledo</i>	90FAZ11
Hildesheimer	<i>Mary Stuart</i>	70SZ14
Jonson	<i>Volpone</i>	10SZ12
Miller	<i>Der Tod eines Handlungsreisenden</i>	50FAZ08
Muschg	<i>Die Aufgeregten von Goethe</i>	70FAZ11
Tabori	<i>Mein Kampf</i>	90SZ08

Tab. 3: Schauspiel-Korpus nach Häufigkeit der Autoren

Beim Musiktheater verhält es sich ebenso (insgesamt 64 Kritiken); davon sind 56 Opern-, 5 Operetten- und 3 Musical-Rezensionen. Wagner ist mit 15 Kritiken am häufigsten vertreten, gefolgt von Verdi und Mozart mit je sieben, sowie Strauss mit sechs und Schönberg mit drei. Berg und Offenbach kommen jeweils zwei Mal vor; Beethoven, Berlioz, Eötvös, Goetz, Haydn, Lortzing, Menotti, Mussorgski, Poulenc, Puccini, Rossini, Schostakowitsch, Tschaikowski und Weill je ein Mal.

Wagner	<i>Der Fliegende Holländer</i>	50FAZ15
		50SZ14
		90FAZ15
		10SZ02
	<i>Götterdämmerung</i>	70SZ05
		<i>Lohengrin</i>
	10FAZ07	
	<i>Parsifal</i>	50FAZ04
		70FAZ07
	<i>Das Rheingold</i>	70SZ13
		10SZ05
	<i>Der Ring des Nibelungen</i>	70FAZ03
		90FAZ10
<i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i>	10FAZ16	
	10SZ06	
Mozart	<i>Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni</i>	50FAZ13
		90FAZ07
		90SZ12
	<i>Idomeneo</i>	50SZ07
		90SZ10
	<i>Die Hochzeit des Figaro</i>	90SZ15
<i>Die Zauberflöte</i>	10FAZ11	
Verdi	<i>Don Carlos</i>	70FAZ13
		70SZ11
		90FAZ04
	<i>Otello</i>	70FAZ10
		70SZ08
	<i>Rigoletto</i>	50SZ11
<i>La Traviata</i>	50FAZ10	

Strauss	<i>Capriccio</i>	50SZ13
	<i>Daphne</i>	10SZ09
	<i>Elektra</i>	10SZ13
	<i>Der Rosenkavalier</i>	50FAZ12
		50SZ06
	90SZ11	
Schönberg	<i>Moses und Aron</i>	70FAZ08
		70SZ12
		90FAZ06
Berg	<i>Lulu</i>	70SZ03
		10SZ15
Offenbach	<i>Hoffmanns Erzählungen</i>	70FAZ09
		10FAZ09
Beethoven	<i>Fidelio</i>	10FAZ08
Berlioz	<i>Les Troyens</i>	90FAZ02
Eötvös	<i>Die Tragödie des Teufels</i>	10SZ03
Goetz	<i>Der Widerspenstigen Zähmung</i>	90FAZ09
Haydn	<i>L'Anima del filosofo</i>	90SZ13
Lortzing	<i>Zar und Zimmermann</i>	50SZ08
Menotti	<i>Amelia geht zum Ball</i>	50FAZ09
Mussorgski	<i>Boris Godunow</i>	50SZ03
Poulenc	<i>Dialogues des Carmélites</i>	10SZ08
Puccini	<i>Madame Butterfly</i>	10FAZ01
Rossini	<i>Der Barbier von Sevilla</i>	50FAZ07
Schostakowitsch	<i>Die Nase</i>	90SZ03
Tschaikowski	<i>Pique Dame</i>	90FAZ05
Weill	<i>Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i>	70SZ15
Lortzing	<i>Zar und Zimmermann</i>	50SZ08
Menotti	<i>Amelia geht zum Ball</i>	50FAZ09
Mussorgski	<i>Boris Godunow</i>	50SZ03
Poulenc	<i>Dialogues des Carmélites</i>	10SZ08
Puccini	<i>Madame Butterfly</i>	10FAZ01
Rossini	<i>Der Barbier von Sevilla</i>	50FAZ07
Schostakowitsch	<i>Die Nase</i>	90SZ03
Tschaikowski	<i>Pique Dame</i>	90FAZ05

Tab. 4: Opern-Korpus nach Häufigkeit der Komponisten

Bei den Operetten sind Benatzky, Lehár, Millöcker, Offenbach und Strauß je ein Mal, bei den Musicals Kander, Rome und Webber je ein Mal im Korpus vertreten.

Benatzky	<i>Im Weißen Rößl</i>	10FAZ14
Lehár	<i>Paganini</i>	50SZ04
Millöcker	<i>Gasparone</i>	50FAZ16
Offenbach	<i>Pariser Leben</i>	90SZ01
Strauß	<i>Die Fledermaus</i>	70SZ01

Tab. 5: Operetten-Korpus nach Komponisten

Kander	<i>Cabaret</i>	70FAZ14
Rome	<i>Vom Winde verweht</i>	70FAZ05
Webber	<i>Love Never Dies</i>	10FAZ04

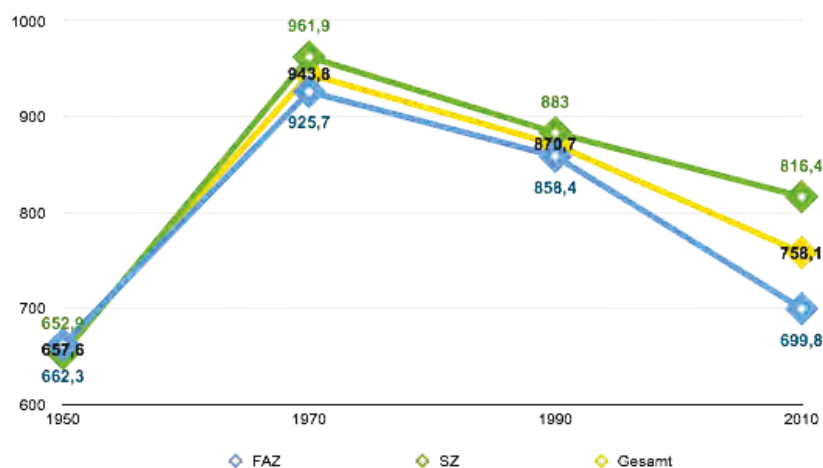
Tab. 6: Musical-Korpus nach Komponisten

Die Texte liegen auf Grund der verschiedenen Jahrgänge wie bereits erwähnt in unterschiedlichen Formaten vor. Die Kritiken aus den Jahren 1950, 1970 und 1990 sind Fotos (jpgs) von Mikrofilmen, die in pdfs umgewandelt wurden. Die Texte von 2010 entstammen den Printausgaben der FAZ und der SZ, wurden eingescannt und liegen ebenfalls als pdfs vor, sowie den Online-Archiven der beiden Zeitungen (pdfs). Zur besseren Vergleichbarkeit wurden alle Texte händisch in Word übertragen, so dass zumindest Suchläufe nach bestimmten Schlagworten ermöglicht wurden.

3.3 Die Textlängen des Korpus

Für die Zählung wurde eine Wortdefinition nach dem orthographischen Kriterium verwendet: „W.[ort] ist jede Buchstabensequenz zwischen zwei Leerzeichen (Spalten), die selbst kein Leerzeichen enthält.“ (Glück 2000: 792: *Wort*). Ausnahmen stellen abtrennbare Präfixe wie bei *anstehen* und Partikelverben wie *freisetzen* dar. Diese wurden trotz der örtlichen Trennung als ein Wort gezählt. Auf Grund der fehlenden Möglichkeit, mit dieser Art von Wortdefinition die Zählung in den Word-Dokumenten vorzunehmen, musste die Zählung „händisch“ vorgenommen werden.

Der kürzeste Text umfasst 213 Wörter (50SZ06), der längste 1629 (70FAZ11). Die durchschnittliche Textlänge beläuft sich 1950 auf 657,6 Wörter; 1970 steigt die Zahl um rund die Hälfte auf 943,8 Wörter an. 1990 fällt sie auf 870,7, im Jahr 2010 nochmals auf 758,1 Wörter. Daraus ergibt sich eine Kurve mit dem Piek im Jahr 1970.

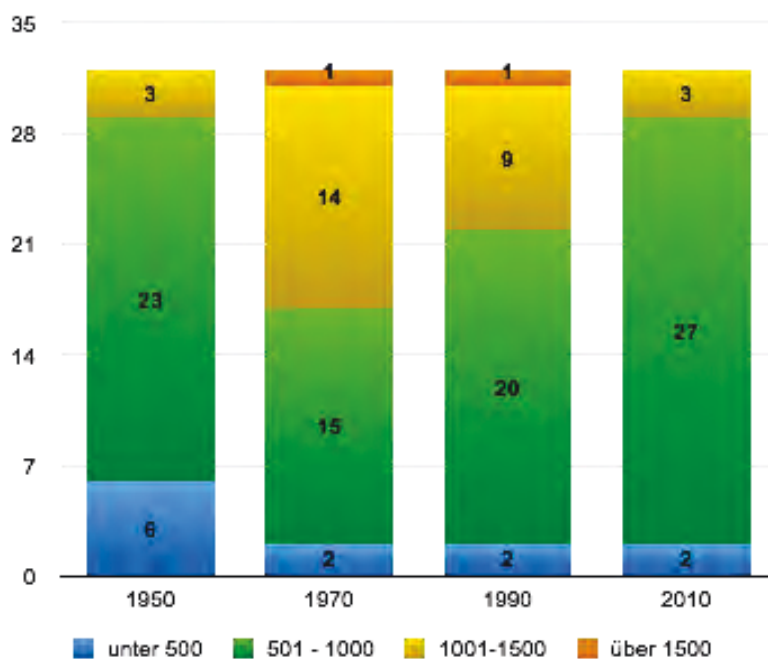


Grafik 1: Wortanzahl der Theaterkritiken in FAZ und SZ von 1950 bis 2010

Obwohl sich die Ergebnisse in der FAZ und der SZ unterscheiden, ist der Trend über den jeweiligen Jahrgang gesehen aber in beiden Zeitungen ähnlich. 1950 ist die Wortanzahl in der FAZ um durchschnittlich neun Wörter höher als in der SZ, ab 1970 dreht sich das Bild aber – in allen anderen Jahrgängen liegt die SZ mehr oder weniger deutlich vor der FAZ. 1970 unterscheiden sich

die beiden Zeitungen um 35 Wörter, 1990 um 25, 2010 hingegen um 116! Im Vergleich der beiden Zeitungen liegt die SZ deswegen mit 828,6 Wörtern vor der FAZ mit 786,6. Ausgehend von der Wortanzahl der Fließtexte lässt sich feststellen, dass die durchschnittliche Wortanzahl pro Artikel 657,6 im Jahr 1950 – über den Peak von 943,8 in 1970 – 1990 bereits wieder auf 870,7 gesunken und 2010 schließlich bei 758,1 angekommen ist. Interessant wäre zu beobachten, wie sich die Wortanzahl 2030 verändert hat – ob sie eventuell sogar unter die Artikellänge des Jahres 1950 gefallen sein wird. Diese Tendenz zur Verkürzung der Artikel lässt sich auf das Leseverhalten, den Zeitmangel sowie die Gewöhnung an die Neuen Medien und ihre ständige Erreichbarkeit zurückführen.

In allen Jahrgängen und in beiden Zeitungen liegt der Hauptanteil der Texte im Bereich zwischen 501 bis 1000 Wörtern. 1950 sind es 23 der 32 Kritiken, 1970 15, 1990 20 und 2010 27. Texte mit unter 500 Wörtern wurden 1950 sechs, in den anderen Jahrgängen jeweils zwei Mal gezählt. Zwischen 1001 und 1500 Wörtern lagen 1950 und 2010 je drei Texte, 1990 neun, 1970 – fast gleichauf mit der Gruppe 501 bis 1000 – 14. Rezensionen mit über 1500 Wörtern finden sich weder 1950 noch 2010, 1970 und 1990 gibt es jeweils einen Vertreter.



Grafik 2: Wortanzahl der Theaterkritiken von 1950 bis 2010 – eingeteilt in festgelegte Kategorien

3.4 Fazit

Als Ergebnis lässt sich festhalten, dass die Theaterkritiken 1950 noch eher kurz gehalten waren. Die untergeordnete Bedeutung im Vergleich zu anderen Rubriken lässt sich auch daran festmachen, dass die Auswahl wegen des geringen Vorkommens in den Zeitungen nicht groß war. Ein Teil der Artikel konnte überhaupt nicht zur Analyse verwendet werden, da es sich um Ankündi-

gungen, Erwähnungen, Hinweise o.Ä. bzw. Kritiken mit weniger als 200 Wörtern handelte. Der Trend zeigt eindeutig, dass besonders 1970 Theaterkritiken einen hohen Stellenwert in beiden Tageszeitungen eingenommen haben. Mit einem Durchschnitt von 943,8 Wörtern liegt dieser Jahrgang deutlich an der Spitze. 1990 deutet sich aber bereits wieder ein abnehmender Trend an (minus 73,1 Wörter), 2010 nimmt die Anzahl um weitere 112,6 Wörter ab. Der starke Abwärtstrend lässt sich einerseits mit den stetig wachsenden Online-Angeboten und den damit verbundenen Lesegewohnheiten sowie der generellen Tendenz zu kürzeren Texteinheiten erklären. Auch kann eine Rolle spielen, dass Artikel zum Thema Theater eher eine Nischen-Leserschaft ansprechen - im Gegensatz zu Filmen oder gesellschaftlichen Themen, die im Feuilleton zunehmend mehr Platz einnehmen.

4 Analysen

Die Korpusanalyse befasst sich mit allen für die Textsorte relevanten, linguistischen Disziplinen. Begonnen wurde die Untersuchung bei den äußeren Merkmalen (4.1 Formale Gestaltung) sowie bei den den Fließtext umgebenden Paratexten (**Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**). Im Anschluss wurde die Analyse „vom Kleinen zum Großen“ fortgesetzt – auf der Ebene der Phoneme und der Grapheme (4.3), der Wörter (4.4), der Sätze (4.5) und der Pragmatik (4.7). Des Weiteren wurden die Intertextualität und (4.6) der Individualstil (4.8) betrachtet.

4.1 Formale Gestaltung

Als erster Schritt der Analyse soll die formale Gestaltung, die Typologie, die „Ausstattung und Gestaltung von Druckwerken“ (Glück 2000: 755) der Theaterkritiken des Korpus näher betrachtet werden. Das Kleine Vertragslexikon (1995: 193) beschreibt Typographie als „Gestaltung eines Druckwerkes unter Verwendung verschiedener Schriftarten und Schriftgrade, lesefreundlicher Gliederung und Raumaufteilung innerhalb des Satzspiegels, Platzierung von Bildern und Grafiken etc.“ Die typographische Untersuchung befasst sich mit dem Leseverhalten, dem Text-Bild-Verhältnis, der Schrift, dem Umbruch, den Spalten, dem Satz und der Textgliederung.

4.1.1 Das Leseverhalten

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die durchschnittliche Lesezeit für Tageszeitungen in den 1980er-Jahren stark abgenommen hat. Danach hielt sie sich für ca. 15 Jahre, bevor sie noch weiter zurückgegangen ist. Für eine Weile konnte diese Tendenz durch die Reichweite in der Gesamtbevölkerung kaschiert werden, denn während ältere Menschen länger Zeitung lesen, nehmen v.a. die Leser der Zukunft, die jungen Menschen, immer seltener die Tageszeitung zur Hand (Meier 2011: 106).

Um die vorhandenen Leser zu binden und um neue zu gewinnen, muss neben der journalistischen Qualität der Texte auch das Layout seinen Beitrag leisten. Denn an den Gesetzmäßigkeiten des Lesens sind „seit Jahrhunderten“ (Schneider/Raue 2006: 164) kaum Veränderungen festzustellen. Auf Bilder und Farben reagiert unser Gehirn am stärksten. Deswegen steigt der Zeitungsleser nicht über Textelemente in eine Seite ein, sondern durch Bilder – und zwar unabhängig davon, wo diese platziert sind. Innerhalb von drei Sekunden entscheidet der Leser, ob er auf der Seite verweilt. Wenn er bis dahin keinen „eyecatcher“ gefunden hat, blättert er weiter (ebd.).

Falls ihn das Bild neugierig gemacht hat, geht der Blick zur Titelzeile (oft mit einem Umweg über die Bildunterschrift, um Erklärungen zum Abgebildeten zu erhalten), anschließend zu Unter-

und/oder Dachzeile (Küpper 2004: 270: viele Zeitungen verzichten auf eine Dachzeile, da sie oft nicht gelesen wird). Schneider/Raue (2006: 166) fassen die Situation des Redakteurs wie folgt zusammen: „Mit einem guten Foto locke ich den Leser an, mit einer noch besseren Schlagzeile [gemeint ist hier Titel- bzw. Hauptzeile] mache ich ihn endgültig neugierig – und dann entscheidet allein mein journalistisches Können, ob mein Artikel gelesen wird.“ Und gerade bei längeren Texten, zu denen die Textsorte Theaterkritik zweifellos gehört, muss das Thema „angenehm und spannend“ (ebd.) vermittelt werden. Auf der „ersten Lese-Ebene“, wie Küpper (2004: 270) die Lektüre der Paratexte bezeichnet, bestehen alle Möglichkeiten, Werbung für den Artikel zu machen, Leseanreize zu setzen, Rätsel in den Raum zu stellen, um den Leser auf die nächste Ebene, also in den Fließtext, zu ziehen.

4.1.2 Das Bild

Nachdem die besondere Bedeutung des Bildes als Einstieg in eine Seite und erster visueller Reiz festgestellt wurde, können wir uns nun den Details zuwenden. Bis 1990 wurde noch kolportiert, dass in seriösen Zeitungen – im Gegensatz zu den Boulevardzeitungen – das Bild nur als Illustration und inhaltliche Ergänzung zum Text diene (Straßner 1999: 33). Heute ist jedoch klar: Nichts lockt den Leser stärker auf eine Seite als klug eingesetzte Bilder (bzw. bunte Grafiken). Bilder geben die Wirklichkeit auf andere Weise wieder, als es Texte vermögen, rufen Gefühle und ggf. auch Assoziationen hervor (Schneider/Raue 2006: 170). Als Regel für Layouter gilt, dass pro Zeitungsseite nur ein großformatiges Foto verwendet werden sollte, weil das Gehirn des Lesers ansonsten von der Reizüberflutung überfordert ist. Falls mehrere Fotos auf der gleichen Seite platziert werden, müssen sie sich in der Größe deutlich vom Aufmacher-Bild unterscheiden (Schneider/Raue 2006: 174).



Abb. 8: Beispiel für eine Zeitungsseite mit nur einem großformatigen Bild (SZ vom 18.10.10)

Grundsätzlich lässt sich für das Korpus feststellen, dass 1950 im Feuilleton weder in der FAZ noch in der SZ Fotos auftauchen. Und auch 1970 weist die SZ in Theaterkritiken keine Bilder auf, die FAZ nutzt sie allerdings bereits in 38 Prozent der Theaterkritiken. 1990 hat sich die Anzahl der Bilder in der untersuchten Textsorte mehr als verdreifacht. Und auch in der SZ werden mittlerweile Bilder eingesetzt (50 %), in der FAZ sind knapp 88 Prozent der Texte bebildert. 2010 kann man sagen, dass fast jede Theaterkritik ein Bild aufweist (94 %), in der SZ sind es sogar 100 Prozent. Die SZ hat auch 1991 damit begonnen, Farben als Layoutelement zu nutzen – zuerst im Süddeutsche Zeitung Magazin und zuletzt 1996 in der Schwarzweiß-Domäne Titelseite⁵⁸. Als letzte überregionale Tageszeitung setzt die FAZ seit 2003 Farbbilder ein, auf der Titelseite sogar erst ab 2007 (Stöber 2014: 125).

Je nachdem, welchen Stellenwert die Artikel auf der jeweiligen Seite inne haben, ist die Bildgröße gewählt. 2010 weisen die Aufmacher Bilder auf, die entweder eins zu eins der Textlänge entsprechen, etwas kleiner oder sogar größer sind als das Textfeld des Fließtextes. 2010 gibt es z.B. in 23 Artikeln (von 30 Kritiken mit Foto) derartige Bilder, in nur sieben (23 %) viel kleinere, die eindeutig signalisieren, dass der entsprechende Artikel nicht der Haupttext der Seite ist.

In den vorherigen Jahrgängen wird die Wirkung von Bildern noch nicht so positiv eingeschätzt. 1990 können z.B. nur fünf der 22 Texte mit Bild in diese Kategorie eingeordnet werden (23 %). Der Prozentsatz hat sich zwischen 1990 und 2010 also genau gedreht. 1970 sind es knapp 50 Prozent bei sechs Artikeln mit Bildern. Daraus lässt sich schließen, dass 1970 nur sehr vereinzelt Bilder im Feuilleton untergebracht wurden, aber wenn, dann in entsprechender Größe. Die Platzierung des Fotos hängt in erster Linie mit dem Umbruch zusammen (vgl. 4.1.4).

4.1.3 Die Schrift

Das formale Gestaltungsmerkmal schlechthin ist die Schrift. Mit ihr muss sich der Leser – einmal von den Paratexten in den Fließtext hineingezogen – die meiste Zeit beschäftigen. Deswegen sollte sie möglichst gut lesbar sein. Veranschlagt wird hierfür ein Schriftgrad zwischen acht und zehn Punkt⁵⁹. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die meisten Tageszeitungen wegen des Papiermangels noch in sechs Punkt herausgegeben. So konnten möglichst viele Texte auf den wenigen Seiten untergebracht werden (Brielmaier 2000: 24). Den Schriftgrad herauszufinden gestaltet sich schwierig, da die Artikel für das Korpus aus den Print-Ausgaben der Zeitungen, pdf-Downloads von <http://www.faz.net> und <http://www.sueddeutsche.de> sowie Kopien von Mikrofilmen entnommen sind. Da Brielmaier (2000: 24) davon spricht, dass sich die Zeitungen heute

⁵⁸ Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/medien/die-gestaltung-der-SZ-im-Wandel-der-Zeit-1.1406241>.

⁵⁹ „Grundeinheit des deutsch-französischen typografischen Maßsystems, in der alle Schriftgrade angegeben werden. Ein Didot-Punkt entspricht 0,376 mm“ (Kleines Verlagslexikon 1995: 152).

zwischen acht und zehn Punkten eingependelt haben, ist anzunehmen, dass sich die FAZ und die SZ als zwei ihrer größten Vertreter mit ihren Schriften auch in diesem Bereich befinden.

Schriften sollen auch immer den Charakter der Zeitung widerspiegeln. So bevorzugen einige eine moderne, zeitgemäße Schrift, andere legen Wert auf eine traditionelle oder konservative (Küpper 2004: 269). Dabei stellt sich auch die Grundfrage, ob es sich um eine Serifen- oder Groteske-Schrift handeln soll. In Studien wurde erforscht, dass Serifen, die „waagrechte[n] oder schräge[n] An- und Abschlußstriche oder Begrenzungen an den Grundstrichen von Buchstaben und Ziffern vieler [...] Schriften“ (Kleines Verlagslexikon 1995: 174), der besseren Lesbarkeit von Texten dienen (Wolff 2011: 293) – gerade auch im Hinblick darauf, dass Zeitungsseiten nicht weiß, sondern gräulich sind (Küpper 2004: 271). Daher werden in den meisten europäischen Tageszeitungen für den Fließtext Serifenschriften genutzt (Küpper 2004: 269)⁶⁰. Häufig werden auch Mischungen aus einer Serifenschrift für den Fließtext und einer Groteskenschrift für die Paratexte eingesetzt (Küpper 2004: 270).

Die FAZ verwendet seit ihrer Gründung die Serifenschrift *Excelsior*, die „leicht, schnell und mühelos“ (Alles über die Zeitung 1998: 187) vom Rezipienten erfasst werden soll. Sie wurde aus diesem Grund in den Vereinigten Staaten speziell für den Gebrauch in Zeitungen entwickelt und 1987 von der „Times“ (ebenfalls mit Serifen) als Grundschrift abgelöst. Bei ihrer Einführung wurde sie als „kantenscharf“ bezeichnet, deren „Rundungen [...] elegant [wirken]“, deren „Linieneinführung [...] gleichmäßig [ist]“ und deren „Ober- und Unterlänge [...] in einem verträglichen Verhältnis zur Mittellänge“ [stehen]“ (ebd.).

Laut eigenen Angaben auf der Homepage⁶¹ arbeitete die SZ in den 50er- und 60er Jahren mit der serifenlosen Gill in den Überschriften und der Excelsior im Fließtext. 1965 wird dann die Gill von der Helvetica abgelöst. Diese Aussagen lassen sich allerdings nicht auf das Feuilleton übertragen. Hier werden sowohl 1950 als auch 1970 Serifenschriften in Überschrift und Fließtext eingesetzt.

⁶⁰ Kleine Geschichte zur Entstehung von Serifen bei Küpper (2004: 268ff).

⁶¹ Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/medien/die-gestaltung-der-SZ-im-Wandel-der-Zeit-1.1406241>.



Abb. 9: Beispiel für die Schrift im Feuilleton der SZ 1950 (50SZ01)

Abb. 10: Beispiel für die Schrift im Feuilleton der SZ 1970 (70SZ06)

Brielmaier (2000: 24) sieht einen Trend darin, mit weniger Schriften zu arbeiten als es früher der Fall war. Sowohl im Feuilleton der FAZ als auch der SZ lässt sich diese Aussage spätestens seit 1970 bestätigen. Ab diesem Zeitpunkt wird die gewählte Schriftart des Fließtextes nur durch Schriftgrad, Kursivschreibung oder den Gebrauch von Kapitalchen für Paratexte verändert, so wird z.B. die Bildunterschrift kursiv gedruckt, die Autorennennung in Kapitalchen gesetzt und auch die Überschriftenteile werden in unterschiedlichen Schriftgraden verwendet (von der Titelseite in der mit Abstand größten Schrift, über die Unterzeile, Zitate und die Zwischenüberschriften bis hin zum Fließtext inkl. Orts- und Datumsangabe, Autorennennung und Bildunterschrift). Am kleinsten ist in jedem Text die Bildquelle aufgeführt. Das Feuilleton war also wie in vielen Dingen der Zeit schon voraus.

4.1.4 Der Umbruch

Unter dem Terminus *Umbruch* versteht man die „Verteilung der Texte, Bilder und Anzeigen innerhalb des Satzspiegels“ (Kleines Verlagslexikon 1995: 195) einer bestimmten Seite. Zu unterscheiden sind grundsätzlich vier Arten: Spalten-, Schachtel-, Block- und Modularumbruch, wobei sich Block- und Modularumbruch zum größten Teil überschneiden.

Ursprünglich kommt der Spaltenumbruch aus dem Buchdruck. Hier werden – wie heute noch in Lexika o.Ä. zweispaltig – die einzelnen Nachrichten ohne typographische Wertung durch spezielle Platzierung aneinandergehängt (Brielmaier 2000: 40f). Diese Artikelreihung kommt nur 1950 noch vereinzelt in der SZ vor und zwar ausschließlich im Feuilleton, das 1950 z.T. noch „unterm Strich“ (vgl. dazu 2.3) stand. Hierbei werden die Überschriften nicht über dem ganzen Artikel, sondern ausschließlich über der ersten Spalte platziert, der Fließtext läuft in die nächste Spalte weiter. In der Literatur wird darauf verwiesen, dass nach dem Zweiten Weltkrieg der Strich aufgelöst wurde und das Feuilleton seinen eigenen Platz in der Zeitung erhielt. Die SZ stellte 1950 dabei wohl noch eine Ausnahme dar. Allerdings gab es auch 1950 bereits Beispiele für andere Layouts – sowohl Theaterkritiken, die nicht mehr unterm Strich stehen (vgl. 50SZ03, 05, 10, 13)

als auch solche, die zwar noch unterm Strich platziert sind, aber trotzdem schon mehrspaltige Überschriften aufweisen (wie 50SZ12, 15, 16). Konstanz im Layout entwickelte sich hier erst in den kommenden Jahren.



Abb. 11: Feuilleton unterm Strich in der SZ 1950 (7. Februar 1950)

Der Rest der Zeitung wird aber bereits 1950 mit einem anderen Umbruch gestaltet (s. Artikel „überm“ Strich auf Abb. 11). Hierbei handelt es sich um den Schachtelumbruch, dessen Einführung durch den Gebrauch von Überschriften als Layoutemblem nötig wird. Denn beim Spaltenumbruch kann grundsätzlich nur eine Überschrift (die erste) mehrspaltig gestaltet werden (Briel-

maier 2000: 42). Auf diese Weise wurde das gesamte Zeitungslayout revolutioniert, denn jeder Text wird nun von einer ein- oder mehrspaltigen Überschrift begleitet. Die Typographie des Schachtelumbruchs wird von Artikeln geprägt, die aus unterschiedlich langen Spalten sowie einer darüber platzierten Überschrift zusammengesetzt sind.

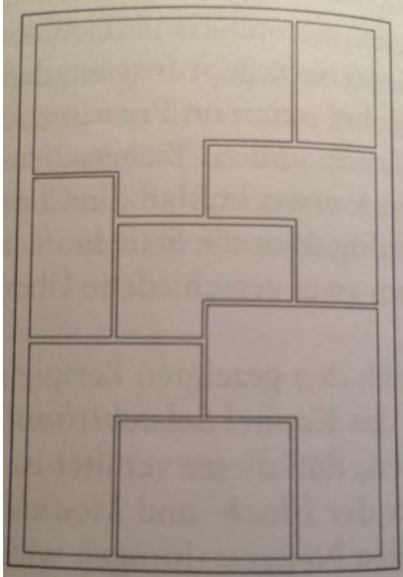


Abb. 12: Schematisierte Seite mit Schachtelumbruch (Brielmaier 2000: 46)

Die Aufgaben des Schachtelumbruchs sind typographische Strukturierung der Seite und, auf der ästhetischen Ebene, die Verzahnung der Artikel. Es soll ein „Gesamtkunstwerk“ entstehen (Brielmaier 2000: 47), da Nachrichten nicht als Einzelelemente verstanden werden sollen. Dabei darf es im Layout keine Längs- oder Querbrüche geben, in jeder Spalte sollte ein horizontal und ein vertikal verbindendes Element eingesetzt werden und es darf keine durchgehende Trennlinie zwischen den Artikeln verlaufen. Der Grad zwischen einer lebendigen und einer chaotischen Zeitungsseite ist bei dieser Umbruchvariante jedoch stets schmal. Problematisch kann auch die Zuordnung von Bildern werden. Diese müssen den zugehörigen Texten eindeutig zuordenbar sein (ebd.).

Als Weiterentwicklung entsteht der Blockumbruch, bei dem die Artikel keine unterschiedlich langen Spalten mehr aufweisen, sondern mehrere gleich lange, so dass ein „geschlossener Block“ (Brielmaier 2000: 51) entsteht. Hier werden die Artikel nicht ineinander verschachtelt, sondern als Blöcke über- und nebeneinander platziert, wodurch eine klare, übersichtliche Linie auf den Seiten vorherrscht. Einzig „störend“ sind die Bilder, die nicht eindeutig den Artikeln zugeordnet werden können (Bilder können beim Blockumbruch über, unter, neben oder im zugehörigen Text stehen).

Dies stellt die einzige Veränderung bei der neuesten Umbruchsform, dem Modularumbruch, dar. Denn hier werden – anders als beim Blockumbruch – die jeweiligen Bilder stets auch im Artikel-

Rechteck untergebracht (über, unter oder im Text, nicht neben dem Text). Die Artikel werden gegeneinander entweder durch Linien oder durch größere Zwischenräume abgegrenzt. Aufgrund dieser neuen Art der Ordnung verlieren die Überschriften etwas ihre Bedeutung als typographische Ordner, da die Seite mit einem Blick vom Leser in Rechtecke eingeteilt werden kann (vgl. dazu Brielmaier 2000: 54).



Abb. 13: Blockumbruch (FAZ vom 22.01.1970)



Abb. 14: Modularumbruch (FAZ vom 05.10.2010)

Die SZ verwendet in den Jahrgängen 1950, 1970 und 1990 im Feuilleton den Schachtelumbruch. Bei der FAZ zeigt sich ein anderes Bild. Während die SZ 1950 z.T. auch noch den Spaltenumbruch einsetzt, liegt in der FAZ nur der Schachtelumbruch vor. 1970 und 1990 handelt es sich jedoch um eine Mischform aus Schachtel- und Blockumbruch. Oft finden sich hier mehrere Überschriften einer Seite auf der gleichen Höhe und die Artikel sind z.T. rechteckig angelegt, was Anzeichen für den Blockumbruch sind. Allerdings treten daneben auch noch ineinander „verschachtelte“ Artikel auf. In Abb. 15 sind zwei Artikel als Blöcke angeordnet (*Die Anfänge des Harry Buckwitz* und *Mohács – aber doppelt*). Auszuschließen ist eindeutig der Modularumbruch, weil das Bild, das zum linken Artikel gehört, nicht in das Artikel-Rechteck eingebunden ist, der rechte Artikel (*Revision für Harald Müller*) aber den mittleren „umklammert“. Die Spalten sind unterschiedlich lang. Es lässt sich aber bei der Durchsicht mehrerer Zeitungsseiten feststellen, dass der Blockumbruch dominiert.



Abb. 15: Mischform aus Schachtel- und Blockumbruch (FAZ vom 20.10.1970)

2010 wird sowohl in der FAZ als auch der SZ der Modularumbruch eingesetzt. Allerdings kommt es auch hier gelegentlich zu Abweichungen, z.B. wenn eine kleine Nachricht untergebracht werden muss (s. Abb. 16, S. 58).



Abb. 16: Modularumbruch mit Ausnahmen (FAZ vom 09.02.2010)

4.1.5 Die Spalten

Spalten sind „mindestens zwei in der Regel gleichbreite und gleichhohe Text- und/oder Bildsegmente innerhalb des Satzspiegels“⁶². Spaltenzahl und Spaltenbreite sind vom jeweiligen ZZ [Zeitungen/Zeitschriften]- oder Buchformat abhängig [...]“. Die hier verwendete Definition aus dem Kleinen Verlagslexikon (1995: 177) bezieht sich allerdings auf die Gesamtheit der Zeitungsseite, nicht auf einen Artikel. Hier werden nur Teile der Gesamtspaltenlänge untersucht, die zusammen einen Artikel bilden. Auch gibt es Texte, die nur in eine Spalte gesetzt sind. Deswegen wird – im Hinblick auf die Verwendung für einzelne Artikel – die Definition abgewandelt: Spalten sind gleich breite Text- und Bildsegmente innerhalb des Satzspiegels, die sich aufgrund der verschiedenen Umbruchvarianten in ihrer Länge unterscheiden können, aber nicht müssen. Bereits im vorausgegangenen Kapitel wird aufgezeigt, dass es, je nach Umbruch, Artikel mit gleichen sowie unterschiedlichen Spaltenlängen gibt.

Die Spaltenanzahl der Zeitungsseiten variiert zwischen 1950 und 2010. 1950 weisen sowohl die FAZ als auch die SZ fünf Spalten auf. Ausnahme ist das Feuilleton unterm Strich, das nur in vier, dafür aber breitere Spalten eingeteilt ist. Im Jahr 1970 hat die SZ die fünf Spalten als Grundlayout beibehalten, während die FAZ schon zur sechsspaltigen Typographie übergegangen ist. Diese bleibt auch 1990 sowie 2010 bestehen und wird ab 1990 auch von der SZ übernommen.

⁶² Satzspiegel: Fläche einer ZZ [Zeitungen/Zeitschriften]- oder Buchseite, die mit Text und/oder Abbildungen bedruckt ist (Kleines Verlagslexikon 1995: 167).

Die vorliegenden Kritiken des Korpus wurden in ein bis sechs Spalten abgedruckt, wobei beide Extreme sehr selten vorkommen. Sechs Spalten finden sich im Korpus nur ein Mal (90SZ10). Die angesprochene Kritik erstreckt sich also über die gesamte Breite der Seite (die erste Spalte übrigens auch über die gesamte Länge) (vgl. Abb. 17). Das entspricht 0,8 Prozent des Gesamt-Korpus und drei Prozent der Texte aus dem Jahr 1950. Dabei handelt es sich allerdings nicht um sechs Spalten Fließtext. Dieser breitet sich nur über drei Spalten aus, die anderen drei Spalten werden durch das Bild gefüllt.



Abb. 17: Sechsspaltige Kritik (90SZ10)

Einspalter liegen im Korpus nur zwei Mal vor – dabei handelt es sich um eine Kritik aus dem Jahr 1950 (50SZ07) sowie eine aus der FAZ aus dem Jahr 2010 (1,6 % des Gesamt-Korpus bzw. 3 % des jeweiligen Jahres). Fünfspaltige Artikel treten dagegen schon häufiger auf – insgesamt zwölf Mal (9,3 % des Gesamt-Korpus), davon zwei Mal 1970, sechs Mal 1990 und vier Mal 2010. Fünfspalter kommen erstmals 1970 vor, verzeichnen bis 1990 eine Verdreifachung und nehmen bis 2010 wieder um sechs Prozent ab.

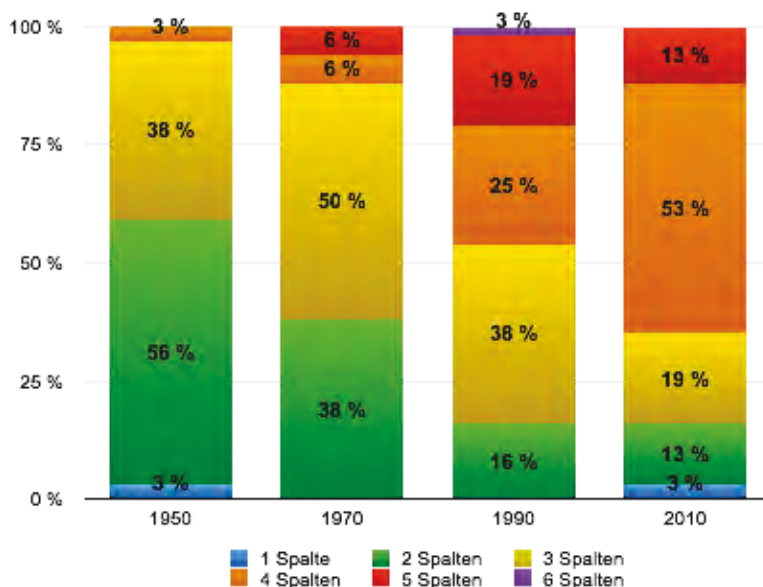
Vierspalter werden im ganzen Korpus 28 Mal verwendet (21,9 %). Ihre Anzahl steigt dabei mit jedem Jahrgang an – von 1950 bis 1970 verdoppelt sie sich (3 auf 6 %), bis 1990 vervierfacht sie sich sogar (auf 25 %) und bis 2010 ist wiederum eine Verdopplung festzustellen (53 %). Damit nimmt der Vierspalter als einzige Artikelform über die Jahre konstant und v.a. beträchtlich zu.

Bei zweispaltigen Artikeln verläuft die Entwicklung genau umgekehrt. Ihren stärksten Jahrgang verzeichnen sie mit 56 Prozent 1950 (insgesamt 18 Artikel), 1970 sind es immerhin noch 38 Prozent. Bis 1990 halbiert sich jedoch der Prozentsatz auf 16 und bis 2010 ist der Zweispalter um weitere drei Prozent rückläufig (13 %).

Mit 35,9 Prozent im Durchschnitt wird der Dreispalter für die Textsorte Theaterkritik am häufigsten verwendet (insgesamt 46 Mal). Daraus ergibt sich auch der Korpusdurchschnitt von 3,1 Spalten. 1950 und 1990 liegt der Wert bei 38 Prozent. Zwischendurch nimmt er 1970 kurzfristig auf 50 Prozent (16) zu. 2010 ist er mit 19 Prozent auf dem Tiefstwert angekommen.

Der Spalten-Durchschnitt liegt 1950 bei 2,4, 1970 bei 2,8, 1990 und 2010 bei 3,6. Es zeigt sich deutlich, dass die mehrspaltigen Artikel mit den Jahren zunehmen. FAZ und SZ halten sich dabei im Gesamtdurchschnitt die Waage (FAZ Ø 3,1 – SZ Ø 3,1) und unterscheiden sich auch in den jeweiligen Jahrgängen vergleichsweise gering (niedrigster Wert: 0,3 im Jahr 1950, höchster Wert: 0,4 in den Jahren 1970, 1990 und 2010). Bis 1970 herrschen Zwei- und Dreispalter vor (94 bzw. 88 %), ab 1990 treten häufiger Vier- und Fünfspalter auf. Einen wesentlichen Anteil an der Tendenz zur Mehrspaltigkeit haben die Bilder, deren Häufigkeit und Größe mit den Jahren zunehmen (vgl. dazu 4.1.2).

Die Verwendung der unterschiedlichen Spaltenzahlen lässt sich aus zwei Faktoren erschließen: Erstens aus dem vorhandenen Platz auf der jeweiligen Zeitungsseite bzw. im jeweiligen Ressort (hier dem Feuilleton) und der Typographie der anderen Artikel sowie zweitens aus der Wichtigkeit des jeweiligen Textes. Feststellbar ist, dass Kritiken mit höherem Lesewert/-anreiz bzw. von stärkerem Leserinteresse (z.B. der Bayreuther Festspiele oder der Bayerischen Staatsoper in der SZ) eine größere Spaltenanzahl aufweisen (vgl. u.a. Abb. 17, S. 59, die sechsspaltige Kritik in der SZ über eine Inszenierung der Oper „Idomeneo“ bei den Salzburger Festspielen 1990).



Grafik 3: Spaltenanzahl der Theaterkritiken von 1950 bis 2010

Alternativ – wenn es der Platz auf der Seite nicht anders zulässt – kann die horizontale Ausdehnung durch eine vertikale ersetzt werden. Die „fehlenden“ Spalten können dann sowohl durch eine höhere Zeilenzahl als auch ein größeres Bild kompensiert werden (vgl. dazu Abb. 18 und

Abb. 19: Bei diesen Texten entsteht der Umfang nicht über die Spalten-, sondern über die Zeilenzahl und die Bildgröße).



Abb. 18: Vertikale Ausdehnung von Theaterkritiken (10FAZ04)
Abb. 19: Vertikale Ausdehnung von Theaterkritiken (10SZ03)

Die tatsächliche Spaltenbreite lässt sich wegen der unterschiedlichen Quellen und Druckgrößen des Korpus (der Artikel wird für den Druck in eine DIN A4-Seite eingepasst) nicht messen. Deswegen wurde die durchschnittliche Anschlagzahl pro Zeile durch Zählen festgestellt⁶³. Unter der Anschlagzahl versteht man die „Buchstaben [einer Zeile] zuzüglich der Wortzwischenräume und Interpunktionszeichen“ (Blana 1998: 22). Die FAZ bleibt mit einem Durchschnitt von 37,2 bis 39,4 Anschlägen pro Zeile durch alle Jahrgänge hindurch relativ konstant. Bei der SZ ergibt sich ein anderes Bild. Seit 1950 hat sich die Anschlagzahl mindestens zwei Mal geändert. 1950 war sie mit durchschnittlich 55,6 Anschlägen am höchsten. Im Jahr 1970 liegt der Durchschnitt bei 45,5 Anschlägen, ab 1990 dann bei 38,9 bzw. 37,2. Es lässt sich also festhalten, dass die SZ im Laufe der Jahre ihr Erscheinungsbild mehrfach geändert hat.

⁶³ Hierzu wurden pro Artikel zehn Zeilen des Fließtextes gezählt und dann der Durchschnitt ermittelt.

Die ungemein originelle Entstehungsgeschichte von Luigi Malpieros Kommerstheaterbühne in dem nahe Würzburg gelegenen Sommerhausen ist in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften erzählt worden. Abseits von jedem restaurativen, bürokratischen Theaterbetrieb demonstrierte hier ein genialer Einzelgänger die Richtigkeit und Durchschlagskraft seiner Idee: Konzentration der künstlerischen Kräfte statt Expansion des technischen Apparates. Mit fünf Darstellern und zwei Technikern bewältigte Malpiero die beiden Teile von Goethes „Faust“, nicht von außen, sondern von innen her, das Werk für seine Bühne sich erobernd.

Lichtenberg sah im Jahre 1778 den berühmten Charles Macklin als Shylock und berichtete begeistert über den dominierenden Eindruck, den der große Tragöde auf ihn machte. Er war vielleicht der erste, der sozusagen offiziell vergaß, daß der „Kaufmann“ ein Lustspiel ist, nicht geschrieben, um durch eine Nebenfigur (im technischen Sinne) zum Trauerspiel gemacht zu werden. Shylock tritt in nur fünf von zwanzig Szenen auf und im letzten Akt gar nicht. Seither wurde Shakespeare zu Ehren =uch gerne verges-

Alle wollen ganz unverhohlen an sein Geld. Volpone allerdings ist der schlaueste aller Geldfische und zieht den Erbschleichern, die sich um sein vermeintliches Sterbebett versammeln, zuerst einmal selbst das Geld aus der Tasche. Das bekannteste Stück des Shakespeare-Zeitgenossen Ben Jonson wird wohl deshalb im Moment von so vielen Theatern gespielt, weil es wie kein zweites Mechanismen der Gier präsentiert.

- Abb. 20: Spaltenbreite der SZ 1950 (50SZ02)
- Abb. 21: Spaltenbreite der SZ 1970 (70SZ07)
- Abb. 22: Spaltenbreite der SZ 2010 (10SZ12)

Küpper (2004: 273) hat ebenfalls festgestellt, dass die Zeitungen heute zu schmaleren Spalten tendieren. Dadurch wirke das Seitenlayout zwar „lebendiger“, aber der Lesefluss werde durch das ständige Springen vom Ende der Zeile zum Anfang der nächsten und die große Anzahl der Worttrennungen gestört⁶⁴. In Abb. 20 treten in elf Zeilen drei Trennungen auf, in Abb. 21 und Abb. 22 jeweils sieben(!).

4.1.6 Die Satzanordnung

Unter Satzanordnung versteht man die „Gruppierung von Wörtern, Zeilen und anderen Satzelementen“ (Kleines Verlagslexikon 1995: 166). Zu unterscheiden sind hier v.a. Block- und Flattersatz. Beim Blocksatz werden die Texte in Zeilen von gleicher Satzbreite angeordnet, so dass ein „Textblock“ entsteht (Kleines Verlagslexikon 1995: 31); der Flattersatz lässt hingegen Zeilen auf einer Seite (abhängig davon, ob linksbündig oder rechtsbündig) mit unterschiedlicher Länge auslaufen (Kleines Verlagslexikon 1995: 69).

**Schwarze Schwanenkönigin,
wohin führst du uns?**

In der Regie von Hans Neuenfels wird „Lohengrin“ in Bayreuth zu einer Schlüsselgeschichte über Fremdbestimmung und Autonomie – eine fulminante Festspieleröffnung, auch dank Annette Dasch.

von neunundsiebzig Jahren im Allerheiligsten der deutschen Oper angekommen ist, zählt tatsächlich zu seinen klarsten, striktesten Darstellungen. Sogar der Ratten-Slapstick zu Beginn Herrschaft über Brabant zu verschaffen. „Wahheit 2“ kommentiert während des „Gottesgerichts“ mit einem Zeichentrickfilm den naiven Glauben an den automatischen Sieg des Guten über das Böse. Lohenschwänem, richtet sich auf und zerreißt mit entschlossener Geste seine Nebelschür. Erlöst euch selbst, könnte das heißen: Handelt selbstbestimmt.

Abb. 23: Block- und Flattersatz (10FAZ07)

Alle vorliegenden Fließtexte sind im Blocksatz verfasst, d.h., dass sowohl die FAZ als auch die SZ seit mindestens 1950 für das Textlayout den Blocksatz einsetzen. Flattersatz kommt hingegen im Fließtext überhaupt nicht vor. Im wesentlichen unterscheiden sich die beiden Satzanordnungen darin, dass beim Blocksatz unregelmäßig große Spalten zwischen den Wörtern einer Zeile entstehen. Durch die gleichmäßigen Wortzwischenräume soll der Flattersatz leichte Vorteile bei der Lesbarkeit haben (Küpper 2004: 273). Im Gegenzug wirkt der Blocksatz anders als der Flattersatz „ruhig und neutral“ (Hochuli 1990: 33). Da nur sehr leichte Unterschiede von den Lesern festgestellt werden, überwiegt bei der Wahl des Satzes der formale Aspekt.

⁶⁴ Vgl. dazu auch Blana (1998: 151).

nichts gesagt werden. Denn wenn Sarah Bernhard „L'Aiglon“ spielte, fragte sich wohl auch niemand, wie hoch der künstlerische Wert des Textes sei.

Da aber Wolfgang Hildesheimer eine glatte gefällige, wie man so sagt, kultivierte Prosa schreibt und deshalb in der deutschen Literatur etwas zählt, schuldet man über sein neues Werk Auskunft.

Zunächst ist dieses Werk das, was hier schon geschildert wurde: ein Konglomerat von Ausdrucksmöglichkeiten für eine Schauspielerin. Mary Stüarts zufälliger, nur auf Exhibition gerichteter Alleingang durch Stock und Stein wird durch zwei Handlungstricks äußerlich motiviert: durch den Erhöhungsvorgang des Ankleidens (wie man ihn aus Brechts „Galileo Galilei“ kennt – dort freilich auf eine Szene beschränkt, nicht über ein ganzes Stück ausgewälzt) und durch den Enthemmungsvorgang des Sich-Betrinkens. Sich-Betäubens (wie man ihn aus Albers „Virginia Woolf“ kennt – dort freilich durch die Entblößung wirklicher seelischer Substanz gerechtfertigt).

sequenz des mangelnden Mutes zur Tragödie.

Woll der fehle, gewannen die Mächte des Dämonischen, die in dieser Tragödie die Schicksalsmächte sind, weder Gestalt noch Kraft. Nicht in den Hexenszenen und nicht in der Lady Macbeth Lenore Feins. So blieb Bernhard Minettis Macbeth einsam und isoliert. So stark seine Ausstrahlung war, die Atmosphäre, die allein im Spannungsfeld zwischen zwei Polen entstehen kann, vermochte sie nicht zu ersetzen.

Neben Minetti wären Adolf Rebel als Banquo und Walter Kaltheuner als König zu nennen. Das Bühnenbild schuf Walter Gondolf, die Kostüme Therese van Treack. Das Werk wurde in der Uebersetzung Rother gespielt.

Die Macbeth-Aufführung war der Höhepunkt der Bochumer Shakespeare-Tage aus Anlaß der Jahresbauversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Ihr gingen ein Konzert, in dem Musik

wiederholt – Bretter, die die Shakespeare-Bühne assoziieren und die Welt bedeuten (Ausstattung: Wolf Münzner).

Zunächst einmal aber bilden sie eine Tanzfläche. Ein verrockter Folkloreverschnitt hebt an, drei Männer und drei Frauen treten auf, drehen sich im Reigen, wechseln die Partner und finden zu Paaren zusammen. Theseus und Hippolyta, der Herzog von Athen und die Amazonenkönigin, die er erbeutet hat, sind genauso jung wie Lysander und Hermia, Demetrius und Helena, die sich fast zum Verwechseln ähnlich sehen: die Frauen in weißen Kleidern, hold und blaß, die Männer in gestreiften, dunklen Anzügen. Macbeth Typen mit dem Brutalo-Habitus von Filmgangstern. Mehr Kenn-Zeichen als Menschen. Demonstranten von klaren Verhältnissen: „Ein Sommernachtstraum“ – ein Brettspiel.

Seine Regeln gelten im Wald nicht mehr. Schon Lysanders Vorschlag, dorthin zu fliehen, versetzt Hermia in ein freudiges

über das so besondere Verhältnis beider Länder, Völker und Kulturen.

Ertut es nicht. Kein Integrations-Goethe. Kein Ethno-„Faust“. Mahir Günsiray, der seit 1996 eine freie Theatergruppe in Istanbul leitet und schon mehrfach deutsche Stoffe von Kafka bis Büchner inszenierte, interessiert etwas anderes. Nicht die Gegenüberstellung Türkei – Deutschland, sondern die Ambivalenz von Gut und Böse.

Nun ist zwar die dialektische Erkenntnis, dass auch das Teuflische zur Welt gehört – sie gar im Innersten zusammenhält – und gewissermaßen wider Willen dem Ganzen dient, nicht neu. Für Günsiray aber ist der Gedanke die Triebfeder seines beide „Faust“-Teile vereinigenden, gut dreistündigen Abends. Es gibt den Teufel nicht nur einmal als großen Gegenspieler, sondern in so vielen Varianten, als lauer das Böse überall. Hinter jeder Maske. In jedem Menschen. Bekanntlich wohnen, ach, zwei Seelen auch in Faus-

Abb. 24: Blocksatz im Jahr 1950 (50FAZ06)

Abb. 25: Blocksatz im Jahr 1970 (70SZ14)

Abb. 26: Blocksatz im Jahr 1990 (90FAZ13)

Abb. 27: Blocksatz im Jahr 2010 (10SZ16)

Der Flattersatz hingegen wird lediglich in der FAZ 2010 für den Vorspann (vgl. und 4.2.2) und in der SZ 2010 für die Zitate (vgl. 4.2.4) verwendet.

4.1.7 Die Textgliederung

Jeder Fließtext weist Gliederungs- bzw. Auflockerungselemente auf. Abhängig ist deren Einsatz aber immer auch vom Jahrgang und der Zeitung. Als Ausgangspunkt dafür dient die Maxime, dass der Text für den Leser möglichst einfach zugänglich sein soll und deswegen einer optischen Gliederung bedarf.

Als wichtigstes Mittel sind hier die Absätze zu nennen. Diese teilen den Fließtext in „Sinn- oder Gedankeneinheiten“ (Straßner 1999: 33), die sog. „Alineas“ (Meissner 2007: 125). Einigkeit herrscht darüber, dass die Absätze ungefähr 15 Zeilen umfassen sollten⁶⁵. Der Designer Rolf Rehe spricht sogar von nur acht bis zwölf Zeilen pro Absatz (Schneider/Raue 2006: 168), da der Leser auf diese Weise nicht über eine „kaum zu bewältigende[n] Textmenge“ stolpert. Straßner (1999: 33) wirft hier allerdings als Gegenargument ein, dass sehr kurze Absätze wiederum auch nicht zu empfehlen sind, weil sie den Lesefluss stören.

In keinem Jahrgang und in keiner der beiden Zeitungen liegen die Durchschnittswerte der Theaterkritiken im empfohlenen Bereich. Die FAZ setzt dabei jeweils noch weniger Absätze als die SZ. 1950 stehen sich in der FAZ durchschnittliche 22,7 Zeilen pro Absatz und in der SZ 17,9 gegenüber. 1970 sind es 22,5 bzw. 19,9 Zeilen, 1990 19,2 bzw. 16,9 und 2010 18,8 bzw. 17,7 Zeilen pro Absatz. Damit liegt der Durchschnitt 1950 bei rund 20, 1970 sogar bei 21 Zeilen. Danach lässt sich eine kleine Abnahme um drei Zeilen auf 18 feststellen. Dieser Wert bleibt 2010 konstant.

⁶⁵ Vgl. u.a. Straßner (1999: 33) und Meissner (2007: 125).

Daraus lässt sich schließen, dass in Theaterkritiken, bzw. in Feuilleton-Artikeln im Allgemeinen, weniger Absätze gesetzt werden. Als zusätzliche Elemente für die optische Gliederung des Textes kommen Zwischentitel (s. 4.2.3), Zitate (s. 4.2.4), der Vorspann (vgl. 4.2.2) oder Logos (wie in Abb. 31, S. 66) zur Verwendung. Aber auch sie können die Differenz zum empfohlenen Durchschnittswert nicht erklären, da sie – über den ganzen Korpus gesehen – zu selten eingesetzt werden.

Als weiteres Element der Erleichterung werden die ersten Zeilen der Absätze in allen Artikeln des Korpus eingerückt. Außerdem laufen die letzten Zeilen eines Absatzes unterschiedlich lange aus („erweiterter Durchschuss“⁶⁶), so dass durch den freien Raum der Absatz optisch besser wirken kann. Sehr unglücklich sind m.E. nach z.B. die Absätze in 70FAZ02 gesetzt, da die beabsichtigte Wirkung durch die (fast) bis zum Ende durchgeschriebenen Zeilen gänzlich verpufft (s. Abb. 29).

PARIS, 10. November
In langen Evolutionszyklen hat die menschliche Kreatur sich emporgearbeitet und fiel dann irgendwann wieder zurück auf die Stufe des Tiers. „Das Tier bäumt sich, der Mensch auf allen vieren!“ – prahlt bei Wedekind schon im Prolog der Tierbändiger. Am Pariser Colline-Theater ist die Kreatur hingegen ganz Mensch und braucht keinen Prolog. Dafür aber Bilder.
Zählt man die gemalten, gespiegelten und realen Lulus an diesem Abend alle zusammen, kommt man auf fünf oder sechs – plus den Sex. Vielleicht hat man sich damit schon erzählt. Das ergibt zwar noch keine „Monstretrogödie“, wie sie Frank Wedekind im Buchdrama „Die Büchse der Pandora“ von 1894, der Urfassung seiner „Lulu“, vorschwebte. Vom lebensgroßen Frauenbild im Pierrotkostüm mit dem betörend angehobenen Knie führt auf der Bühne des Colline aber eine Spur zum Bild einer anderen Frau, zwischen deren gespreizten Schenkeln Blut hervorströmt. Der Maler Schwarz hat dieses Bild in seinem kurzen Eheglück gemalt, und in der Londoner Dachkammer wird es nach dem Besuch von Jack the Ripper dann Wirklichkeit. Das macht die Sache monströs, wenn auch nicht unbedingt tragisch.
Das Dämchen jedenfalls, das da am Arm des Medizinalrats Goll ins Maleratelier spaziert und zum Posieren auf Bett springt wie ein Kätzchen in den Käfig, versteht sich auf Samtkissen so gut wie auf Spiegelwände. Die Gitterstäbe,

die das Bestialische dieser Kreatur im Bann halten sollen, existieren zwar nur in der Vorstellung der Männer um sie her. Gerade mit diesen Absperrungen der Phantasie weiß Lulu aber vorzüglich zu spielen.
Stéphane Braunschweig hat seine sichtlich an Peter Zadeks Ausgrabung von 1988 orientierte Inszenierung der „Lulu“-Urfassung am Théâtre National de la Colline hart am Boulevard angelegt. Lulu spricht mit ihren Männern so dreist und so zart wie mit ihren in den Spiegeln vervielfachten Ebenbildern. Der Kunstmaler Schwarz, Lulus zweiter Mann, schneidet sich hinter der Spiegelwand in genau jene Pose die Kehle durch, in der er eine halbe Bühnendrehung zuvor gerade noch sein Frauenbild malte. Dr. Schön, Lulus dritter und engültiger Mann, stirbt nach den auf ihn abgefeuerten Schüssen in einer Plüschorgie inmitten seiner Rivalen beinahe genüsslich erlöst, als hätte er gerade ein paar Freunde um sich versammelt.
Schigolch hingegen, Lulus angeblicher Vater, ist hinter seiner Mafia-Sonnenbrille ein Mann der Kulissen. Dort endet nach einer letzten Bühnendrehung auch die Titelheldin, blutüberströmt an eine Pappwand gelehnt wie zu Beginn ihr verführerisch heiteres Ötobild. Zwischen Rampe und Kulisse wird Wedekinds erotische Phantasmagorie bei Braunschweig zur diabolisch faszinierenden Phantomschleuder, bis alle Figuren wie tote Fliegen an der Wand kleben.
Diese in die hysterisch enthemmte Sexualroutine unserer Gegenwart heran-

Nicht nur dieser Abend macht nachdenklich. Auch alles, was sich bereits um ihn gerankt hat und was ihm noch unmittelbar folgen wird. In der Tat, es fällt schwer, die Eröffnung des neuen Düsseldorfer Schauspielhauses – ihre verengten gesellschaftlichen Aspekte, die unerspähtlichen Ideologien drinnen wie draußen auf dem Vorplatz, die fixierten, wiederum Zwangsreaktionen auslösenden Haltungen; fast, als sollte in ihnen der „gräßliche Fatalismus der Geschichte“ nachgewiesen werden – nicht bis ins Detail mit dem Bühnenraum Mitteln einer Sozialdialektik zu analysieren. Eine solche Analyse müßte, möglicherweise bis in das Bündel Fortwahnungsgrenzen reichen, das die beiden Revolutionsstücke „Dantons Tod“ und „Trotzki im Exil“ von Peter Weiss enthält, außerdem Ionescos Parabel „Triumph des Todes“, „Die Bakchen“ des Euripides und Bölls „Clown“ – diese Gegenüber einer kritisch betrachteten, als absurd empfundenen Welt.
Draußen jedenfalls an diesem 16. Januar, der ein neues Kapitel der Düsseldorfer Theatergeschichte einleitet, hundert von Demonstranten, überwiegend Studenten, die mit Farbbeistain, Sprühdosen und Sprechrohren gegen das von der Stadt geladene „Establishment“ protestierten. Dann gegenüber Absperrgitter und ein ebenfalls nach Hunderten zählendes Polizeiaufgebot, teilte sogar zu Pferde. Zwar einige Verhaftungen, doch wurde sonst das weiche Demonstrationstheater beiderseits eingehalten. Was immer der Zweck dieses Protestes gewesen sein mag, war immer sein Adressat – die Stadt, die „feinen“ Leute, die „schöne Kleider“ anhalten wie Dantons bei Büchner oder gar die „Kunst“ –, er erreichte jedenfalls, daß aus der „geschlossenen Gesellschaft“ dieser Eröffnungsgemeine eine abgeschlossene wurde. Was dies das Ziel? Oder war es der Zwang für „schalldiabolische“ Berichterstatter, dies der Öffentlichkeit zur Kenntnis zu geben und damit eine weitere Kehre im dialektischen Prozeß zu vollziehen – nolens, volens?
Wie auch immer: Drinnen im Großen Haus die umgehenden vorstatten gehende Premiere vor den Geladenen – freilich ohne Bundespräsident, auch ohne den Ministerpräsidenten Kühn –, von denen man nicht sicher sein kann, ob ihre Mehrheit sich einen Zwischenruf zu eigen machte. Büchners „Danton“ sei „doch eher Stück“, der am Vorabend bei der Generalprobe diskussions- und stürzenden Jugendlichen zugeführt worden war, oder ob sie überwiegend der Ansicht zustimmte, dieses Stück sei am Ende eher dazu geeignet, nicht nur die Französische Revolution zu demonstrieren, sondern jedwede revolutionäre Bewegung überhaupt und das Bestehende zu rechtfertigen: Man sieht ja, wohin das führt – weitere Kehre der Dialektik. Um so mehr als Strauss ursprünglich verhatte, seine „Faust“-Inszenierung von 1997 noch einmal durchzuarbeiten und sie in eine des „Faust II“ überzuführen – mit Reichmann als Faust. Aber, offenbar, Strauss wollte sich nun der Zeit stellen. Konnte er, als er sich dann entschied, alle ihre neuen aktuellen Implikationen ablesen?
Mit der Premiere auch die Erprobung des neuen Hauses in seinen verschiedenen Funktionen. An die grün-graue Farbgebung des Zuschauerraumes wird man sich erst gewöhnen müssen. Von oben, von der vierstäligen Reihe, auf die der Kritiker ein Aussondierungsverfahren basieren hatte – er nörpelt nicht darüber –, wirkt das noch irritierend. Der Abgang von den oberen Reihen ins Foyer vollzieht sich nur sehr stockend; die Gänge sind zu schmal geritten. Das dominierende tote Beize bedrückt das variierte „Wolkenkissen“ des Professors Grote ist unglücklich. Zur Akustik waren unterschiedliche Gründe zu erforschen; der Rezensent kann nicht klagen. Doch war, von seinem Hinterlatz aus, der optische Kontakt zur Bühne – für ihn und sein Meister – nicht mehr zufriedenstellend. Wenn die verblüffende Technik zaubert, sind bisweilen einige Perspektiven halb verstellt. Sonst: Das Haus hat Atmosphäre, es bewahrt, auch in Funktion, seine freilich nicht ganz problemlose Originalität.

Abb. 28: Optische Gliederung durch Absätze (Ausschnitt aus 10FAZ10)
Abb. 29: Optische Gliederung durch Absätze (Ausschnitt aus 70FAZ02)

⁶⁶ Vgl. Meissner (2007: 126).



Thronwechsel in Salzburg. Jedermannsteufler trifft Nullbuhlschaft

Salzburg, 26. Juli. In der Republik Österreich hat kein Herrscher mehr...

Einmalig: Der Herrscher hat sich selbst abgesetzt...

München namens „Elet der Herr“ zu ein-schließen? Österreich gilt den Manas-trofen...

Berlin braucht das Humboldt-Forum

Ein Verzicht auf den Wiederaufbau des Schlosses ist nicht vorstellbar...

S o wenig man sich vorstellen kann, das Ministerium...

Hundert Töne in der Sekunde Klangevalberheit: Das Quintett von James Carter beim Rheingau Musik Festival

Vom dem Tenorsaxophonisten Sonny Rollins gibt die Legende...



leidi aus dem Stamen nicht herauskam bei den wissenschaftlichen Zwischenstimmen...

Kürzungen gekürzt Pläne der Aalto-Oper in Essen...

Bücherkrieg Random House bricht mit Wylie...

Agente und Investitionen in die Mit-seiner Agentur...

Abb. 31: Feuilleton-Seite mit mehreren Initialen (FAZ vom 27. Juli 2010)

4.1.8 Veränderungen im Schriftbild

Das Schriftbild des Fließtextes von Theaterkritiken erfährt in den untersuchten Jahrgängen Modifikationen durch das Sperren von Wörtern, den Kapitälchensatz, die Veränderung der Schriftstärke oder der Schriftgröße...

- 7. „Hervorheben von Wörtern, Satzteilen oder ganzen Seiten durch größere Buchstabenabstände, was durch eine entsprechende Veränderung der Laufweite erreicht wird“ (Kleines Verlagslexikon 1995: 178).
- 8. „Satz in Großbuchstaben, bei dem anstelle der Gemeinen (Minuskeln) Großbuchstaben (Versalien) in Höhe der Mittellängen verwendet werden“ (Kleines Verlagslexikon 1995: 93).
- 9. „Dicke der Grundstriche einer Schrift. Man unterscheidet bei der Schriftstärke magere, normale, halbfette und fette Schriften“ (Kleines Verlagslexikon 1995: 172).

Die Anpassungen unterscheiden sich besonders in den ersten Jahrgängen deutlich in FAZ und SZ. 1950 und 1970 werden in der FAZ im Fließtext keine typographischen Veränderungen vorgenommen; in der SZ hingegen weisen 1950 zwei Drittel der Texte mindestens eine Abwandlung auf, rund die Hälfte davon sogar mindestens zwei; 1970 zeigen sich in der SZ nur noch in knapp einem Drittel der vorliegenden Kritiken Veränderungen im Schriftbild. 1990 stellt den ersten Jahrgang dar, in dem beide Zeitungen zu optischen Modifikationen greifen – in der FAZ immer noch weniger als in der SZ (in zwei bzw. fünf Texten). 2010 verschiebt sich das Bild zugunsten der FAZ: zwei der Texte weisen hier graphemische Anpassungen auf – in der SZ nur einer. Nach der beachtlichen Anzahl von Modifikationen in der SZ 1950 fällt der Anteil schon 1970 stark ab und nimmt dann relativ konstant auf die Hälfte bzw. ein Drittel der Texte ab. Auch werden die Anpassungen ab 1970 bewusster und gezielter eingesetzt (nur noch ein bis zwei Veränderungen pro Text). M.E. nach eine kluge Entscheidung, da bei Texten mit fünf Veränderungen der Effekt gänzlich verpufft. Denn das Auge kann sich nicht entscheiden, auf welches „markierte“ Wort es zuerst schauen soll. Die beabsichtigte Gewichtung des entsprechenden Wortes und der gewünschte „Blickfang“ werden so konterkariert. Wenn es im Schriftbild eine – egal welche – Abweichung gibt, wird das Auge automatisch angezogen. Besonders im Jahrgang 2010, aber z.T. auch schon 1990, deutet sich jedoch eine Intensionsverschiebung an. Hier steht nicht mehr der Blickfang im Fokus, sondern u.a. die Kennzeichnung eines Wortes aus einer fremden Sprache (90FAZ11: 103f: *couleur locale*, 10FAZ10: 80 bzw. 84: *femme fatale*, *garçonne*)⁷¹ oder der Hinweis auf eine besondere Betonung, z.B. 10SZ16: 28f: *DAS deutsche Drama – neu gesehen mit Gastarbeiteraugen?* (gemeint ist „Faust I“) vs. *Das deutsche Drama – neu gesehen mit Gastarbeiteraugen?* Hier lässt sich eindeutig ein veränderter Akzent feststellen. Ein ähnliches Beispiel findet sich bereits in 90FAZ07: 148f: *Ruggero Raimondi, der Giovanni seiner Generation, [...]*. Auch die beiden Filmtitel *Mystery Train* (90SZ01: 24) oder *Casablanca* (90SZ02: 107) werden so gekennzeichnet.

Alle anderen Modifikationen aus den Jahren 1970 und 1990 weisen eine semantische Bedeutung auf. Sie betonen für den jeweiligen Artikel zentrale Wörter, so z.B. 70SZ07: 57ff:

Man wird zum ersten Male den Eindruck nicht los, daß Shylock weiterbesteht, nicht als „Mensch“, sondern als Ungeheuer.

1950 wurden in der SZ so die wichtigsten Informationen zum Stück betont. Auf einen Teil der Kritiken lässt sich folgendes Grundschema anwenden:

- 1) Stücker Titel und Name des Autors werden durch Sperrdruck hervorgehoben, wenn diese nicht in der Überschrift erwähnt werden:

⁷⁰ „Rechtsneigung der Buchstaben von der Senkrechten bis etwas 30°“ (Kleines Verlagslexikon 1995: 171).

⁷¹ Da die Veränderungen im Schriftbild 1970, 1990 und z.T. auch 2010 mit Hilfe der Kursiv-Schreibung vorgenommen werden, unterstreiche ich das betreffende Wort zusätzlich, da es sich ansonsten nicht von der Objektsprache abheben würde.

Mit fünf Darstellern und zwei Technikern bewältigte Malipiero die beiden Teile von Goethes „Faust“, nicht von außen, sondern von innen her, das Werk für seine Bühne sich erobernd. (50SZ02: 9ff)

- 2) Wenn Stücktitel (und Name des Autors) in der Überschrift vorkommen, wird im Fließtext markiert: entweder nur der Regisseur (meist nur Nachname):

Regie (Georg Hartmann), Bühnenbild (Helmut Jürgens) und Kostüme (Rosemarie Jakameit) betonten glücklich in erster Linie das barbarisch Fremdartige des halb mittelalterlichen russischen Milieus, das in der musikalischen Sprache so stark mitschwingt. (50SZ03: 69ff)

oder der Regisseur in Kombination mit Dirigent, Bühnenbildner oder Darsteller (meist nur Nachnamen):

Ich beginne bei dem in Etagen gebauten, beschaulich-geräumigen, niederländisches See-Klima atmenden Bühnengemälde von Janni Loghi und ende beim kleinsten Detail des Kostüms, welches, in vollen Breughelschen Farbakorden gehalten, der Niedlichkeit der Partitur ein kostbares Grave als Orgelpunkt verleiht. [...] Peter Hamel, der Regisseur, und Kurt Eichhorn, der Dirigent, vertrugen sich prachtvoll. (50SZ08: 10ff)

Ab Mitte des Jahres 1950 wird dieses Grundschema jedoch nicht mehr angewendet. Über die Gründe ist nichts bekannt. Stattdessen wird Sperrdruck als Mittel der Akzentuierung verwendet (und dabei meist mehr als einmal pro Artikel) (vgl. 1970 und 1990):

[...] es war ein Glück, daß Hans Schweikart sowohl bei dem Liebes- wie bei dem Hanswurstpaar wenigstens jeweils für einen Partner die beste Besetzung zur Verfügung hatte, die man sich denken kann. (50SZ16: 24ff)

Und im gleichen Text fast antithetisch dazu (92ff):

Keine der Shakespeareschen Komödie ruht mehr auf dem Gleichgewicht der Paare, von denen sie getragen wird.

Die Mitte des Jahres 1950 scheint eine Art „Übergangszeit“ gewesen zu sein; denn zu dieser Zeit finden sich im Korpus zwei Kritiken, in denen sowohl Stückinformationen als auch andere zentrale Wörter des Textes markiert sind (50SZ09 und 10: mit je zwei Stückinformationen und drei zentralen Begriffen). Weiter vorne im Text bin ich bereits auf die Reizüberflutung des Auges durch diese Texte eingegangen.

	Informationen zur Inszenierung	Semantische Bedeutung	Besondere Hervorhebung	Zitatwörter aus Fremdsprachen	Titel (z.B. von Filmen)
50FAZ	-	-	-	-	-
50SZ	15	8	-	-	-
70FAZ	-	-	-	-	-
70SZ	-	6	-	-	-
90FAZ	-	-	1	1	-
90SZ	-	3	-	-	3
10FAZ	-	-	-	3	-
10SZ	-	-	1	-	-

Tab. 7: Verwendung von Modifikationen im Schriftbild

Die Arten der Modifikation im Schriftbild haben sich über die Jahre geändert. 1950 verwendet die SZ ausschließlich den Sperrsatz. Bis 1970 ist sie dann zur Kursivschreibung übergegangen, die die SZ, falls eine Herausstellung nötig ist, auch heute noch benutzt. Die FAZ verwendet 1990 und 2010 zu diesem Zweck ebenfalls die Kursivschreibung. Es scheint, als habe sich die Kursivschreibung zeitungübergreifend (zumindest bei FAZ und SZ) für diesen Zweck durchgesetzt.

Allenfalls für den Jahrgang 1950 lässt sich eine spezifische Verbindung zur Textsorte Theaterkritik herstellen (Markierung von Stücktitel, Regisseur etc.); alle anderen Jahrgänge und teilweise auch schon 1950 betonen für den Inhalt des Artikels wichtige Wörter. Diese sind aber größtenteils unabhängig von der Textsorte.

Diese Hervorhebungen sind nicht zwingend, es gibt genügend Autoren, die, wenn sie überhaupt in Zeitung und Jahrgang verwendet werden, gänzlich auf sie verzichten. Die Mehrzahl der Kritiker hat sich in den untersuchten Jahrgängen (ausgenommen: 50SZ) dagegen entschieden. So finden sich die Markierungen 1970 in nur rund 30 Prozent der SZ-Kritiken. Den gleichen Wert weist die SZ 1990 auf; in der FAZ sind es gar nur 12,5 Prozent wie auch 2010. Den niedrigsten Wert hat die SZ 2010 mit rund sechs Prozent. Diese „freiwillige“ Verwendung kann deswegen auch dem idiolektalen Stil zugerechnet werden (vgl. 4.8).

4.1.9 Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die formale Gestaltung besonders für die Leserbindung eine fundamentale Rolle spielt. Wie zahlreiche Untersuchungen ergeben haben, setzen Bilder beim visuellen Wesen Mensch den stärksten Reiz. Die Typographie der Zeitung versucht dieses Wissen möglichst geschickt für die Leserbindung einzusetzen. Die Hauptaufgabe des Autors stellt in diesem Zusammenhang die Formulierung kluger und witziger Paratexte dar. Denn diese leiten den Leser vom optischen Reiz Bild in den Fließtext über. Dies gilt natürlich für alle Textsorten und Ressorts. Aber gerade bei langen Texten, wie sie oft im Feuilleton vorkommen, hat die „erste Lese-Ebene“ als Werbung für den Fließtext besondere Bedeutung.

Die Zunahme der Fotos im Feuilleton der beiden untersuchten Tageszeitungen kommt nicht von ungefähr. Besonders großflächige Bilder dienen als „eyecatcher“. Anders als bei Fotos aus Politik und Wirtschaft (Staatsoberhäupter, die sich die Hände schütteln o.Ä.) sind Theaterfotos oft interessanter anzusehen. Meist werden sie speziell von einem Fotografen des jeweiligen Theaters aufgenommen, der sich im Vorfeld mit der Inszenierung beschäftigt hat, so dass interessante Bilder (Lichtstimmungen, Bühnenbild, Kostüme, Gestik, Mimik etc.) entstehen und dann den Medien zur Verfügung gestellt werden können.

Für den Fließtext werden wegen der besseren Lesbarkeit auf dem gräulichen Zeitungspapier Serifenschriften verwendet. Im Hinblick auf die Orientierung des Lesers wurde der Schachtelumbruch im Laufe der Zeit durch den Block- und später den Modularumbruch ersetzt.

Bei den Theaterkritiken haben mit den untersuchten Jahrgängen die mehrspaltigen Artikel zugenommen. Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung haben der ansteigende Einsatz und die zunehmende Größe von Bildern, weniger die eigentliche Länge des Artikels. Die im Blocksatz verfassten Fließtexte werden in allen Jahrgängen weniger häufig von Absätzen unterbrochen als empfohlen. Auch andere Gliederungsmöglichkeiten wie Zwischentitel werden dafür nicht konsequent verwendet.

Brielmaier (2000: 89) hat festgestellt, dass das Feuilleton typographisch in den meisten Zeitungen ein „Eigenleben“ führt. Oft weist es im Gegensatz zum Rest der Zeitung ein „leichter[es]“, „zurückhaltender[es]“ Layout auf. Dies bezieht Brielmaier v.a. auf den abweichenden Inhalt und die Vorherrschaft der meinungsäußernden Textsorten, denen der zurückgenommene Stil fast schon antithetisch gegenübersteht. Diese Aussagen lassen sich uneingeschränkt durch die analysierten Texte der Textsorte Theaterkritik bestätigen. So wird hier im Gegensatz zu anderen Ressorts z.B. (bereits seit 1970) für alle Artikel der jeweiligen Zeitung eines Jahrgangs die gleiche Serifenschrift für Fließtext und Paratexte verwendet. Sie unterscheiden sich lediglich durch Schriftgrad, Kursiv- bzw. Fettdruck oder den Einsatz von Kapitälchen.

Auch die „zurückhaltende“ Verwendung von Absätzen ist ein Merkmal des Feuilletons. Daraus könnte man schließen, dass die meinungsäußernden Theaterkritiken (lässt sich auch auf Reportagen u. Ä. anwenden) dichter geschrieben sind als Informationstexte, da jene – wie die Bezeichnung schon sagt – eine geringere Faktendichte aufweisen, sondern vorrangig interpretieren und werten. Solche Texten lassen sich m.E. nach im Vergleich „leichter“ aufnehmen als reine Informationstexte.

Die Wertung von Seiten des Redakteurs bzw. der Redaktion beginnt ebenfalls bereits bei der formalen Gestaltung – eigentlich schon bei der Auswahl der jeweiligen Premiere. Denn längst nicht alle Inszenierungen besitzen ausreichend Bedeutung oder Wichtigkeit, um außerhalb der entsprechenden Regionalzeitung Erwähnung zu finden. Die Entscheidung hängt von vielen Faktoren ab: Aufführungsort, Theater oder Festival, Werk, Regisseur, Künstler etc. Einen zweiten Schritt in der Gewichtung stellt die Platzierung innerhalb des Feuilletons dar. Wird die Kritik als Aufmacher verwendet – mit großem Bild und ausführlichem Text oder reicht es nur für eine Randnotiz. Neben der Bildgröße findet mit der Auswahl des Fotomotivs eine weitere Wertung

statt.⁷² Gibt es z.B. einen Künstler, der so bekannt ist, dass er als eyecatcher dienen kann – bestenfalls auch für Nicht-Theatergänger? Wie es beispielsweise bei Harald Schmidt (10SZ12), Audrey Tautou (10SZ04 / „Die fabelhafte Welt der Amélie“), Jonas Kaufmann (10FAZ08) oder Monica Bleibtreu und Henry Hübchen (90SZ05) der Fall ist. Oder soll mit Hilfe des Bildes eine Stimmung transportiert werden? In diesem Fall rückt das Individuum in den Hintergrund. Dies trifft u.a. bei 10SZ02 („Der Fliegende Holländer“) oder 10SZ05 („Rheingold“) zu. Wieder andere Abbildungen kombinieren beide Ansatzpunkte: in 10FAZ02 steht eine (nicht so bekannte) Schauspielerin im Zentrum des Bildes die Requisiten bzw. das Bühnenbild lassen aber auch Assoziationen zu – wie der Sarg den Tod oder das Herz die Liebe. In 10SZ03 werden zwei Sänger gezeigt, aber gleichzeitig auch das monumental wirkende Bühnenbild.

4.2 Paratexte

Der Terminus kommt ursprünglich von Gérard Genette (1989: 9), der – allerdings bei literarischen Werken – das „unterschiedlich umfangreiche und gestaltete Beiwerk“ als „Paratext“ bezeichnet.

„Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle oder [...] um ein ‚Vestibül‘, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine ‚unbestimmte Zone‘ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist; oder wie Philippe Lejeune gesagt hat, um ‚Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern‘.“ (Genette 1989: 10)

Der Begriff kann von der Literatur adäquat auf die journalistischen Textsorten übertragen werden. Genette geht so weit zu sagen, dass „es keinen Text ohne Paratext gibt oder je gegeben hat“ (ebd.). Allerdings treten sie „im Umfeld eines Textes nicht gleichmäßig und systematisch auf [...]“ (Genette 1989: 11). Synonym verwendet werden in der Literatur auch die Begriffe Kurz- oder Kleintexte⁷³.

4.2.1 Überschrift und Überschriftenteile

Als den „schwierigste[n] Teil des journalistischen Handwerks“ haben Schneider/Esslinger (2007: 7) die Überschrift bezeichnet. Sie ist dem eigentlichen Text (also dem Fließtext) vorangestellt und setzt sich „typographisch, aber auch sprachlich deutlich“ (Brandt 1991: 215) vom übrigen Text ab. Dabei kommt sie verschiedenen spezifischen „artikel-, vor allem aber leserbezogenen Funktionen“ (ebd.) nach. Bei der Benennung der Überschriftenteile habe ich mich für eine Mischung aus Burger (2014: 148f) und Schneider/Esslinger (2007) entschieden. Wie schon weiter oben

⁷² Leider sind die Bilder aus den Mikrofilm-Kritiken (1970 und 1990) nur zum Teil oder gar nicht zu erkennen. Daher kann keine Aussage über die Entwicklung getroffen werden.

⁷³ Fleischer/Barz (2012: 39) verwenden beide Termini, Reiter (2009) nur den Begriff *Kleintext*.

angeführt, gehört für mich alles, was nicht Teil des Fließtextes ist, zu den Paratexten⁷⁴. Diese lassen sich m.E. nach nochmals in Überschriftenteile und sonstige Paratexte gliedern. Die Überschrift kann entweder einfach oder mehrgliedrig (auch: zusammengesetzt) sein. Einfache Überschriften bestehen ausschließlich aus einer Haupt- bzw. Titelzeile (im vorliegenden Korpus nur 1950), mehrgliedrige Überschriften setzen sich aus Teilüberschriften zusammen. Zum einen aus der Haupt- oder Titelzeile, die zwingend das Herzstück jeder Überschrift darstellt, und zum anderen zusätzlich aus fakultativen Elementen: Unterzeile (4.2.1.2), Dachzeile (4.2.1.3), Nebenzeile (4.2.1.4). Zu den sonstigen Paratexten zählen neben dem Vorspann und dem Zwischentitel auch das Zitat, die Bildunterschrift, die Autorennennung sowie die Orts- und Zeitangabe.

	UZ	UZ %	DZ	DZ %	NZ	NZ %	VS	VS %
1950 FAZ	14	87,5 %						
1950 SZ	1	6,3 %			4	25 %		
1970 FAZ	16	100 %						
1970 SZ	16	100 %	2	12,5 %				
1990 FAZ	16	100 %						
1990 SZ	16	100 %	4	25 %				
2010 FAZ	12	75 %					4	25 %
2010 SZ	16	100 %	1	6,3 %				
FAZ Gesamt	58	90,6 %					4	6,3 %
SZ Gesamt	49	76,6 %	7	10,9 %	4	6,3 %		
1950-2010 Gesamt	107	83,6 %	7	5,5 %	4	3,1 %	4	3,1 %

Tab. 8: Verwendung von Teilüberschriften in Theaterkritiken⁷⁵

Neuinszeniert in der Staatsoper **Der fliegende Holländer**

Abb. 32: Kombination aus Nebenzeile (NZ) und Hauptzeile (HZ) (SZ vom 24.10.1950 / 50SZ14)

Scarlett in Tokio

Aus „Vom Winde verweht“ wurde ein Musical

Abb. 33: Kombination aus Hauptzeile (HZ) und Unterzeile (UZ) (FAZ vom 28.01.1970 / 70FAZ05)

⁷⁴ Der von Burger (2014) oder auch Sandig (1971) verwendete Terminus *Schlagzeile* wird in dieser Arbeit nicht synonym zu Überschrift verwendet. Unter *Schlagzeile* verstehe ich die Hauptüberschrift auf der Frontseite einer Zeitung, was aber für die vorliegende Arbeit nicht von Relevanz ist.

⁷⁵ Die grün hinterlegten Paratexte koexistieren (UZ + DZ); die gelb markierten stehen in einem entweder-oder-Verhältnis zueinander (*UZ + NZ, *UZ + VS). Die HZ bzw. TZ liegt zwingend bei jedem Text vor.



Abb. 34: Kombination aus Dachzeile (DZ), Hauptzeile (HZ) und Unterzeile (UZ) (SZ vom 01.08.1990 / 90SZ11)



Abb. 35: Kombination aus Hauptzeile (HZ) und Vorspann (VS) (FAZ vom 16.12.10 / 10FAZ16)

In vielen Redaktionen ist es Usus, dass die Überschriften bzw. die meisten Paratexte nicht vom jeweiligen Autor des Artikels, sondern vom diensthabenden Redakteur, vom Chefredakteur oder evtl. sogar von der Redaktionskonferenz verfasst werden⁷⁶. Da nicht bekannt ist, welche Überschrift vom Autor stammt und welche nicht, kann diese Thematik folglich auch nicht bei der Analyse des idiolektalen Stils berücksichtigt werden (vgl. 4.8).

Dabei hängt die „Gestaltung“ der Überschrift von ihrem „spezifischen Kommunikationszweck“ ab (Brandt 1991: 216). Allerdings muss sie auch bestimmte Charakteristika erfüllen, um so mit den anderen Überschriften der Zeitungsseite konkurrieren zu können⁷⁷. In diesem Zusammenhang wird auch immer wieder die „AIDA-Formel“⁷⁸ genannt. Die Überschrift sollte die Aufmerksamkeit des Lesers (attention) erregen, Interesse (interest) und den Wunsch nach „mehr“ (desire) wecken. Im besten Fall folgt darauf die Handlung, den Artikel zu lesen (action).

Alle Teilüberschriften sind zwar „formal eigenständig“, bilden zusammen aber semantisch eine „Informationseinheit“ (Brandt 1991: 221). Ihnen gemein ist die Aufgabe, den Rezipienten zum Lesen des folgenden Artikels zu motivieren. Gerade in unserem Zeitalter der schnellen Informationsaufnahme müssen die Überschriften einladend, spannend, interessant sein (Reiter 2009: 12), um sich gegen die Konkurrenz anderer Zeitungen, Zeitschriften, des Radios, des Fernsehens und des Internets zur Wehr setzen zu können. Je stärker der Reiz, desto deutlicher die Reaktion.

Da – wie bereits in 4.1 dargelegt – die Überschrift nach Bild (und Bildunterschrift) der zweite bzw. dritte Paratext ist, mit dem sich der Leser befasst, muss sie die Wünsche des Rezipienten erfüllen: Er will informiert und dabei unterhalten werden (Leseanreiz schaffen). Kurz (2010: 299)

⁷⁶ Vgl. dazu auch Burger (2014: 148).

⁷⁷ Vgl. dazu auch Straßner (1999: 33).

⁷⁸ Stammt eigentlich aus der Werbung – vgl. hierzu Brandt (1991: 217).

spricht hier sogar von einer „ähnliche[n] Funktion wie [bei] ein[em] Werbeslogan, allerdings ohne falsche Versprechungen und Übertreibungen“. Vom Bild bis zum Beginn der Lektüre des Fließtextes springen 34 bis 78 Prozent der Leser ab (Reiter 2009: 15). Im Vordergrund der unterschiedlichen Teilüberschriften können Information oder Persuasion stehen (Brandt 1991: 216). Die Funktion, den Artikelinhalt kurz und prägnant auf den Punkt zu bringen, so wie es bei z.B. bei Nachrichten der Fall ist, ist in der Theaterkritik sekundär. Wichtig hingegen ist die Orientierungsfunktion der Überschrift (Gliederungshilfe, Art „Inhaltsverzeichnis“). Bei der Durchführung der „Funktionsrealisierung“ (Brandt 1991: 218) spielen graphische und sprachliche Aspekte eine Rolle.

Die Aufteilung der Überschrift in „graphisch und sprachlich selbstständig, quantitativ kleinere Einheiten“ (Brandt 1991: 220f) soll v.a. die Informationsmenge so gliedern, dass „die informativen und persuasiven Überschriftenfunktionen möglichst optimal zur Geltung“ kommen. Laut Brandt (1991: 227) bestehen drei Viertel aller Überschriften aus einer Titelzeile sowie einer Zusatzzeile. In den vorliegenden Theaterkritiken ist dies sogar bei knapp 84 Prozent der Fall.

Typographisch können die Überschriftenblöcke zentriert oder linksbündig gesetzt werden. Zwischen 1950 und 1990 stehen Haupt- und Unterzeilen beider Zeitungen zentriert. Und auch 2010 folgt die SZ diesem Muster. Ausnahme ist die FAZ 2010. Nach der Layoutreform werden Titel- und Unterzeile linksbündig platziert. Brielmaier (2000: 32) spricht hier von der moderneren der beiden Varianten. Allerdings können in diesem Fall unschöne „Löcher“ entstehen, wenn die Überschriftenteile besonders kurz gehalten sind.

4.2.1.1 Die Hauptzeile

Die Hauptzeile (kurz: HZ oder auch Titelzeile/TZ) ist der wichtigste Teil der Überschrift und der einzige, der bei keinem Text fehlen darf. Alle anderen Elemente sind mehr oder weniger optional (abhängig von der jeweiligen Zeit und der Zeitung). Sie fungiert als auffälligstes typographisches Textelement, das sich durch die Größe des Schriftgrades von den anderen Paratexten sowie dem Fließtext abhebt.

Scarlett in Tokio ←

Aus „Vom Winde verweht“ wurde ein Musical

Abb. 36: Hauptzeile (70FAZ05)

Die Hauptzeilen lassen sich in drei Typen klassifizieren: 1) die „thematische“ Überschrift, 2) die „Rätsel“-Überschrift und 3) die „Zitat“-Überschrift⁷⁹. Die thematische Überschrift fasst den Inhalt des Texts als „Konzentrat“ (Burger 2014: 151) zusammen, die Rätsel-Überschrift wäre ohne die Teilüberschriften oder in der Textsorte Theaterkritik ohne den Text nicht oder zumindest kaum zu entschlüsseln. Burger stellt bereits die häufige Verwendung bei kommentierenden Textsorten heraus. In einer Zitat-Überschrift wird eine Passage des Fließtextes (oft verkürzt) wiedergegeben, die in den meisten Fällen bereits als Zitat in den Fließtext eingegangen ist. Die Anführungszeichen sind bei diesem Überschriftentypus elementar, um mit dem vorhandenen Weltwissen (Anführungszeichen markieren ein Zitat) die richtigen Schlüsse zu ziehen und es als Zitat einzustufen (Burger 2014: 151ff).

Die drei Typen werden je nach Zeitung und Zeit unterschiedlich verwendet. Eine Zitat-Überschrift im klassischen Sinn gibt es im Korpus nur ein Mal (70FAZ01). Allerdings wird hier das Zitat nicht durch Anführungszeichen markiert, so dass die Hauptzeile eigentlich doch zu den Rätsel-Überschriften gehört. Die Anführungszeichen sind schließlich das Hauptmerkmal, um die Hauptzeile als Zitat zu entschlüsseln. Der Fließtext der betreffenden Kritik beginnt jedoch sofort mit einem Zitat und auch der in der Hauptzeile verwendete Auszug lässt nicht allzu lange auf sich warten. Im dritten Satz bzw. nach zehn Zeilen wird das Rätsel aufgelöst:

HZ: **Wider die himmelblaue Verkalkung**

UZ: *Uraufführung von Gombrowicz' „Operette“ in Mailand*

Textanfang: **Z. 4-20:** *„Die monumentale Idiotie der Operette, verschwägert mit dem monumentalen Pathos der Geschichte – Operettenmasken, die das in hohnvollem Schmerz blutüberströmte Antlitz der Menschheit verbergen“ – Witold Gombrowicz war sich klar darüber, in welch schwieriges Unterfangen er sich einließ, als er die Arbeit an seinem letzten Theaterstück begann. Aber schon immer hatte ihn die Operette „ihnen ihrer sublimen Idiotie, ihrer himmelblauen Verkalkung, die auf den Flügeln des Gesanges, des Tanzes, des Gestus und der Masken dahinschwebt ... perfektes Theater, das perfekt theatralisch ist“, fasziniert.*

In den meisten Fällen seit 1970 wird sogar erst durch die Lektüre der Unterzeile klar, in welche Textsorte der jeweilige Artikel einzuordnen ist. Anhaltspunkte über die Hauptthematik „Kunst und Kultur“ liefert hingegen die Rubrik Feuilleton. Da 1950 nur 15 Artikel mit Haupt- und Unterzeile versehen sind, verrät hier die Hauptzeile meist schon die Textsorte (in 29 von 32 Fällen), zur Zuordnung von drei Hauptzeilen ist die Unterzeile notwendig. 1970 geht dieser Wert um mehr als die Hälfte zurück. In diesem Jahrgang lassen sich nur 13 der Kritiken anhand der HZ zur Textsorte zuordnen, bei 19 gibt erst die Lektüre der UZ Aufschluss. 1990 benötigt der Leser in 91 Prozent der Fälle die UZ zur Textsortenzuordnung, 2010 in 84.

⁷⁹ Einteilung nach Burger (2014: 151f). Allerdings verwendet Burger statt des Terminus *Überschrift Schlagzeile*, was ich aus bereits genannten Gründen nicht so übernommen habe. Brandt (1991: 234) nutzt den gleichen Rätsel-Auflösungs-Ansatz. Kurz (2010: 301) führt statt der hier verwendeten Begriffe hingegen die Termini *Thema-* und *Aussagetitel* ein.

4.2.1.1.1 Aufgaben der Hauptzeile

In der Hauptzeile überwiegt – abgesehen vom Jahrgang 1950 – die persuasive Funktion, also der Leseanreiz. 1950 sind nur 18 der 32 Artikel mit Haupt- und Zusatzzeile versehen (56 %), so dass die Information, die in den späteren Jahrgängen in der Unterzeile untergebracht wird, 1950 noch in der Hauptzeile steht. Eine „Rätsel“-Überschrift ist in diesem Fall nicht möglich, da es kein Element gibt, das das Rätsel lösen oder zumindest über die Textsorte aufklären könnte.

19 der Hauptzeilen aus dem Jahr 1950 (59 %) enthalten ausschließlich Informationen wie *Der „Rosenkavalier“ in Wiesbaden* (50FAZ12) oder *„Zar und Zimmermann“ in der Staatsoper* (50SZ08), weitere neun (28 %) Informationen gepaart mit Leseanreiz (z.B. 50FAZ10: *Verdis Tragödie der Halbwelt* oder 50FAZ15: *Wagner ohne Raum*). Vier (13 %) Hauptzeilen weisen bereits 1950 keine Informationen auf bzw. nur solche, die nicht auf Antrieb vom Leser zu verstehen sind, wie: *Die Welt des Grales* (50FAZ04) oder *Vergnügte Banditen* (50FAZ16). Diese sind aber allesamt mit einer Unterzeile versehen, die textsortenspezifische Informationen liefert.

Bereits 1970 gibt es keine Hauptzeilen mehr, die ausschließlich Informationen wie Titel, Theater, Autor etc. enthalten. Allerdings findet sich in 14 Texten (44 %) eine Mischung aus informativen und persuasiven Elementen: *Brecht in Plastik* (70FAZ06), *Glanzpremiere mit Hindernissen* (70FAZ13) oder *Wotan als Büroboß vom Mars* (70SZ13). Die anderen 18 Hauptzeilen (56 %) beinhalten nur persuasive Funktion: *In der Tiefe des Rheins* (70FAZ03), *In neuer Rekordzeit?* (70FAZ07), *Eine schöne Hinrichtung* (70SZ14) oder *Mangel an Lücken* (70SZ16).

1990 sind es nur noch vier Hauptzeilen (13 %), die informative und persuasive Funktionen kombinieren (90FAZ15: *Träumereien zum Fliegenden Holländer* oder 90SZ12: *Don Giovannis Besserung*). Die anderen 28 Hauptzeilen (88 %) beinhalten ausschließlich persuasive Elemente:

Schöner Schein, böser Trug (90FAZ01)

Oberammergau im Böhmerwald (90FAZ05)

Der verliebte Bürgerdichter (90FAZ11)

Der Stein zum Anstoß in uns selbst (90FAZ14)

Karriere eines wichtigen Organs (90SZ03)

Der Anfang vom Ende (90SZ08)

Elefant im Rokokosalon (90SZ11)

Knistern vor der Hochzeit (90SZ15)

2010 finden sich in 16 Prozent der Texte (5) neben persuasiven zusätzlich informative Elemente (z.B. 10FAZ06: *Kleist brüllt hier „Heil!“*, 10FAZ11: *Hier wird die Zauberflöte einfach weggezaubert*, 10SZ14: *Shakespeares Schlaf Traum Schrei*); 84 Prozent (27) jedoch nur persuasive:

Organisiertes Verlieben unter Verbrechern (10FAZ02)
Schwarze Schwanenkönigin, wohin führst du uns? (10FAZ07)
Ungleiches Duell um einen Wechselbalg (10FAZ09)
Gewalt und Gemüt liegen Wange an Wange (10FAZ14)
Das Dschungelcamp (10SZ01)
Aus dem Nichts hinauf ins Nichts (10SZ05)
Es sind die falschen Männer (10SZ10)
Ich bin euresgleichen (10SZ16)

Daneben kommen auch Wertungen in den Hauptzeilen vor – 1950 in 16 Prozent (5 von 32 / davon keine in der SZ), 1970 in 50 Prozent (16 von 32 / 9 in der FAZ, 6 in der SZ), 1990 in 47 Prozent (15 von 32 / 2 in der FAZ, 13 in der SZ) sowie 2010 in 44 Prozent (14 von 32 / 6 in der FAZ, 8 in der SZ). Es ist also zwischen 1950 und 1970 ein deutlicher Sprung, eine Verdreifachung der Wertungen in Hauptzeilen, festzustellen. Infolge geht ihre Anzahl wieder leicht zurück (jeweils um einen Text pro Jahr), man kann in diesem Fall aber auch eher von einer Stabilisierung sprechen als von einem Rückgang. Die Wertungen sind z.T. nicht besonders deutlich bzw. nicht eindeutig wie bei *Wagner ohne Raum* (50FAZ15). *Ohne Raum* kann bedeuten, dass der Musik Wagners (*Wagner* hier als Metonymie) nicht genügend Entfaltungsmöglichkeiten gegeben werden oder es handelt sich um eine Aussage über das Bühnenbild.

Oft handelt es sich um konnotierte Wörter (Schneider/Esslinger 2007: 29f), die verwendet werden, weil kein anderes adäquates Wort zur Verfügung steht oder weil eine Wertung gesetzt werden soll.

Daneben können Wertungswörter in Komposita (50FAZ09: *Opern-Groteske*⁸⁰, 70FAZ13: *Glanzpremiere mit Hindernissen*, 10SZ04: *Das Abziehbild einer Anziehpuppe*), Elative (z.B. 50FAZ02: *Shakespeares musikalischste Komödie*), wertende Adjektive (50FAZ16: *Vergnügte Banditen*, 70FAZ09: *Eine beachtliche Leistung*, 70SZ01: *Mühsam flatterte die Fledermaus*, 90SZ09: *Die Haifischzähne sind stumpf*), expressive Ausdrücke (90SZ10: *Triumph der Sänger*, *Triumph der Musik*, 10FAZ06: *Kleist brüllt hier „Heil!“*), Metaphern (70FAZ08: *Beifallssalven im Colón*, 70SZ11: *Kleine Opernschlacht*, 10SZ15: *Dickflüssig in Opernklischees gestrandet*), Ironie (70SZ14: *Eine schöne Hinrichtung*) oder Phraseologismen (70FAZ15: *Strehler geht in die Tiefe*, 70SZ06: *Ein „Fächer“, der kein Glück brachte*, 90SZ11: *Elefant im Rokosalon*, 10SZ11: *Sturmfreie Schaubude*) Wertungen ausdrücken (z.T. Kurz 2010: 308f).

⁸⁰ Groteske als „Darstellung einer verzerrten Wirklichkeit, die auf paradox erscheinende Weise Grauensvolles, Missgestaltetes mit komischen Zügen verbindet“ (Duden Universallexikon 2014: 756).

4.2.1.1.2 Wortanzahl und Wortarten

Um die Wortanzahl der Hauptzeile festzustellen, wurde eine orthographische Wortdefinition gewählt (vgl. Kapitel 3). In jedem der analysierten Jahrgänge zeigt sich entweder eine Stagnation oder ein (leichter) Zuwachs. Von durchschnittlich 3,9 Wörtern in den Jahren 1950 und 1970 über 4,0 Wörter 1990 bis hin zu 4,3 Wörtern im Jahr 2010. In Zahlen ausgedrückt heißt dies, dass auf die 32 Hauptzeilen im Jahr 1950 bzw. 1970 (FAZ und SZ zusammengenommen) 124 Wörter kommen, 1990 129 und 2010 138. Die Unterschiede sind also nicht allzu groß. Wenn man die beiden Zeitungen getrennt voneinander betrachtet, zeigt sich folgendes Bild: 1950 und 1970 weist jeweils die SZ einen höheren Wert auf – 1950 sind es zwölf Wörter Differenz (FAZ: 56; SZ: 68) bzw. durchschnittlich 0,8 (FAZ: 3,5; SZ: 4,3); 1970 dagegen nur zwei (FAZ: 61; SZ: 63) bzw. durchschnittlich 0,1 (FAZ: 3,8; SZ: 3,9). 1990 und 2010 zählt die SZ mehr Wörter – 1990 unterscheiden sich die beiden Zeitungen um drei Wörter (FAZ: 66; SZ: 63) bzw. durchschnittlich 0,2 (FAZ: 4,1; SZ: 3,9); 2010 wieder um zwölf (FAZ: 75; SZ: 63) bzw. im Durchschnitt um 0,8 (FAZ: 4,7; SZ: 3,9). Wenn man die FAZ und die SZ jeweils getrennt über alle Jahrgänge betrachtet, ist der Durchschnittswert geradezu identisch – nämlich 258 in der FAZ und 257 in der SZ. Das ergibt für beide Zeitungen pro Jahrgang durchschnittlich 4,0 Wörter pro Hauptzeile.

Brandt (1991: 218ff) hat in seiner Untersuchung von Zeitungsoberschriften aus dem Jahr 1988 bei überregionalen Tageszeitungen einen Durchschnitt von elf Wörtern festgestellt. Jedoch hat sich auch herausgestellt, dass sich sowohl nach Ressort als auch nach Textsorte große Unterschiede ergeben. Besonders die kommentierenden Textgattungen weisen „wesentlich kürzere Überschriften“ auf. Die durchschnittlich 4,0 Wörter, die im Korpus der vorliegenden Analyse für 1990 festgestellt wurden, liegen sehr deutlich unter dem von Brandt festgestellten Wert.

Der Höchstwert pro Jahrgang ähnelt sich in beiden Zeitungen: in der SZ 1950 sowie in der FAZ und der SZ 1970, 1990 und 2010 sind es jeweils sechs bzw. sieben Wörter (z.B. 10FAZ14: Gewalt und Gemüt liegen Wange an Wange). In der FAZ 1950 liegt der Höchstwert bei fünf Wörtern und damit selbst mit dem Spitzenwert noch deutlich unter dem Ergebnis von Brandt.

In der FAZ 1950 sowie in der FAZ 1990 findet sich jeweils eine Ein-Wort-Hauptzeile (50FAZ09: *Opern-Groteske*, 90FAZ09: *Männerseligkeit?*), die SZ verzichtet gänzlich auf sie. In der SZ 1950, 1970, 1990 und 2010 sind es allerdings gleich mehrere Hauptzeilen mit zwei Wörtern als Kleinstwert. Die FAZ 1970 und 2010 weist drei Wörter als niedrigsten Wert auf (z.B. 10FAZ10: *Nachbarin, euer Skelettchen!*). Auch, wenn der Anstieg nicht allzu groß ist, zeigt er sich über die Jahre doch recht deutlich.

Die Ein-Wort-Hauptzeilen bzw. die sehr kurz gehaltenen Hauptzeilen tragen zusätzlich zur Verästelung bei. Je weniger Text vorhanden ist, desto mehr muss der Leser nachdenken und desto

interessanter wird vielleicht auch die Entschlüsselung. Bei sehr kurzen Hauptzeilen müssen die gewählten Wörter allerdings gut „sitzen“ (z.B. eine mehrdeutige Wortbildung – evtl. sogar mit einer Wertung oder eine kuriose Kombination), denn ein schlichter usueller Ausdruck wird wenig zum Weiterlesen animieren.

4.2.1.1.2.1 Substantive

In Folge werden die häufigsten Wortarten in der Hauptzeile untersucht. Da Eigennamen für die Textsorte Theaterkritik von großer Bedeutung sind, werden die Substantive in Subklassen aufgeteilt. Dafür schlägt die Duden-Grammatik (2006: 147) die Einteilung in „Konkreta und Abstrakta“, „belebt und unbelebt“ oder in „Appellative und Eigennamen“ vor. Für die Analyse der Textsorte Theaterkritik eignet sich die Einteilung in Appellative und Eigennamen aus genannten Gründen am besten.

1950 bestehen knapp 50 Prozent der Hauptzeilen aus Eigennamen, 1970 halbiert sich die Zahl auf 23,4 Prozent, 1990 und 2010 liegt der Anteil an Eigennamen in Hauptzeilen nur noch zwischen 5,4 und 5,8 Prozent. Diese drastische Reduktion ist v.a. auf die semantische Veränderung der Hauptzeile zurückzuführen (vgl. 4.2.1.1.1). Dabei unterscheiden sich die Werte zwischen FAZ und SZ durchaus. 1950 und 1970 liegt die SZ vorne. Die Differenz beträgt 1950 5,1 Prozent (FAZ: 46,4 %; SZ: 51,5 %), 1970 sogar 10,6 Prozent (FAZ: 18,0 %; SZ: 28,6 %). In den Jahrgängen 1990 und 2010 sind Eigennamen in der FAZ stärker vertreten: Der Unterschied beträgt allerdings 1990 nur 1,3 Prozent (FAZ: 6,1 %; SZ: 4,8 %), 2010 4,8 Prozent (FAZ: 8,0 %; SZ: 3,2 %). Beim Vergleich zwischen FAZ und SZ stellt man fest, dass in der SZ über alle Jahrgänge gesehen, 22,6 Prozent der Hauptzeilen aus Eigennamen bestehen, in der FAZ sind es fast 4,5 Prozent weniger, nämlich 18,2 Prozent. Z.T. bestehen Hauptzeilen sogar ausschließlich aus der Kombination von Eigennamen (z.T. in Kombination mit einer Präposition): „*Macbeth*“ in *Bochum* (50FAZ06), „*König Lear*“ mit *Werner Krauß* (50FAZ11), „*Idomeneo*“ in *Augsburg* (50SZ07), „*Capriccio*“ in *Salzburg* (50SZ13), *Scarlett in Tokio* (70FAZ05), *Gretchen gegen Dürrenmatt* (70FAZ12), *Oliviers Shylock* (70SZ07), *Dürrenmatts Urfaust* (70FAZ10), *Oberammergau im Böhmerwald* (90FAZ05).

Zugute kommt der Rückgang der Eigennamen v.a. den Appellativen. 1950 sind sie mit nur durchschnittlich 16,9 Prozent vertreten, 1970 verdoppelt sich der Wert fast auf knapp 31 Prozent und auch 1990 lässt sich nochmals eine starke Zunahme um über zehn Prozent feststellen. 2010 fällt der Prozentsatz allerdings wieder auf den Wert von 1970 zurück. Die Zahlen zwischen den Zeitungen differieren 1950 stark (FAZ: 25,0 %; SZ: 10,3 %), was v.a. darauf zurückzuführen ist, dass es in der SZ noch so gut wie keine UZ gibt. Das bedeutet, dass alle Informationen, die genannt werden sollen, in der HZ unterkommen müssen. Und diese Informationen sind zumeist

Eigennamen. In den weiteren Jahrgängen lässt sich aufzeigen, dass die Werte in beiden Zeitungen ungefähr gleichauf liegen (Differenz 70: 0,9 %; 90: 2,7 %). 2010 ist der Unterschied wieder größer (8,5 %). Im Vergleich der Zeitungen liegt die FAZ mit 31,8 Prozent Appellativen genau drei Prozentpunkte vor der SZ. So finden sich Hauptzeilen, die aus zwei und mehr Appellativen bestehen: z.B. *Ein Revolutionär am Schreibtisch wird ermordet* (70FAZ04), *Glanzpremiere mit Hindernissen* (70FAZ13), *Revolution in roten Polstern* (70FAZ16), *Mangel an Lücken* (70SZ16), *Tempoständer auf der Rutschbahn* (90FAZ03), *Politik in Oper und Wirklichkeit* (90FAZ04), *Schaubilder drohender Gefahr* (90SZ04), *Triumph der Sänger, Triumph der Musik* (90SZ10), *Ungleiches Duell um einen Wechselbalg* (10FAZ09) oder *Das Abziehbild einer Anziehpuppe* (10SZ04).

Häufig werden auch Eigennamen und Appellative miteinander kombiniert, u.a. *Shakespeare mit Geist und Witz* (50FAZ02), *Verdis Tragödie der Halbwelt* (50FAZ10), *Kleists Komödie der gottgewollten Irrungen* (50SZ12), *Brecht in Plastik* (70FAZ06), *Wotan als Büroboß vom Mars* (70SZ13), *Träumereien zum Fliegenden Holländer* (90FAZ15), *Shakespeares Schlaf Traum Schrei* (10SZ14).

In der Hauptzeile werden mithilfe von Eigennamen unter anderem folgende Informationen an den Leser übermittelt⁸¹:

	Titel	Autor	Theater	Stadt	Sparte	Regie	Akteure	Andere	Rollen	Auff.art
1950	53 %	19 %	13 %	19 %	22 %	6 %	6 %	0 %	9 %	9 %
1970	16 %	13 %	3 %	6 %	6 %	13 %	3 %	0 %	19 %	3 %
1990	9 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	3 %	3 %	0 %
2010	3 %	6 %	0 %	0 %	3 %	0 %	0 %	0 %	6 %	0 %

Tab. 9: Informationsübermittlung anhand von Eigennamen in der Hauptzeile

Auffällig ist v.a., dass die meisten Werte 1990 und 2010 unter fünf Prozent liegen (entspricht keiner oder einer Erwähnung in den 32 Hauptzeilen); lediglich der Autor und eine Rolle werden je zwei Mal erwähnt (6 %). Das ist ein eindeutiges Indiz dafür, dass die Information weitgehend aus der Hauptzeile verschwunden ist. Bereits 1970 werden fünf der gefundenen Kategorien nur ein oder zwei Mal verwendet; häufiger tauchen hier noch Rollen (6 Mal), Titel (5), Autor bzw. Komponist und Regisseur auf (je 4). 1950 stellen die Stücktitel den absoluten Spitzenwert auf – sie werden in 17 der 32 Hauptzeilen erwähnt. Mit sieben Beispielen folgt die Sparte. Das häufige Vorkommen der beiden Kategorien lässt sich v.a. damit erklären, dass der SZ 1950 fast gänzlich die Untertitel fehlen und deswegen die Informationen in der Hauptzeile untergebracht werden

⁸¹ Rot: 0 %, orange: 1-10 %, gelb: 11-20 %, grün: 21-49 %, blau: über 50 %.

müssen. Aber auch die FAZ platziert trotz UZ noch viele Informationen in der Hauptzeile. So entstehen Titelzeilen wie die folgenden:

- nur der Stücktitel: „*Mutter Courage und ihre Kinder*“ (50FAZ14), *Der fliegende Holländer* (50SZ14), „*Viel Lärm um nichts*“ (50SZ16)
- Stücktitel + Stadt: „*Macbeth*“ in Bochum (50FAZ06), *Der „Rosenkavalier“* in Wiesbaden (50FAZ12), *Die Wiener Inszenierung des „Faust“ II. Teil* (50SZ05), „*Idomeneo*“ in Augsburg (50SZ07), „*Capriccio*“ in Salzburg (50SZ13)
- Stücktitel + Theater: „*Boris Godunoff*“ in der Staatsoper neuinszeniert (50SZ03), „*Zar und Zimmermann*“ in der Staatsoper (50SZ08)
- Stücktitel + Regisseur: „*Nora*“ von Jürgen Fehling inszeniert (50SZ10)
- Stücktitel + Akteur: „*König Lear*“ mit Werner Krauß (50FAZ11)
- Stücktitel + Aufführungsart: *Rigoletto neu einstudiert* (50SZ11)
→ Neueinstudierung im Gegensatz zu einer Wiederaufnahme
- Rolle + Akteur: *Die Feldmarschallin der Cäcilia Reich* (50SZ06)
- Theater/Festspiele (+ Stadt): *Salzburger Festspiele 1950* (50FAZ13)

1970 finden sich trotz UZ noch Hauptzeilen wie *Scarlett in Tokio* (70FAZ05: Stücktitel oder Rolle + Stadt), *Beifallssalven im Colón* (70FAZ08), *Gretchen gegen Dürrenmatt* (70FAZ12). Der Unterschied zu 1950 liegt jedoch in der Formulierung und der Semantik. Denn 1950 ist keinerlei Interpretationsspielraum vorhanden; es geht um die reine Information. 1970 werden diese beiden Varianten kombiniert – zwar werden Informationen vermittelt, dies geschieht jedoch mit einer weiteren Information oder sogar schon einer Wertung. Das Genre bzw. die Textsorte lässt sich an der Hauptzeile aber meist noch ablesen. Als Ausnahmen sind hier z.B. *Wider himmelblaue Verkalkung* (70FAZ01), *Ein Revolutionär am Schreibtisch wird ermordet* (70FAZ04) oder *Eine schöne Hinrichtung* (70SZ14) zu nennen. Insgesamt sind dies 1970 aber nur acht (25 %).

1990 ist die Information so gut wie verschwunden. Als Ausnahmen können *Politik in Oper und Wirklichkeit* (90FAZ04: Genre), *Träumereien zum Fliegenden Holländer* (90FAZ15: Stücktitel), *Macbethmaschine als Knochenmühle* (90FAZ16: Wortbildung mit Stücktitel), *Don Giovannis Besserung* (90SZ12: Stücktitel oder Rolle) und *Rosalies Modenschau* (90SZ15: Bühnen- und Kostümbildnerin) gezählt werden.

Ähnlich oft finden sich noch entsprechende Eigennamen im Jahr 2010, z.B. *Kleist brüllt hier „Heil!“* (10FAZ06), *Teufel auch, Mephisto ist mehrere!* (10FAZ15) oder *Shakespeares Schlaf Traum Schrei* (10SZ14). Hier liegt der Fokus jedoch eindeutig nicht mehr auf der Information.

4.2.1.1.2.2 Verben

Verbformen⁸² sind in Hauptzeilen sehr unterschiedlich vertreten – 1950 und 1990 mit je 3,2 Prozent, 1970 mit 7,4 und 2010 mit 10,1 Prozent. Ein großer Teil der Differenz zum Jahrgang 1990 kommt von den Appellativen, die in dieser Zeit stark zugenommen haben (vgl. 4.2.1.1.4). Interessant ist dabei, dass weder 1950 noch 1990 in der FAZ irgendwelche Verbformen auftauchen, 1970 gehören sie jedoch zu knapp fünf Prozent der Hauptzeilen, 2010 sogar zu zwölf. Die Durchschnittszahlen entstehen also hauptsächlich durch die SZ, in der 1970 und 2010 Verbformen in je acht Prozent der Hauptzeilen vorkommen, 1950 und 1990 zwischen 5,4 und 5,9 Prozent. Der große Sprung von 1990 auf 2010 entsteht also v.a. durch die FAZ (90: 0,0 %; 10: 12,0 %). Verwendet werden vollständige (50SZ03: *Paganini geigt in der Staatsoperette*; 10FAZ01: *In diesem Japan blühen keine Kirschbäume*; 10SZ10: *Es sind die falschen Männer*) genauso wie unvollständige Sätze, denen z.B. das finite Verb fehlt (50SZ03: „*Boris Godunoff*“ in der *Staatsoper neuinszeniert*; 70SZ08: *Verdi, zurückdatiert zu Meyerbeer*; 10SZ03: *Verraten von einem Satansbraten*).

Dabei finden sich nach meiner Einteilung drei Arten von Verben: 1) Kopulaverben, 2) Verben aus dem (erweiterten) Fachwortschatz, 3) Vollverben, die nicht zum Fachwortschatz gehören. 1950 kommen alle verwendeten Verbformen aus dem Fachwortschatz (*inszenieren* bzw. *neuinszenieren*, *einstudieren* sowie *geigen*). In den Folgejahrgängen gibt es in der HZ jedoch keine Verben aus dem Fachwortschatz mehr. Das ist auch darauf zurückzuführen, dass 1950 z.T. in der SZ noch keine UZ üblich waren, so dass die Information noch in die HZ eingebettet war, z.B. „*Nora*“ von *Jürgen Fehling inszeniert* (50SZ10). 1990 und 2010 werden Kopulaverben in Hauptzeilen verwendet – 1990 ein Mal und 2010 vier Mal (vier Mal *sein*, ein Mal *bleiben*), u.a. *Die Haifischzähne sind stumpf* (90SZ09), *Es sind die falschen Männer* (10SZ10) oder *Eros bleibt stets unberechenbar* (10FAZ08). Die häufigste Gruppe in der HZ sind allerdings die „anderen“ Vollverben – 1970 mit 100 Prozent (7), 1990 mit 75 Prozent (3) und 2010 mit 71 Prozent (10): *In diesem Japan blühen keine Kirschbäume* (10FAZ01), *Hier wird die Zauberflöte einfach weggezaubert* (10FAZ11) oder *Dickflüssig in Opernklischees gestrandet* (10SZ15).

Mit Abstand am aussagekräftigsten ist eindeutig die dritte Gruppe, da sie anders als die Kopulaverben bereits ohne die anderen Satzglieder eine eigene semantische Bedeutung tragen. Sie sind für den Leser die interessantesten Verben, da sie meist schon einen Leseanreiz oder sogar eine Wertung beinhalten (70SZ01: *flattern*, 90SZ01: *zaubern*, 10FAZ06: *brüllen*, 10SZ01: *nachäffen*). Die Kopulaverben hingegen tragen keine starke semantische Bedeutung und das heißt, dass die restlichen Satzglieder stark und interessant genug sein müssen, um den Leser zu binden, was in den vorliegenden Fällen gelingt. Ein gesonderter Fall sind die Verben aus dem Fachwortschatz. Sie liegen für die Textsorte Theaterkritik semantisch zwischen Voll- und Kopulaverben. Zwar

⁸² Zu Verbformen zähle ich hier finite Verbformen, Infinitive und Partizipien.

tragen sie eine Bedeutung, diese ist aber zweifelsfrei für den Leser eher uninteressant und schon gar kein Grund, sich in den Artikel ziehen zu lassen. Die Textsorte impliziert nämlich bereits, dass etwas *inszeniert* wird.

4.2.1.1.2.3 Adjektive

Nach einem Anstieg von 1950 bis 1990 finden sich 2010 wieder weniger Adjektive in den Hauptzeilen. 1950 waren es knapp fünf Prozent, 1970 mit knapp neun Prozent fast doppelt so viele. Und auch 1990 lässt sich eine Steigerung um über ein Prozent feststellen. Danach nehmen die Adjektive wieder um fast vier Prozent ab. Die Unterschiede zwischen FAZ und SZ liegen zwischen 1,3 Prozent (1970) und 8,2 Prozent (1990). Dabei verwendet die FAZ von 1950 bis 1990 häufiger Adjektive, 2010 die SZ.

Bei den Adjektiven handelt es sich hauptsächlich um qualifizierende und wertende Adjektive: *Eine beachtliche Leistung* (70FAZ09), *Nürnbergers kühner Opernvorstoß* (70SZ12), *Karriere eines wichtigen Organs* (90SZ03), *Die Haifischzähne sind stumpf* (90SZ09), *Reizvolles Problemkind* (90SZ13), *Eros bleibt stets unberechenbar* (10FAZ08), *Es sind die falschen Männer* (10SZ10), *Dickflüssig in Opernklischees gestrandet* (10SZ15).

4.2.1.1.2.4 Präpositionen und Artikelwörter

Häufig vertreten sind neben den Hauptwortarten v.a. Präpositionen (50: 9,7 %; 70: 16,1 %; 90: 16,3 %; 10: 13,0 %) und Artikelwörter. Der bestimmte Artikel kommt dabei um ein vielfaches häufiger vor als der unbestimmte. Indefinite Artikel werden 1950 gar nicht verwendet; 1970 sind sie mit rund drei Prozent vertreten, 1990 mit zwei und 2010 mit drei. Der definite Artikel hingegen macht 1950 rund 13 Prozent der Hauptzeilen aus, 1970 acht, 1990 knapp 15 und 2010 elf. Insofern eine erstaunliche Feststellung, da ich vor der Analyse angenommen hatte, dass Artikel oft der Kürzung zugunsten der Sprachökonomie zum Opfer fallen. Dies ist, wie die Zahlen und die folgenden Beispiele belegen, häufig nicht der Fall: u.a. 1950FAZ01: *Der originale Tartuffe*; 04: *Die Welt des Grales*; 05: *Am Beispiel des Hofmeisters*; 1950SZ06: *Die Feldmarschallin der Cäcilia Reich*; 09: *Die Monstretragödie der Lulu*; 70FAZ03: *In der Tiefe des Rheins*; 09: *Eine beachtliche Leistung*; 11: *Die Anfänge des Harry Buckwitz*; 14: *Die Machtergreifung als Musical*; 70SZ14: *Eine schöne Hinrichtung*; 90FAZ06: *Der Prophet auf dem Bücherberg*; 10: *Die Angst vor dem Ende*; 11: *Der verliebte Bürgerdichter*; 12: *Das Geheul in der Nische*; 90SZ05: *Ein bunter Abend*; 90SZ06: *Von der unblutigen Revolution der Spießer*; 10FAZ04: *Das Phantom auf Coney Island*; 16: *Die Wollust der Winterkrieger*; 10SZ01: *Das Dschungelcamp*; 04: *Das Abziehbild einer Anziehpuppe*; 12: *Der Lebensverweigerer in der Wellness-Oase*.

4.2.1.1.3 Sprachliche Besonderheiten

Brandt hat die Überschrift (1991: 235) als „Fundgrube rhetorischer Tropen und Stilfiguren“ bezeichnet, womit er meiner Meinung nach recht hat. Festzustellen ist nämlich, dass seit 1950 die Verwendung von Ad-hoc-Bildungen (vgl. 4.4.2.4) in Hauptzeilen zugenommen hat. 1950 und 1970 noch eher spärlich eingesetzt, kommen sie 1990 und 2010 in jeder zweiten Hauptzeile vor. 1950 und 1970 setzt die SZ dieses Mittel stärker ein, 1990 und 2010 die FAZ. 1950 und 1970 sind die Hauptzeilen im Vergleich zu den späteren Jahrgängen noch nicht so bildhaft formuliert. Häufig handelt es sich hier um Komposita mit dem Genre, Stücktitel oder der Aufführungsart als Erstglied oder Zweitglied (50FAZ09: *Opern-Groteske*, 50SZ02: *Faustinszenierung*, 50SZ09: *Monstretragödie*, 70FAZ13: *Glanzpremiere*, 70SZ11: *Opernschlacht*, 70SZ12: *Opern-Vorstoß*). Zwar treten solche auch in den anderen beiden Jahrgängen auf (z.B. 10SZ15: *Opernklischees*), jedoch viel seltener zugunsten der bildlichen, neugierig machenden Bildungen wie *Männerseligkeit* (90FAZ09), *Bettspiel* (90FAZ13), *Macbethmaschine* (90FAZ16), *Rokokosalon* (90SZ11), *Schwanenkönigin* (10FAZ07), *Winterkrieger* (10FAZ14), *Pummelprinz* (10SZ07), *Lebensverweigerer* oder *Wellness-Oase* (beides 10SZ12). Zusätzlich werden auch noch gerne usuelle Wortbildungen verwendet wie *Anziehpuppe*, *Abziehbild* (beides 10SZ04), *Bürgerdichter* (90FAZ11), *Knochemühle* (90FAZ16), *Bilderbogen* (90SZ07) oder *Problemkind* (90SZ13).

Daneben schmücken viele Stilmittel die Hauptzeilen. Ihre Verwendung nimmt mit jedem Jahrgang zu. 1950 kommen sie nur in jeder vierten Hauptzeile vor, 1970 in jeder Hauptzeile ein Mal, 1990 werden durchschnittlich 1,8 Stilmittel pro Hauptzeile verwendet und 2010 rund 1,9. Die Überschriften aus dem Jahr 1950 sind sowohl in FAZ als auch in SZ relativ „nüchtern“ gehalten. Insbesondere in der SZ hängt dies auch damit zusammen, dass es keine Unterzeilen gibt und deswegen keine Rätsel-Überschriften möglich sind, weil sämtliche Informationen in der Titelzeile untergebracht werden müssen. Als Stilmittel werden nur eingesetzt: ein Doppeltitel (50SZ01: *Hamlet oder: Der Ekel*), eine Metonymie mit Metapher (50FAZ15: *Wagner ohne Raum*), eine Alliteration (50SZ12: *Kleists Komödie der gottgewollten Irrungen*) sowie ein fremdsprachlicher Begriff aus der Fachsprache (50FAZ07: *Geist der Commedia dell'arte*).

Im Jahr 1970 hat sich das Bild bereits gewandelt. Stilmittel gehören jetzt fast schon zwingend zur Titelzeile, gerade auch im Hinblick darauf, wie die Hauptzeile angelegt ist (meist als Rätsel oder zumindest mit starkem Leseanreiz). Dieser Trend setzt sich in den folgenden Jahrzehnten fort. In den Kritiken finden sich u.a.:

- Alliterationen: *Mühsam flatterte die Fledermaus* (70SZ01), *Die Machtergreifung als Musical* (70FAZ14), *Schöner Schein, böser Trug* (90FAZ01), *Spanischer Bilderbogen: eher blutig als blutvoll* (90SZ07), *Schwarze Schwanenkönigin, wohin führst du uns?* (10FAZ07), *Sturmfreie Schaubude* (10SZ11)

- Doppeltitel⁸³: *Max und Moritz oder Wie entsteht Theater?* (70SZ09)
- Fremdwörter oder Zitatwörter: *Die Jukebox – da geht nichts drüber!* (90SZ16), *Der Lebensverweigerer in der Wellness-Oase* (10SZ12)
- Metaphern: *Kleine Opernschlacht* (70SZ11), *Dickflüssig in Opernklischees gestrandet* (10SZ15), *Gewalt und Gemüt liegen Wange an Wange* (10FAZ14)
- Paradoxa: *Eine schöne Hinrichtung* (70SZ14), *Oberammergau im Böhmerwald* (90FAZ05), *Vom Paradies auf Erden* (10SZ08)
- Parallelismen: *Euer Stück – unser Stück* (70FAZ02), *Schöner Schein, böser Trug* (90FAZ01), *Triumph der Sänger, Triumph der Musik* (90SZ10)
- Sächsische Genitive: *Shakespeares Aufgabe kritisch gelöst* (70SZ02), *Oliviers Shylock*⁸⁴ (70SZ07), *Don Giovannis Besserung* (90SZ12), *Rosalies Modenschau* (90SZ14)
- Metonymien: *Brecht in Plastik* (70FAZ06), *Kleist brüllt hier „Heil!“* (10FAZ16)
- Umgangssprachliche Elemente: *Wotan als Büroboß vom Mars* (70SZ13), *Wo bitte geht's nach Utopia?* (10SZ02), *Raus aus dem Gefängnis* (10SZ13)

Auch werden gerne Wortspiele verwendet wie *Strehler geht in die Tiefe* (70FAZ15). Hier kann zum einen der alternative Stücktitel von „Nachtasyl“, „In der Tiefe“, gemeint sein und zum anderen, dass der Regisseur bei seiner Arbeit nicht an der Oberfläche geblieben, sondern eben in die Tiefe des Stoffes vorgedrungen ist. Auch kann hier *Mühsam flatterte die Fledermaus* (70SZ01) angeführt werden. Denn mit *Fledermaus* kann das Nachttier assoziiert werden (was auch durch das Verb *flattern* unterstützt wird) und ebenso die Operette „Die Fledermaus“, von der die Kritik handelt. Ähnlich verhält es sich bei *Ein bunter Abend* (90SZ05). Hiermit kann sowohl *unterhalt-sam* als auch *bunt* im Sinn von *farbig* (z.B. das Bühnenbild oder die Kostüme) gemeint sein. Auch *Wider die Natur* (10SZ09) stellt ein Wortspiel dar. Einmal kann *Natur* die „[Gesamtheit der] Pflanzen, Tiere, Gewässer, Gesteine als Teil der Erdoberfläche od. eines bestimmten Gebietes“⁸⁵ benennen oder es kann eben die *Natur* des Menschen („jmdm. gegen/wider die N. gehen/sein“, „jmdm. sehr widerstreben“⁸⁶) gemeint sein.

Sehr häufig werden Phraseologismen verwendet, z.B. in Form einer Modifikation von dem Sprichwort *ein Elefant im Porzellanladen sein* zu *Elefant im Rokosalon* (90SZ11) oder des nichtsatzwertigen Phraseologismus *im Hier und Jetzt* in der Hauptzeile *Pummelprinz im Hier und Jetzt* (10SZ07), sowie das modifizierte geflügelte Wort *Laus oder nicht Laus?* (90FAZ08) in Anspielung auf Hamlets *Sein oder nicht Sein* oder die Reduktion *Der Anfang vom Ende* (90SZ08), bei der das Verb *sein* eingespart wird. Ebenso modifiziert wurde ein Zitat aus „Othello“ (III/8):

⁸³ Nach dem Stücktitel „Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück“ gebildet, vgl. dazu Kurz (2010: 318).

⁸⁴ Paraphrase: (Die Figur) Shylock (aus „Der Kaufmann von Venedig“, den (der Schauspieler Laurence) Olivier spielt.

⁸⁵ Duden Universalwörterbuch (2014: 1243).

⁸⁶ Ebd.

Hinweg! Fort! Du spannst mich auf die Folter zu Auf die Folter geworfen (90SZ02). 10SZ02 modifiziert den Filmtitel „*Wo bitte geht's nach Hollywood?*“. Weitere Beispiele für Phraseologismen in Überschriften finden sich unter 4.4.5.4.

4.2.1.1.4 Syntaktische Elemente

Nur ein kleiner Teil der Hauptzeilen besteht aus ganzen Sätzen (15 %). 1950 sind es drei Prozent (1 HZ), 1970 16 Prozent (5 HZ), 1990 sechs Prozent (2 HZ) und 2010 34 Prozent (11 HZ). Trotz des „Rückschlages“ 1990 lässt sich doch seit 1950 eine deutliche Zunahme der Sätze in den Hauptzeilen feststellen (zwischen 1970 und 2010 mehr als verdoppelt). Die FAZ geht in den Jahren 1950, 1970 und 1990 eher sparsam mit Sätzen um (1950 und 1990 keine, 1970 zwei), 2010 sind dann aber die Hälfte aller Hauptzeilen Sätze, die SZ verwendet in jedem Jahrgang mindestens einen Satz, allerdings sind es auch 2010 nur drei.

14 der 19 Sätze (74 %) sind dabei einfache Hauptsätze mit einem verbalen Kern wie

Paganini geigt in der Staatsoperette (50SZ04)

Mühsam flatterte die Fledermaus (70SZ01)

Die Haifischzähne sind stumpf (90SZ09)

Eros bleibt stets unberechenbar (10FAZ08)

Drei sind Fragesätze (16 %), z.B. *Wo bitte geht's nach Utopia?* (10SZ02), einer ein Imperativsatz (5 %) und einer ein Satzgefüge (5 %).

In 84 Prozent (16 von 19) wird das Präsens Aktiv Indikativ verwendet, in elf Prozent (2) das Präsens Passiv Indikativ (z.B. 70FAZ04: *Ein Revolutionär am Schreibtisch wird ermordet*) und in fünf Prozent (1) das Präteritum Aktiv Indikativ. Laut Schneider/Esslinger (2007: 53) ist die Verwendung des Präteritums in Überschriften allerdings „verboten“, weil es die Situation weit weg vom Leser platziert und suggeriert, dass es sich bei dem vorliegenden Thema um etwas in der Vergangenheit handelt, das bereits abgeschlossen ist. Dies stellt keine gute Grundlage für einen Leseanreiz dar.

Neben dem „vollständigen Satz“ führt Sommerfeldt (1994: 232) weitere mögliche Konstruktionen für Überschriften an. Diese sind:

- unvollständige Sätze mit einem fehlenden Satzglied, z.B.
 - fehlendes Prädikat: „*Macbeth*“ in Bochum (50FAZ06), „*König Lear*“ mit Werner Krauß (50FAZ11), *Der „Rosenkavalier“* in Wiesbaden (50FAZ12), *Wagner ohne Raum* (50FAZ15), „*Idomeneo*“ in Augsburg (50SZ07), „*Zar und Zimmermann*“ in der Staatsoper (50SZ08), „*Capriccio*“ in Salzburg (50SZ13), *Scarlett in Tokio* (70FAZ05), *Brecht in Plastik* (70FAZ06), *Beifallssalven im Colón*

- (70FAZ08), *Verdi mit wagnerscher Gebärde* (70FAZ10), *Gretchen gegen Dürrenmatt* (70FAZ12), *Glanzpremiere mit Hindernissen* (70FAZ13), *Die Machtergreifung als Musical* (70FAZ14), *Revolution in roten Polstern* (70FAZ16), „*Lulu*“ – nach zehn Jahren neu (70SZ03), *Szenen aus Münchens Vorzeit* (70SZ04), *Die Symphonie vom Tode Siegfrieds* (70SZ05), *Dürrenmatts „Urfaust“: Greis und Gretchen* (70SZ10), *Nürnbergers kühner Opern-Vorstoß ins Dürer-Jahr* (70SZ12), *Wotan als Büroboß vom Mars* (70SZ13), *Mangel an Lücken* (70SZ16), *Temposünder auf der Rutschbahn* (90FAZ03), *Politik in Oper und Wirklichkeit* (90FAZ04), *Oberammergau im Böhmerwald* (90FAZ05), *Der Prophet auf dem Bücherberg* (90FAZ06), *Wüstling in der Bilderwelt* (90FAZ07), *Das Geheul in der Nische* (90FAZ12), *Der Stein zum Anstoß in uns selbst* (90FAZ14), *Träumereien zum Fliegenden Holländer* (90FAZ15), *Macbethmaschine als Knochenmühle* (90FAZ16), *Spanischer Bilderbogen: eher blutig als blutvoll* (90SZ07), *Elefant im Rokokosalon* (90SZ11), *Knistern vor der Hochzeit* (90SZ15), *Organisiertes Verlieben unter Verbrechern* (10FAZ02), *Das Phantom auf Coney Island* (10FAZ04), *Ungleiches Duell um einen Wechselbalg* (10FAZ09), *Pummelprinz im Hier und Jetzt* (10SZ07), *Der Lebensverweigerer in der Wellness-Oase* (10SZ12)
- fehlendes finites Verb: „*Boris Godunoff*“ in der Staatsoper neuinszeniert (50SZ03), „*Nora*“ von Jürgen Fehling inszeniert (50SZ10), *Rigoletto* neu einstudiert (50SZ11), *Shakespeares Aufgabe* kritisch gelöst (70SZ02), *Verdi, zurückdatiert auf Meyerbeer* (70SZ08), *Auf die Folter geworfen* (90SZ02)
 - fehlendes Subjekt: *Durch Entzauberung zaubern* (90SZ01), *Verraten von einem Satansbraten* (10SZ03), *Dickflüssig in Opernklischees gestrandet* (10SZ15)
 - Wortgruppen in Form einer
 - Substantivgruppe wie *Der originale Tartuffe* (50FAZ01), *Frank Wedekinds Menschenhölle* (50FAZ03), *Die Welt des Grals* (50FAZ04), *Geist der Commedia dell'arte* (50FAZ07), *Verdis Tragödie der Halbwelt* (50FAZ10), *Salzburger Festspiele 1950* (50FAZ13), *Vergnügte Banditen* (50FAZ16), *Malipieros Faustinszenierung* (50SZ02), *Die Wiener Inszenierung des „Faust“ II. Teil* (50SZ05), *Die „Feldmarschallin“ der Cäcilia Reich* (50SZ06), *Die Monstretragödie der Lulu* (50SZ09), *Kleists Komödie der gottgewollten Irrungen* (50SZ12), *Shakespeares musikalischste Komödie* (50SZ15), *Eine beachtliche Leistung* (70FAZ09), *Die Anfänge des Harry Buckwitz* (70FAZ11), *Oliviers Shylock* (70SZ07), *Kleine Operschlacht* (70SZ11), *Eine schöne Hinrichtung* (70SZ14), *Die Angst vor dem Ende* (90FAZ10), *Der verliebte Bürgerdichter* (90FAZ11), *Karriere eines wichtigen Organs* (90SZ03), *Schaubilder drohender Gefahr* (90SZ04), *Ein bunter Abend* (90SZ05), *Der Anfang vom Ende* (90SZ08), *Don*

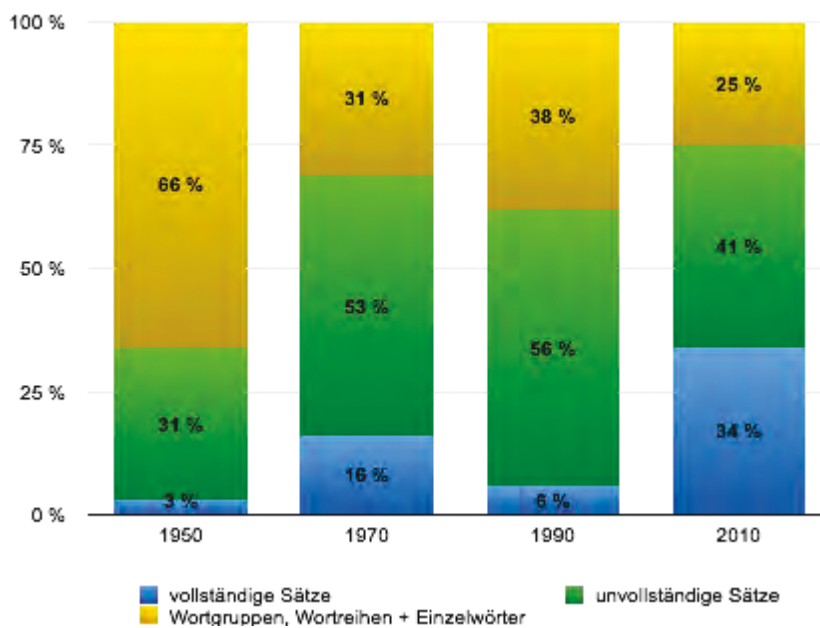
- Giovannis Besserung* (90SZ12), *Mein Königreich für eine Stute* (10FAZ05), *Nachbarin, euer Skelettchen!* (10FAZ10), *Die Wollust der Winterkrieger* (10FAZ16), *Das Abziehbild einer Anziehpuppe* (10SZ04), *Sturmfreie Schaubude* (10SZ11), *Shakespeares Schlaf Traum Schrei* (10SZ14)
- Präpositionalgruppe wie *Am Beispiel des Hofmeisters* (50FAZ05), *Wider die himmelblaue Verkalkung* (70FAZ01), *In der Tiefe des Rheins* (70FAZ03), *In neuer Rekordzeit?* (70FAZ07), *Vom Umgang mit Trojanischen Pferden* (90FAZ02), *Vom Brettspiel zum Bettspiel* (90FAZ13), *Von der unblutigen Revolution der Spießer* (90SZ06), *Reizvolles Problemkind* (90SZ13), *Rosalies Modenschau* (90SZ14), *Vom Paradies auf Erden* (10SZ08), *Wider die Natur* (10SZ09), *Raus aus dem Gefängnis* (10SZ13)
 - Einzelwörter wie *Opern-Groteske* (50FAZ09), *Männerseligkeit?* (90FAZ09), *Das Dschungelcamp* (10SZ01); auch Stüchtitel als Hauptzeilen können in diesem Zusammenhang als Einzelwörter angesehen werden, da es sich um Eigennamen handelt: *„Tod des Handlungsreisenden“* (50FAZ08), *„Mutter Courage und ihre Kinder“* (50FAZ14), *Der fliegende Holländer* (50SZ14), *„Viel Lärm um nichts“* (50SZ16)⁸⁷
 - Wortreihen wie *Euer Stück – unser Stück* (70FAZ02), *Leokadja und die Götterdämmerung* (70SZ15), *Schöner Schein, böser Trug* (90FAZ01), *Laus oder nicht Laus?* (90FAZ08), *Triumph der Sänger, Triumph der Musik* (90SZ10), *Sinn und Sinnlichkeit* (10SZ06); hier kann auch der Doppeltitel *Hamlet oder: Der Ekel* (50SZ01) angeführt werden

Eine Mischung aus Einzelwort und Satz stellt der Doppeltitel *Max und Moritz oder: Wie entsteht Theater?* (70SZ09) dar.

An den vorliegenden Überschriften lassen sich Tendenzen für die Textsorte Theaterkritik ablesen. Zuerst einmal die, dass die Anzahl der Sätze in Hauptzeilen pro Jahrgang stark zugenommen hat – von drei auf 34 Prozent. Die unvollständigen Sätze haben nach Zunahmen von 1950 (von 31 auf 53 %) bis 1990 (von 53 auf 56 %) wieder abgenommen (2010: 41 %). Einen Rückgang müssen auch die Wortgruppen verzeichnen. 1950 waren es noch 44 Prozent, 1970 und 1990 25 und 2010 nur noch 19. Einzelwörter als Hauptzeilen waren 1950 mit 16 Prozent relativ häufig vertreten, 1970 hingegen gar nicht und auch in den letzten beiden Jahrgängen sind Einzelwörter die Ausnahme (je 3 %). Nach einer leichten Zunahme in den Jahren 1970 und 1990 (6 bzw. 9 %) ist die Zahl der Wortreihen 2010 wieder auf dem Wert von 1950 (3 %) gesunken.

⁸⁷ Sandig (1971: 112) sieht bei „Einwortsätzen“, die im „Kommentarteil“ stehen, eine Satzfunktion, da es sich um „Themaüberschriften“ (106: geben keine „Kurzinformation“, sondern wirken „entweder anregend durch Rätselhaftigkeit oder orientierend durch Kürze ohne Satzcharakter“) handelt. Anders verhält es sich hingegen bei den informationsbetonten Textsorten.

Nachdem die Ellipse bzw. der verblose Satz jahrzehntelang die Hauptzeilen geprägt hat, ist nun die Formulierung eines vollständigen Satzes „in Mode“ gekommen (vgl. dazu auch Sommerfeldt 1994: 150). Die Tendenz geht in der Überschrift also weg von der extremen Sprachökonomie hin zu mehr Ausführlichkeit, was durch den Rückgang der Einzelwörter, der Wortgruppen und Wortreihen in Hauptzeilen bestätigt wird. Und auch die unvollständigen Sätze haben seit 1990 eine Abnahme zu verzeichnen. Der Autor bzw. die Redaktion hat durch vollständige Sätze stärker die Möglichkeit, auf den Leser Einfluss zu nehmen und Leseanreize zu setzen, was z.B. mit Hilfe von Phraseologismen oder okkasionellen Wortbildungen passiert.



Grafik 4: Syntax der Hauptzeilen

1950 prägen besonders Einzelwörter, Wortgruppen und Wortreihen die Hauptzeile (zusammen 66 %), weitere 31 Prozent sind unvollständige Sätze. Lediglich drei Prozent (also nur eine Hauptzeile) besteht aus einem vollständigen Satz. 1970 verschiebt sich das Bild zugunsten der unvollständigen Sätze (ein Plus von über 20 %), die Wortgruppen, Wortreihen und Einzelwörter nehmen in den Hauptzeilen um die Hälfte ab (von 66 auf 31 %). Allerdings können in diesem Jahrgang auch die vollständigen Sätze eine Zunahme verbuchen – um 13 Prozent bzw. vier Hauptzeilen. 1990 verschiebt sich das Bild wieder leicht zugunsten der Wortgruppen etc. (Zunahme um 7 %), während die vollständigen Sätze wieder auf sechs Prozent abnehmen (also auf zwei HZ). Die unvollständigen Sätze bleiben relativ konstant und können einen kleinen Zuwachs verzeichnen (um 3 %). 2010 verschiebt sich dann der Prozentsatz stark durch die Zunahme der vollständigen Sätze, zu Ungunsten der anderen beiden Gruppen.

In Überschriften und besonders in Hauptzeilen ist ein äußerer Zwang (durch den begrenzten Raum und den großen Schriftgrad) zur Kürze⁸⁸ vorhanden, der das „Zurückschneiden der Aussage auf ein Minimum an Wörtern“ (Schneider/Esslinger 2007: 47) zur Folge hat. In diesem Minimum muss in informationsbetonten Texten ein „Maximum an Fakten“ (Kurz 2010: 304) untergebracht werden. Diese Problematik stellt sich in den meinungsäußernden Textsorten hingegen weniger. Trotzdem bleibt der Platz gering, so dass „syntaktische Sparformen“ (ebd.), auch „Telegrammstil“ genannt, Verwendung finden⁸⁹. Dazu gehören v.a. die Einsparung von bestimmten und unbestimmten Artikeln (50FAZ07: *Geist der Commedia dell'arte*, 90FAZ07: *Wüstling in der Bilderwelt*, 10FAZ09: *Ungleiches Duell um einen Wechselbalg*, 10SZ11: *Sturmfreie Schaubude*), des finiten Verbs (50SZ03: *„Boris Godunoff“ in der Staatsoper neuinszeniert*, 10SZ13: *Verraten von einem Satansbraten*), des ganzen Prädikats (50FAZ02: *Shakespeare mit Geist und Witz*), in Ausnahmefällen auch des Subjekts (10SZ15: *Dickflüssig in Opernklischees gestrandet*). Statt eines Prädikats wird häufig ein Verbalsubstantiv vorgezogen (70SZ12: *Nürnberg's kühner Opern-Vorstoß ins Dürer-Jahr*, 90SZ15: *Knistern vor der Hochzeit*). Ebenso finden der sächsische Genitiv bei Namen (50FAZ03: *Frank Wedekinds Menschenhöhle*, 70SZ07: *Oliviers Shylock*, 10SZ14: *Shakespeares Schlaf Traum Schrei*), kürzere Tempusformen wie Präsens (und Präteritum) und Komposita (50FAZ09: *Opern-Groteske*, 90FAZ09: *Männerseligkeit*) Verwendung. Auch der Doppelpunkt wird zu diesem Zweck eingesetzt (Kurz 2010: 305ff).

Deklarative Hauptzeilen von Theaterkritiken werden grundsätzlich nicht mit Satzendzeichen versehen (Brandt 1991: 225). Andere Satztypen erhalten jedoch eine solche Markierung. Im Korpus findet sich bis auf 1950 in allen Jahrgängen und Zeitungen mindestens eine Ausnahme: 1970 je eine, 1990 in der FAZ zwei, in der SZ eine und 2010 in der FAZ drei sowie in der SZ eine. 1970 sind es zwei Fragen, 1990 zwei Fragen und ein Aussagesatz mit Ausrufezeichen (90SZ16: *Die Jukebox – da geht nichts drüber!*), 2010 zwei Fragen sowie ein elliptischer Satz mit dem Bauplan ‚Anrede + NP‘ (10FAZ10: *Nachbarin, euer Skelettchen!*) und ein Deklarativsatz mit Ausrufezeichen mit dem Bauplan ‚Interjektion + HS‘ (10FAZ15: *Teufel auch, Mephisto ist mehrere!*), die alle mit Hilfe eines Satzendzeichens gekennzeichnet wurden. Bei den Fragen handelt es sich um drei vollständige Fragesätze:

70SZ09: *Max und Moritz oder: Wie entsteht Theater?*

10FAZ07: *Schwarze Schwanenkönigin, wohin führst du uns?*

10SZ02: *Wo bitte geht's nach Utopia?*

sowie drei verblose Fragesätze:

70FAZ07: *In neuer Rekordzeit?*

90FAZ08: *Laus oder nicht Laus?*

90FAZ09: *Männerseligkeit?*

⁸⁸ Zum Thema Sprachökonomie in der Überschrift vgl. ausführlich Sandig (1971).

⁸⁹ Vgl. Regeln zur Kürzung bei Sandig (1971: 60ff).

4.2.1.1.5 Fazit

In den Hauptzeilen überwiegt – abgesehen vom Jahrgang 1950 – die persuasive Funktion, also der Leseanreiz; die Kombination aus informierenden und persuasiven Elementen nimmt hingegen stetig ab. Dies kann als textsortenspezifischer Wandel eingeordnet werden. Wertungen sind 1950 nur in rund einem Sechstel der Hauptzeilen vorhanden. Die Anzahl verdreifacht sich bis 1970 – in den Folgejahren kann ein kleiner Rückgang festgestellt werden – allerdings liegt der Prozentsatz immer noch um die 45 Prozent. Da die Formulierungen in den Hauptzeilen sehr bildhaft sind, erfolgt die Wertung durch Konnotationen, Wertungswörter in Komposita, Elative, wertende Adjektive, expressive Ausdrücke, Metaphern, Ironie oder Phraseologismen. Besonders gerne werden Ad-hoc-Bildungen zum Werten verwendet: 1990 und 2010 tauchen diese Wortbildungen in jeder zweiten HZ auf. Während 1950 oft noch Stücktitel, Genre etc. mit einem wertenden Erst- oder Zweitglied kombiniert werden (*Opern-Groteske, Glanzpremiere, Opernschlacht*), handelt es sich 1990 und 2010 zunehmend um bildhafte, Neugier weckende Ad-hoc-Bildungen (*Bettspiel, Winterkrieger, Pummelprinz*). Auch andere Stilmittel nehmen mit jedem zeitlichen Schnitt zu. So wirkt die Sprache der Hauptzeilen 1950 noch relativ „nüchtern“, wohingegen ab 1970 eine stetig zunehmende Anzahl an Stilmitteln zu verzeichnen ist (Phraseologismen, Wortspiele etc.). Auf diese Weise wirkt die Hauptzeile ansprechender, einladender und auch wertender.

Eigenamen nehmen mit den Jahren zugunsten der Appellative ab – Künstler, Regisseur usw. werden ab 1970 größtenteils aus der HZ verbannt. Trotz einer Zunahme ist für mich die doch recht geringe Anzahl von Adjektiven in der HZ unerwartet. Wenn Adjektive verwendet werden, dann um zu qualifizieren bzw. zu werten, obwohl sie auf den ersten Blick und ohne Kontext eher beschreibend wirken (*stumpf, reizvoll, dickflüssig*). Festzustellen ist auch eine Verschiebung der verwendeten Verben – von Fachwörtern im Jahr 1950 (z.B. *inszenieren*, was in einer Kritik beinahe der Verwendung eines Kopulaverbs gleichkommt, da man es in diesem Kontext als fast inhaltsleer bezeichnen kann) hin zu bedeutungsstarken Verben, die z.T. auch eine Wertung tragen (*zaubern, nachäffen*).

Auch die Syntax weist einen textsortenspezifischen Wandel auf. Die Anzahl der vollständigen Sätze hat von 3 auf 34 Prozent zu-, die der unvollständigen Sätze und Wortgruppen abgenommen. Der Trend bei HZ geht eindeutig weg von der extremen Sprachökonomie hin zu mehr einladender Ausführlichkeit. So bietet sich dem Autor die Möglichkeit, mehr Einfluss auf den Leser zu nehmen bzw. einen größeren Leseanreiz zu geben.

4.2.1.2 Die Unterzeile

Die Unterzeile ist, wie der Name bereits verrät, unterhalb der Hauptzeile platziert. Insgesamt weisen 107 der 128 Theaterkritiken eine Unterzeile auf (83,6 %). Lediglich die SZ verwendet 1950 nur in einer der 16 Rezensionen eine Unterzeile, in der FAZ hingegen sind es bereits 14,

1970 und 1990 sowie in der SZ 2010 kommen sie in allen Artikeln vor, 2010 ersetzt die FAZ in vier der 16 Theaterkritiken die Unterzeile durch einen Vorspann.



Abb. 37: Unterzeile (50FAZ04)

Abb. 38: Unterzeile (90SZ15)

Ausschließlich eine Hauptzeile haben i.d.R. heute nur noch Meldungen. In allen anderen Fällen tritt zumindest eine weitere Zusatzzeile zur Hauptzeile (Reiter 2009: 35f). Die Informationen in den Titelzeilen dürfen sich dabei nicht wiederholen. Darauf reagieren viele Autoren mit der Verwendung von Synonymen oder Umschreibungen, wie z.B. in 90SZ03: HZ: *Karriere eines wichtigen Organs*, UZ: *Johannes Schaaf inszeniert „Die Nase“ in Frankfurt.*

4.2.1.2.1 Aufgaben der Unterzeile

Wie bereits im Kapitel zur Hauptzeile (4.2.1.1) festgestellt, wird die Beantwortung der W-Fragen zunehmend aus der Hauptzeile verbannt. Deswegen besteht die Hauptfunktion der Unterzeile immer darin, Informationen zu liefern. Da es sich in den meisten Fällen um verrätselte Hauptzeilen handelt, muss die Unterzeile das Gegenstück dazu bilden und das Rätsel auflösen oder wenn dieses nicht aufgelöst wird, zumindest darüber informieren, um welches Thema sich der Artikel dreht und damit auch um welche Textsorte es sich handelt⁹⁰. Hauptzeilen wie *In diesem Japan blühen keine Kirschblüten* (10FAZ01), *Vom Paradies auf Erden* (10SZ08) oder *Die Angst vor dem Ende* (90FAZ10) lassen nicht auf die Textsorte Theaterkritik schließen. Es könnte sich im ersten Fall auch um eine Buch- oder Filmkritik oder sogar um eine Reisereportage handeln. Die zweite Hauptzeile könnte auch einem klerikalen Thema zugeordnet, die dritte mit so ziemlich jeder Textsorte und jeder Thematik im Feuilleton in Verbindung gebracht werden.

Die Primärfunktion aller Unterzeilen der Jahre 1950, 1970, 1990 und 2010 besteht in der Information des Lesers. Zunehmend erhält die UZ aber auch eine sekundäre Funktion, den Leseanreiz. 1950 und 1970 betrifft dies sieben bzw. sechs Prozent der Unterzeilen, 1990 31 und 2010 sogar 61 Prozent. Auf diese Weise erhält der Leser durch die Lektüre der Unterzeile einen weiteren, zusätzlichen Reiz, der ihn an den Text bindet und zum Weiterlesen animiert. Oft sind diese Leseanreize auch mit einer Wertung gekoppelt. Zwischen 1950 und 2010 nimmt deren Prozentsatz

⁹⁰ Brandt (1991: 221ff) teilt die Aufgaben der UZ folgendermaßen auf: 1) detaillieren bzw. präzisieren der Hauptzeile, 2) ergänzen der Aussage der HZ, 3) Einordnung der Aussage der Hauptzeile in einen größeren Zusammenhang, 4) Bezug der Aussage der Hauptzeile auf konkrete Ereignisse, Sachverhalte oder Personen.

exponentiell zu – von null Prozent 1950 über sechs Prozent 1970 und 16 Prozent 1990 bis zu 61 Prozent 2010. Häufig handelt es sich hierbei um den Teil der Unterzeile, der vor einem Doppelpunkt, also vor dem Informationsblock, platziert ist, z.B.:

Letzte Weinkrämpfe des DDR-Theaters: Frank Castorf inszeniert „Die Räuber an der Ost-Berliner Volksbühne (90FAZ12)

Viel Krach, kein Ach: Heyme inszeniert Shakespeares „Sommernachtstraum“ zur Eröffnung des Essener Grillo-Theaters (90FAZ13)

Hinterm Lichtermeer wird's sinnlich: Claudio Abbado eröffnet das Lucerne Festival mit Beethovens „Fidelio“ (10FAZ08)

Rätselhaft: Peter Eötvös' Oper „Die Tragödie des Teufels“, uraufgeführt in München (10SZ03)

Sängerfest: Die „Elektra“ von Richard Strauss, dirigiert von Daniele Gatti und inszeniert von Nikolaus Lehnhoff (10SZ13)

Es gibt auch Überschriften, in denen sowohl die HZ als auch die UZ Wertungen aufweisen. 1950 kommen solche jedoch gar nicht vor, 1970 ein Mal, 1990 drei Mal und 2010 zehn Mal:

HZ: *Verdi mit wagnerscher Gebärde*

UZ: Das Ereignis in Salzburg: Karajans „Othello“-Inszenierung (70FAZ10)

Hier handelt es sich in der Hauptzeile um eine Wertung durch das Adjektiv *wagnerscher*, das Assoziationen hervorruft und mit Konnotationen besetzt ist. Die Wertung bezieht sich hierbei auf den Dirigenten bzw. das Orchester. Zusammengefasst, und ohne zu sehr ins musikalische Detail zu gehen, lässt es sich so auf den Punkt bringen: Die Verdi-Oper ist nicht so wiedergegeben worden, wie sie sollte, sondern *mit wagnerscher Gebärde*, also eher so, wie man Wagner spielen würde. In der Unterzeile beinhaltet das Syntagma vor dem Doppelpunkt eine Wertung. Es wäre auch möglich gewesen, zusätzlich den bestimmten Artikel graphisch hervorzuheben wie es z.B. in 10SZ16 der Fall ist (28: *DAS deutsche Drama*). Eine Wertung wird also sowohl durch den als akzentuiert zu lesenden bestimmten Artikel als auch durch die Konnotation des Substantivs (Duden Universallexikon 2014: 531: *besonderer, nicht alltäglicher Vorgang, Vorfall*) hervorgerufen.

Ähnlich verhält es sich in 90SZ12:

HZ: *Don Giovannis Besserung*

UZ: Gelungene Wiederaufnahme im Großen Festspielhaus

Die Hauptzeile ist zwar mehrdeutig, aber das Substantiv *Besserung* impliziert in jedem Fall eine Wertung. Einmal kann die Figur *Don Giovanni* gemeint sein, die eine *Besserung* als Charakter durchmacht, oder auch die Oper (allerdings nicht in Anführungszeichen) bzw. die Inszenierung, die in irgendeiner Weise verbessert wurde. Durch die UZ und das wertende Adjektiv *gelungen* wird deutlich, dass es sich um die zweite Variante handelt.

Und auch die beiden Überschriftenteile von 10SZ09 beinhalten Wertungen:

HZ: Wider die Natur

UZ: Dirigent Weigle erklärt – mehr als die Regie – in Frankfurt die „Daphne“ von Strauss

In der Hauptzeile handelt es sich hier wiederum um ein Wortspiel, das aber durch die UZ nicht vollends aufgeklärt werden kann. Die Unterzeile wertet mithilfe eines Vergleiches, denn eigentlich ist es Aufgabe der *Regie* das Stück zu *erklären*, hier muss dies allerdings die Musik tun, weil der Regisseur seiner Aufgabe nicht (in Gänze) nachgekommen ist. *Wider die Natur* könnte in diesem Zusammenhang also bedeuten, dass es nicht wie gewohnt verläuft.

Aber auch Unterzeilen, die nicht durch einen Doppelpunkt getrennt werden, können Wertungen beinhalten. Diese werden dann mit der Information gekoppelt:

Eine enttäuschende Inszenierung des Zürcher Schauspielhauses (70SZ10)

Johann Kresnik inszeniert in Stuttgart den „Marat“ von Peter Weiss als grelle Revue (90SZ06)

Martin Kusej hält in Amsterdam Wagners „Fliegenden Holländer“ stilsicher auf Kurs und steuert doch am Ziel vorbei (10SZ02)

4.2.1.2.2 Wortanzahl und Wortarten

Mit Hilfe der orthographischen Wortdefinition lässt sich in den Unterzeilen über die Jahre ein deutlicher Zuwachs feststellen. 1950 sind es noch durchschnittlich 5,9 Wörter, 1970 bereits 7,3, 1990 8,9 und 2010 schließlich 12,8. Hier muss angemerkt werden, dass 1950 lediglich 15 Überschriften Unterzeilen aufweisen (14 in der FAZ und nur eine in der SZ), 1970, 1990 und in der SZ 2010 sind Unterzeilen in allen untersuchten Texten zu finden, 2010 in der FAZ hingegen nur in 12 Artikeln (da die anderen stattdessen einen Vorspann aufweisen, s. 4.2.2). D.h., dass sich 1950 89 Wörter auf 15 Texte verteilen, 1970 233 auf 32, 1990 286 auf 32 und 2010 357 auf 28. Dabei werden Unterschiede zwischen FAZ und SZ deutlich. Weniger 1950 (FAZ: 5,9; SZ: 6,0 Wörter) und 1970 (FAZ: 7,1; SZ: 7,4), aber 1990 zeigt sich eine Differenz von durchschnittlich 3,7 Wörtern (FAZ: 10,8; SZ: 7,1) und auch 2010 sind es 2,4 Wörter Unterschied (FAZ: 11,4; SZ: 13,8). Damit hat die SZ in den Jahren 1950, 1970 und 2010 „die Nase vorn“, 1990 die FAZ. Beim Vergleich FAZ – SZ über alle Jahrgänge hinweg liegt die SZ um durchschnittlich 0,7 Wörter vor der FAZ (FAZ: 8,7; SZ: 9,4). Wegen des unterschiedlichen Auftretens der UZ in den Jahrgängen bzw. Zeitungen ist ein reiner Zahlenvergleich nur für 1970 und 1990 möglich. 1970 gibt es nur eine Differenz von fünf Wörtern (FAZ: 114; SZ: 119 in je 16 UZ), 1990 ist sie hingegen um einiges größer: 172 Wörter in der FAZ stehen 114 in der SZ gegenüber (in je 16 Kritiken).

Der höchste Wert liegt in der FAZ 1950 bei neun Wörtern, 1970 sowohl in der FAZ als auch in der SZ bei elf, in der SZ 1990 bei zwölf und in der FAZ 1990, der FAZ 2010 und der SZ 2010 bei 18 Wörtern. Eine Unterzeile mit 18 Wörtern lautet z.B. *Noch kindischer als Amélie: Die französi-*

sche Filmschauspielerin Audrey Tautou enttäuscht als Ibsens Nora bei ihrem Bühnendebüt in Paris (10SZ04). Den geringsten Wert überhaupt hat die FAZ 1970 mit drei Wörtern zu verzeichnen (70FAZ03: „Ring“-Eröffnung in Wiesbaden), vier Wörter als niedrigster Wert finden sich in der FAZ 1950, der SZ 1970 und der SZ 1990. Fünf Wörter weist die FAZ 1990 auf. 2010 sind sowohl in der FAZ als auch in der SZ sieben Wörter das Minimum (z.B. 10FAZ06: *Der Kurfürst als Diktator: Ein Londoner*, „Homburg“).

In den UZ liegen die Eigennamen zwischen 1950 und 1990 konstant um die 52 Prozent, nur 2010 fällt der Wert auf rund 44 Prozent. Nach ähnlichen Werten in den Jahren 1950 und 1970 gehen sie in der FAZ und der SZ ab 1990 auseinander. 1990 differieren die Zeitungen um fast sechs Prozent, 2010 sogar um 13,5 Prozent (FAZ: 52,6 %; SZ: 39,1 %). Der Wert der FAZ liegt also wie die Werte der vorhergehenden Jahrgänge um die 52 Prozent, lediglich der Wert der SZ drückt das Gesamtergebnis.

	Titel	Autor	Theater	Stadt	Sparte	Regie	Dirigent	Akteure	Rollen	Auff.art
1950	60 %	20 %	13 %	73 %	13 %	7 %	0 %	13 %	7 %	53 %
1970	84 %	50 %	31 %	84 %	13 %	44 %	0 %	0 %	0 %	28 %
1990	84 %	63 %	75 %	81 %	22 %	66 %	6 %	0 %	0 %	25 %
2010	96 %	68 %	39 %	86 %	18 %	61 %	14 %	14 %	14 %	4 %

Tab. 10: Informationsübermittlung anhand von Eigennamen in der Unterzeile⁹¹

Anhand der Tab. 10 lässt sich schon eindeutig festmachen, dass die Unterzeile der Informationslieferant der Überschrift ist. Hauptinformation war und ist der Stücktitel, der in allen Jahrgängen in so gut wie jeder Überschrift vorkommt. 1970 und 2010 lassen sich die Zahlen von HZ und UZ jeweils zu 100 Prozent addieren, 1990 sind es „nur“ 93 Prozent. In den beiden anderen Kritiken wird kein Stücktitel verwendet. In einem Fall handelt es sich um eine „Sammelkritik“⁹² über mehrere Stücke, so dass kein einzelner Stücktitel genannt werden kann (90FAZ05: HZ: *Oberammergau im Böhmerwald*; UZ: *Zum Gastspiel des Prager Nationaltheaters bei den Wiesbadener Maifestspielen*), im anderen Fall wird der Titel gänzlich weggelassen (vgl. 90FAZ01: HZ: *Schöner Schein, böser Trug*; UZ: *Lluis Pasquals Pariser Einstand: Spiegeleffekte mit Shakespeare an der Comédie Française*). Allein, dass das Bild mit Bildunterschrift (inklusive Nennung des Stücktitels) direkt oberhalb der Überschrift platziert ist, macht dies möglich, aber nicht unbedingt empfehlenswert. Neben dem Stücktitel sind der Autor und die Stadt als fundamentale Infos zu nennen, auch der Regisseur gewinnt mit den Jahren an Bedeutung. Alle anderen Kategorien werden je nach Wichtigkeit oder Bekanntheit (z.B. bekannte Schauspieler: *Audrey Tautou* in 10SZ04,

⁹¹ Rot: 0 %, orange: 1-10 %, gelb: 11-20 %, grün: 21-30 %, violett: 31-49 %, blau: über 50 %.

⁹² Sammelkritik oder -rezension: zwei oder mehr Kulturereignisse werden in einem Text kritisiert; Inhalt spiegelt sich an Handlungen wieder, nämlich vergleichen, einordnen, aneinander messen (Stegert 2001: 1726).

Harald Schmidt in 10SZ12 oder besonders bekannte Theater: *Scala* in 10SZ06 oder *Bastille-Oper* in 10SZ05) okkasionell ergänzt.

Die Appellative weisen in der Unterzeile einen viel geringeren Wert auf als in der Hauptzeile. Dies liegt v.a. daran, dass die UZ als Informationslieferant dient und diese Informationen bestehen zum größten Teil aus Eigennamen. Es bleibt daher weniger Platz für andere Substantive. Der Wert der Appellative pendelt zwischen zehn und elf Prozent in den Jahrgängen 1950, 1970 und 1990. 2010 ist ein leichter Zuwachs auf zwölf Prozent festzustellen. Dabei unterscheiden sich die Werte von FAZ und SZ in jedem Jahrgang stark: 1950 liegt die Differenz bei knapp sechs Prozent (FAZ: 10,8 %; SZ: 16,7 %). Der Grund dafür ist einfach zu finden, denn es gibt in der SZ im Jahrgang 1950 nur eine einzige Unterzeile mit sechs Wörtern, von denen eines ein Appellativ ist (16,7 %). Dieser Wert ist also absolut nicht repräsentativ. In den anderen Jahrgängen ist die Vergleichbarkeit durch eine nahezu identische Anzahl an UZ gewährleistet. Hier liegt die FAZ jeweils höher und zwar mit einer Differenz von drei (2010) bis 9,7 Prozent (1990).

Verbformen sind in so gut wie jeder UZ zu finden und machen zwischen 4,5 und 8,1 Prozent der Unterzeilen aus. Dabei steigt der Wert kontinuierlich von Jahrgang zu Jahrgang an (50: 4,5 %; 70: 5,2 %; 90: 6,9 %; 10: 8,1 %). Am größten ist die Differenz zwischen FAZ und SZ im Jahr 1950 – aus bereits angeführten Gründen – und ist deswegen zu vernachlässigen. 1970 und 2010 weist die SZ ein leichtes Plus von 1,4 bzw. 2,5 Prozent auf; 1990 sind die Werte identisch.

Die Verbformen in den Unterzeilen haben eine völlig andere Funktion als die in den Hauptzeilen. Sie sollen informieren. Dieses Ziel ist sehr deutlich an der Verteilung der drei Verbtypen abzulesen. Denn anders als in der Hauptzeile, machen hier Verben aus dem Fachwortschatz den größten Teil aus. 1950 sind es 100 Prozent, 1970 und 1990 83 bzw. 84 Prozent und 2010 immerhin noch 52 Prozent. Hierbei handelt es sich hauptsächlich um die Verben (*neu-*) *inszenieren* (50: 75 %; 70: 90 %; 90: 94 %; 10: 57 %) und *erst-* bzw. *uraufführen* (50: 25 %; 70: 10 %; 90: 6 %; 10: 7 %). Nur 2010 stoßen weitere Verben wie *bebildern* (10SZ06) und *dirigieren* (10SZ13) hinzu.

Kopulaverben sind im ganzen Korpus hingegen nur zwei Mal vertreten (ein Mal 1970 und ein Mal 1990). Die anderen Vollverben gewinnen jedoch über die Jahre an Bedeutung – von null Prozent 1950, über acht 1970 und 16 1990 bis hin zu 44 Prozent 2010. Allerdings gehört ein Teil davon wiederum in einen Graubereich. Verben wie *eröffnen* (90FAZ02, 04; 10FAZ08: [...]) *Claudio Abbado eröffnet das Lucerne Festival mit Beethovens „Fidelio“*) ließen sich in diesem Kontext auch dem Fachwortschatz zuordnen. Verben, die absolut unabhängig von der Theaterwelt stehen, sind selten, so z.B. *Harald Schmidt räkelt sich in Stuttgart jetzt als geldgieriger „Volpone“ auf der Bühne* (10SZ12) oder *Regisseur Stefan Herheim verfehlt Alban Bergs von Eberhard Kloke vollendete „Lulu“ in Kopenhagen* (10SZ15).

Der Anteil der Adjektive bleibt über die Jahre mehr oder weniger konstant und pendelt zwischen sechs und sieben Prozent. Nach dem Ausklammern des Jahrgangs 1950 weist jeweils die SZ den höheren Wert auf (die Differenz liegt bei 1,5 bzw. 2,4 Prozent).

Neben den drei Hauptwortarten findet sich in den Unterzeilen eine große Anzahl an Präpositionen – mit fallender Tendenz. 1950 sind es rund 21 Prozent, 1970 16 und 1990 sowie 2010 rund 13,5 Prozent. Die Unterschiede zwischen den Zeitungen liegen 1970 bei rund drei Prozent, 1990 sogar bei sieben Prozent; 2010 ist der Wert nahezu identisch.

Weniger häufig als in der Hauptzeile werden die Artikel verwendet. 1970 und 1990 sind es je 7,7 Prozent, 2010 knapp sechs Prozent. Dabei dominiert eindeutig der bestimmte Artikel mit 5,6 bzw. 7,7 bzw. 5,0 Prozent; der unbestimmte Artikel nimmt von rund zwei Prozent auf eines ab. Damit zeichnet sich in der Unterzeile eine konträre Tendenz zu der in der Hauptzeile ab.

4.2.1.2.3 Sprachliche Besonderheiten

1970, 1990 und 2010 finden sich jeweils Wortbildungen in den Unterzeilen – 1970 in jeder 3,5ten UZ, 1990 in jeder 2,7ten und 2010 in jeder 2,3ten. Hier handelt es sich nur selten um „tatsächliche“ Ad-hoc-Komposita wie *Rummelplatzkonzert* (10FAZ04), *Gorki-Doppel* (10SZ11) oder *Theater-Alb* (10SZ14). Zu einem großen Teil werden hier Substantive eingesetzt, die zwar für den Augenblick okkasionell gebildet wurden, aber aufgrund der Möglichkeit zur Reihenbildung nicht wirklich ad hoc geschehen sind, wie z.B. „Ring“-Eröffnung (70FAZ03), „Othello“-Inszenierung (70FAZ10), „Don Carlos“-Inszenierung (70FAZ13), *Johann-Strauß-Operette* (70SZ01), Operninszenierung (70SZ03), „Ring“-Zyklus (70SZ05), *Goldoni-Premiere* (70SZ06), „Ring“-Inszenierung (90FAZ10), „Idomeneo“-Premiere (90SZ10), „Rosenkavalier“-Remake (90SZ11), *Orpheus-Oper* (90SZ13), Festpremiere (90SZ14), Bühnendebüt (10SZ04).

In den Unterzeilen finden sich ebenfalls Stilmittel, die sich z.T. von denen aus den Hauptzeilen unterscheiden. Ein Grund dafür ist die Syntax, da es sich hier meist um vollständige Sätze handelt. 1950 enthält nur jede fünfte Unterzeile ein Stilmittel – und zwar eine Metonymie (50FAZ05: *Bert Brecht inszeniert Lenz*), einen Parallelismus (50FAZ12: *Fritz Krenn aus Wien als Ochs auf Lerchenau*) sowie einen sächsischen Genitiv. 1970 kommt in jeder 1,3ten UZ ein Stilmittel vor, 1990 in jeder 1,2ten und 2010 in jeder 1,4ten. Damit liegt die Unterzeile bei den Stilmitteln sogar knapp vor der Hauptzeile, was v.a. daran liegt, dass die UZ viel länger sind als Hauptzeilen. Verwendet werden u.a.:

- Alliterationen: *Lluis Pasquals Pariser Einstand: Spiegeleffekte mit Shakespeare an der Comédie Française* (90FAZ01), *Joseph Haydns Orpheus-Oper konzertant unter Rilling in der Felsenreitschule* (90SZ13), *Des Machwerks wahrer Kern: Peter Brook erzählt Mozarts Meisteroper in Paris auf seine unnachahmliche Weise* (10FAZ11)

- Antithesen: [...]: *Die französische Filmschauspielerin Audrey Tautou enttäuscht als Ibsens Nora bei ihrem Bühnendebüt in Paris* (10SZ04)
- Chiasmus zwischen den UZ zweier nebeneinander stehender Kritiken zu zwei Inszenierungen des gleichen Stückes (10FAZ12 und 13):
Was ihr wollt I: Jan Bosse inszeniert in Hamburg ...
... und Christian Weise in Stuttgart: Was ihr wollt II
- Fremdwörter, Zitatwörter oder Fachwortschatz: *Das „Rosenkavalier“-Remake im Nationaltheater* (90SZ11), *Joseph Haydns Orpheus-Oper konzertant unter Rilling in der Felsenreitschule* (90SZ13)
- Parallelismen: *Fritz Krenn aus Wien als Ochs auf Lerchenau* (50FAZ12), [...]: *Die „Elektra“ von Richard Strauss, dirigiert von Daniele Gatti und inszeniert von Nikolaus Lehnhoff* (10SZ13)
- Sächsische Genitive: *Uraufführung von Gombrowicz „Operette“ in Mailand* (70FAZ01), *Anmerkungen zu Wagners „Parsifal“ in Düsseldorf* (70FAZ07), *Rudolf Noeltes erste Operninszenierung in Frankfurt* (70SZ03), *Premiere von Verdis „Don Carlos“ in der Wiener Staatsoper* (70SZ11), *Offenbachs „Pariser Leben“ am Hamburger Thalia-Theater* (90SZ01), *Luc Bondy inszeniert an der Berliner Schaubühne Shakespeares „Wintermärchen“* (90SZ16), *Molières „Tartuffe“ am Schauspiel Frankfurt bleibt vage* (10SZ10)
- Metonymien: *Goldoni-Premiere im Münchner Residenztheater* (70SZ06), *Klaus Schlette und Michael Ingendaay (sic!) inszenierten Wilhelm Busch* (70FAZ09)
- Umgangssprachliche Wendungen: *Wagners „Rheingold“ in einer supermodernen Version in Kassel* (70SZ13); auch der Großteil der u. g. Phraseologismen gehört zur Umgangssprache

Dabei wird der Sächsische Genitiv besonders häufig verwendet: 1970 in knapp 47 Prozent aller Unterzeilen, 1990 in rund 59 Prozent und 2010 sogar in knapp 61 Prozent. Er ist hauptverantwortlich für die hohen Werte von Stilmitteln in den Unterzeilen.

Auch hier tauchen Phraseologismen auf. Aber lange nicht so viele, wie es bei den Hauptzeilen der Fall ist. Modifiziert wird z.B. der nichtsatzwertige Phraseologismus *mit Ach und Krach* zu *Viel Krach, kein Ach: Heyme inszeniert Shakespeares „Sommernachtstraum“ zur Eröffnung des Essener Grillo-Theaters* (90FAZ13). In *Wie der Fuchs im Hühnerstall: Michael Simon macht in Basel Shakespeares „Richard III.“ zum Hahn im Korb* (10FAZ05) beinhaltet gleich zwei Phraseologismen (*wie der Fuchs im Hühnerstall* und *jemanden zum Hahn im Korb machen*). Auch in 10FAZ11 findet sich ein modifizierter Phraseologismus, nämlich die Abwandlung eines geflügelten Worts aus „Faust I.“ („*Das also war des Pudels wahrer Kern*“) in *Des Machwerks wahrer Kern: [...]*. Weitere Beispiele für Phraseologismen in Unterzeilen finden sich im Kapitel 4.4.5.4.

Gerne werden hier Wörter verwendet, die eine intratextuelle Relation zur Hauptzeile oder zum Text herstellen, v.a. durch Wörter oder Wortfelder, die mit dem Stück oder der Inszenierung in Zusammenhang stehen. Z.B. finden sich in 90FAZ16 zahlreiche Lexeme aus dem Bereich *Mord/Tod*, die eng mit der Thematik des Stücks „Macbeth“ und der Hauptzeile (*Macbethmaschine als Knochenmühle*) zusammenhängen (*Mord als Kinderspiel und eimerweise Blut: Peter Eschberg inszeniert Heiner Müller in der Halle Beuel des Schauspiels Bonn*). Ähnlich verhält es sich bei 10FAZ04, einer Kritik über das Musical „Love Never Dies“, das auf einem *Jahrmarkt* in den USA spielt. Sowohl die Hauptzeile, *Das Phantom auf Coney Island* (Teil von Brooklyn in New York, der v.a. durch seine Jahrmärkte bekannt sind), als auch die Unterzeile (*Rummelplatzkonzert: Andrew Lloyd Webbers neues Musical „Love Never Dies“*) nehmen die Thematik auf. Zusätzlich ist das Sujet Musik abgedeckt. Auch in 10SZ02 findet sich eine derartige intratextuelle Verbindung zwischen Unterzeile und Fließtext. Der Artikel bespricht eine Inszenierung vom „Fliegenden Holländer“, in dem es u.a. auch um *Meer und Seefahrt* geht. Die Unterzeile lautet: *Martin Kusej hält in Amsterdam Wagners „Fliegenden Holländer“ stilsicher auf Kurs und steuert doch am Ziel vorbei*.

4.2.1.2.4 Syntaktische Elemente

Insgesamt weisen 46 Prozent der Untertitel einen vollständigen Satz auf. 1950 sind es sieben Prozent (1), 1970 28 Prozent (9), 1990 56 Prozent (18) und 2010 75 Prozent (21). 1950 bis 1990 kommen dabei nur Hauptsätze vor, wie:

Bert Brecht inszeniert Lenz (50FAZ05)

Karajan schließt seinen „Ring“-Zyklus mit der „Götterdämmerung“ ab (70SZ05)

Thomas Langhoff inszeniert Grillparzers „Jüdin von Toledo“ bei den Salzburger Festspielen (90FAZ11)

Regisseur Stefan Herheim verfehlt Alban Bergs von Eberhard Kloke vollendete „Lulu“ in Kopenhagen (10SZ15)

2010 sind es 90 Prozent Hauptsätze (19), fünf Prozent (elliptische) Satzreihen (1), *Martin Kusej hält in Amsterdam Wagners „Fliegenden Holländer“ stilsicher auf Kurs und steuert doch am Ziel vorbei* (10SZ02), und fünf Prozent Satzgefüge (1), nämlich [...]: *Das Gorki-Doppel „Sommergäste/Nachtasyl“ zeigt, dass an den Münchner Kammerspielen ein Chef fehlt* (10SZ11). Es zeigt sich also deutlich, dass der Gebrauch von Sätzen zunimmt. Des Weiteren werden die Sätze komplexer. Meist ergänzen zusätzlich Nominalphrasen, die mit Hilfe eines Doppelpunktes abgetrennt sind, die Sätze in den Unterzeilen.

43 der verwendeten Sätze (88 %) weisen die Kombination von Präsens, Aktiv und Indikativ auf, weitere vier (8 %) von Präteritum, Aktiv und Indikativ (nur in der SZ 1970, genau wie bei der Hauptzeile), z.B. *Jonathan Miller inszenierte in London den „Kaufmann von Venedig“* (70SZ07)

oder *Bohumil Herlichka* inszenierte „Mahagonny“ in Düsseldorf (70SZ15) sowie zwei (4 %) von Perfekt, Passiv und Indikativ (nur in der FAZ 1990) wie *Wiesbadens Maifestspiele* sind mit *Verdis* „Don Carlos“ eröffnet worden (90FAZ04).

Wie bereits unter 4.2.1.1.4 erwähnt, ist das Präteritum eigentlich nicht als Tempus für die Überschrift geeignet, da es sich auf eine Handlung in der Vergangenheit bezieht, die keine Verbindung zur Gegenwart aufweist. Zwar liegt der Akt des Inszenierens zum Zeitpunkt der Premiere bereits in der Vergangenheit, aber durch die folgenden Aufführungen ist der Bezug zur Gegenwart (bzw. zur Zukunft) gegeben. Sie wird im Korpus ausschließlich in der SZ 1970 eingesetzt. Im Gegensatz zum Präteritum bezeichnet das Perfekt „eine vergangene Handlung, die einen Bezug zur Gegenwart hat“ (Schneider/Esslinger 2007: 54) und kann deswegen in Überschriften verwendet werden. Allerdings ist es grundsätzlich geschickter, das Präsens einzusetzen, um eine möglichst geringe Distanz zwischen dem Leser und der kritisierten Vorstellung entstehen zu lassen.

Anders als in der Hauptzeile stehen Sätze aber oft nicht allein, sondern werden von einem anderen syntaktischen Element begleitet, das mit einem Satzzeichen (meist Doppelpunkt) vom vollständigen Satz abgetrennt wird. Dabei kann es sich um einen weiteren vollständigen Satz, um einen unvollständigen Satz, um Wortgruppen oder um ein Einzelwort handeln. 1950 gibt es diese Variante noch nicht, 1970 wird sie insgesamt drei Mal verwendet (9 %) – allerdings nicht mit einem Doppelpunkt, sondern mit einem Schrägstrich oder einem Zeilensprung, 1990 sind es bereits acht Unterzeilen (25 %) und 2010 dann 15 (54 %). Ab 1990 werden ausschließlich Doppelpunkte für die Trennung eingesetzt.

1970 dient die Trennung ausschließlich der Sprachökonomie, um möglichst viele Informationen in der Unterzeile unterzubekommen. Es kommt deswegen auch zu keinerlei Wertung, wie die folgenden Beispiele zeigen:

Die Eröffnung des Düsseldorfer Schauspielhauses
Stroux inszeniert „Dantons Tod“ (70FAZ02)

Gorkis „Nachtasyl“ / Inszenierung im Teatro Metastasio in Prato (70FAZ15)

Kipphardt inszenierte „Die Soldaten“ von Lenz / Kipphardt an den Münchner Kammerspielen (70SZ16)

Im ersten Beispiel wird die Trennung der beiden Teile der Unterzeile nicht durch ein Satzzeichen, sondern durch die Platzierung in zwei Zeilen vorgenommen. Die Unterzeile im letzten Beispiel ist ungünstig formuliert, da der Name des Regisseurs in beiden Teil-Unterzeilen auftaucht.

Ab 1990 stoßen zur Information weitere Elemente. Rein informative Unterzeilen sind selten geworden (2 Mal 1990, 1 Mal 2010). Es überwiegt das Muster: ‚Wertung, Zitat, Anspielung etc. aus der Kritik oder der Inszenierung (Doppelpunkt) Stückinformationen‘ wie z.B.

- 90FAZ12: *Letzte Weinkrämpfe des DDR-Theaters: Frank Castorf inszeniert „Die Räuber“ an der Ost-Berliner Volksbühne*
- 10SZ03: *Rätselhaft: Peter Eötvös' Oper „Die Tragödie des Teufels“, uraufgeführt in München*
- 10SZ13: *Sängerfest: Die „Elektra“ von Richard Strauss, dirigiert von Daniele Gatti und inszeniert von Nikolaus Lehnhoff (10SZ13)*

In allen drei Beispielen wird vor dem Doppelpunkt Bezug auf eine Textstelle genommen:

- 90FAZ12: 36ff: *Bis zum D-Day am 3. Oktober, an dem es die DDR nicht mehr gibt, ist es nur noch eine Woche. Das sind acht Tage Zeit fürs DDR-Theater, sich in letzten Weinerlichkeiten und Wehleidigkeiten, einem Wut- und Tränen-Kabarett zu ergehen.,*
- 10SZ03: 17ff: *Denn milde, bunt und vor allem rätselhaft und zeitgeistig ist das, was sich in dieser ambitionierten Produktion der Komponist Peter Eötvös, sein Textdichter Albert Ostermaier, das Künstlerpaar Kabakov und der Regisseur Balázs Kovalik da an Neuem ausgedacht haben. /*
- 109ff: *So klar diese spirituelle Reise in der Gesamtlage erscheint, so verrätselt ist sie in den Details.,*
- 10SZ13: 142ff: *Die stimmlich außergewöhnlich gelungene Salzburger Aufführung komplettieren René Pape als Orest [...] sowie Iréne Theorin. / 164f: Viel Bravo für die Sänger.*

2010 nehmen die Verwendungsarten beider Unterzeilen-Teile zu. So werden die Komprimierungen oder Zitat-Übernahmen aus dem Text z.B. durch Phraseologismen⁹³ angereichert, die einen zusätzlichen Leseanreiz geben, wie bei *Pappa ante portas: Stephan Kimmig inszeniert „Kabale und Liebe“ in Berlin* (10FAZ03) oder *Hinterm Lichtermeer wird's sinnlich: Claudio Abbado eröffnet das Lucerne Festival mit Beethovens „Fidelio“* (10FAZ08). Aber auch der Teil nach dem Doppelpunkt erfährt einen Funktionszuwachs. Neben der Information werden hier zunehmend Wertungen eingebunden wie *Des Machwerks wahrer Kern: Peter Brook erzählt Mozarts Meisteroper in Paris auf seine unnachahmliche Weise* (10FAZ11), *Nachgeöffit: Jan Bosse inszeniert Shakespeares „Othello“ am Wiener Burgtheater mit zu viel Schuhcreme im Gesicht* (10SZ01) oder *Kopflos: Das Gorki-Doppel „Sommergäste/Nachtasyl“ zeigt, dass an den Münchner Kammerspielen ein Chef fehlt* (10SZ11). Im dritten Beispiel finden sich auch noch intratextuelle Bezüge innerhalb der Unterzeile. Denn *kopflos* kann sich neben der Inszenierung auch auf den fehlenden *Chef* beziehen. Ein Beispiel für intertextuellen Bezug stellt z.B. die Unterzeile von 10SZ04 dar: *Noch kindischer als Amélie: Die französische Filmschauspielerin Audrey Tautou enttäuscht als Ibsens Nora bei ihrem Bühnendebüt in Paris. Amélie* bezieht sich auf den größten Erfolg von *Audrey Tautou*, den Film „Die fabelhafte Welt der Amélie“ (Originaltitel: „Le fabuleux destin d'Amélie Poulain“, Frankreich 2001).

Diese Doppelstruktur hat sich in den Unterzeilen zwischen 1970 und 1990 verdreifacht, zwischen 1990 und 2010 nochmals verdoppelt und kann deswegen auch als Merkmal der Textsorte Theaterkritik gewertet werden.

⁹³ Vgl. dazu ausführlich 4.4.5.

Wegen unzureichenden Platzes sind nach 1970 nur noch wenige Unterzeilen gekürzt. Allerdings finden sich auch hier noch Beispiele für Sprachökonomie. Besonders heraus stechen dabei *Wiener Festwochen: Bondy-Abbados „Don Giovanni“* (90FAZ07) und *Der Kurfürst als Diktator: Ein Londoner „Homburg“* (10FAZ06). Im ersten Beispiel handelt es sich um eine einzeilige Unterzeile über zwei Spalten, im zweiten um eine zweizeilige Unterzeile über eine Spalte. Hier kann man von maximaler Verkürzung sprechen, da im ersten Beispiel fünf Informationen in vier Wörter „gequetscht“ werden, besonders deutlich zu sehen ist dies am Kopulativkompositum *Bondy-Abbado[s]* aus den Nachnamen von Regisseur und Dirigent. Im zweiten Beispiel werden zwar Artikel verwendet, mit Hilfe des Adjektivs *Londoner* und der Kurzbezeichnung des eigentlichen Stücktitels *„Der Prinz von Homburg“* zeigt sich jedoch eine starke Kürzung. Trotz der sonst vollständigen bzw. ausführlichen Unterzeilen werden weiterhin häufig sächsische Genitive zur Verkürzung (Einsparung der Präposition *von*) gebraucht, Artikel werden hingegen so gut wie immer verwendet. Der Einsatz des sächsischen Genitivs kann des Weiteren als Mittel zur Verbesserung des Sprachflusses gewertet werden – die Phrase klingt dadurch häufig weniger „hölzern“ (vgl. z.B. 10 FAZ04: *Rummelplatzkonzert: Andrew Lloyd Webbers neues Musical „Love Never Dies“ / Rummelplatzkonzert: Das neues Musical „Love Never Dies“ von Andrew Lloyd Webber*).

Diese Entwicklung geht deutlich zu Ungunsten der unvollständigen Sätze, in denen entweder das ganze Prädikat oder zumindest das finite Verb fehlt. 1950 weisen noch 14 der 15 Hauptzeilen einen unvollständigen Satz auf (93 %), 1970 sind es immerhin noch 69 Prozent, 1990 dann nur noch 38 und 2010 schließlich vier Prozent (1), wie:

Fritz Krenn aus Wien als Ochs von Lerchenau (50FAZ12)

Goethes Urfaust, inszeniert von Dürrenmatt in Zürich (70FAZ12)

Harry Kupfers Bayreuther „Ring“-Inszenierung im dritten Jahr (90FAZ10)

Richard Wagners „Rheingold“, glänzend gelungen in Günter Krämers Inszenierung an der Bastille-Oper in Paris (10SZ05)

Im ersten Beispiel ließe sich das Prädikat *war zu sehen* oder *stand auf der Bühne* ergänzen, im zweiten das finite Verb *wurde / ist [...] worden*. Im dritten Beispiel müsste zur Vollständigkeit ein Prädikat wie *läuft* oder *wird gespielt* eingesetzt werden, im letzten fehlt nur das finite Verb *ist*.

Da sich die Überschriften 1950 noch zu 94 Prozent über nur eine bzw. zwei Spalten erstrecken, ist es auch nicht möglich, lange Unterzeilen zu verwenden (bestehen 1950 aus durchschnittlich 5,9 Wörtern). 1950 gibt es nur eine Überschrift, die über drei Spalten platziert ist. 1970 hat sich die Anzahl der ein- und zweispaltigen Überschriften zu Gunsten der dreispaltigen mehr als halbiert (auf 44 %). 1990 folgt eine weitere Halbierung des Prozentsatzes auf 19. Dafür haben die Dreispalter um zehn Prozent zugenommen und vierspaltige Überschriften sind neu hinzugestoßen (16 %). 2010 gehen die ein- und zweispaltigen Überschriften nochmals leicht zurück (um 2 %)

und auch die dreispaltigen sind um zwei Drittel reduziert (von 66 auf 21 %), während die Vier-spalter einen großen Zuwachs verzeichnen (um 34 %). Neu kommt 2010 auch die Überschrift über fünf Spalten hinzu. Auf diese Weise entsteht zusätzlicher Platz und die Unterzeile kann mit zusätzlichen Informationen sowie einer nicht durch Sprachökonomie angepassten Syntax ange-reichert werden. Dies lässt sich auch an der durchschnittlichen Wortanzahl ablesen, die 2010 12,8 beträgt.

Einzelwörter, Wortgruppen oder Wortreihen kommen in Unterzeilen niemals alleine vor, immer nur in Kombination mit anderen syntaktischen Einheiten (s. weiter oben).

Anders als in der Hauptzeile spielt die Sprachökonomie in der Unterzeile eher eine Nebenrolle. Durch den kleineren Schriftgrad und die Möglichkeit, die ganze Artikelbreite zu nutzen, können hier auch problemlos vollständige Sätze verwendet werden. Allerdings sollte man bedenken, die-se so einfach wie möglich zu halten, also keine Satzreihen oder gar Satzgefüge zu wählen.

4.2.1.2.5 Semantische Beziehungen (Intraxtextualität)

Sowohl zwischen Überschrift und Fließtext als auch zwischen den Teilüberschriften untereinander bestehen semantische Beziehungen, die Burger (2014: 122) als „Intratextualität“ bezeichnet⁹⁴. Sie beschränken sich nicht nur auf die Textelemente, denn auch Text und Bild sind miteinander verbunden. Wegen ihrer Platzierung und der formalen Gestaltung gelten die Überschriften als relativ selbstständige Elemente innerhalb eines Artikels (Burger 2014: 147). Sie sollen Aufmerk-samkeit erregen und dem Leser eine gewisse Orientierung innerhalb der Zeitung ermöglichen. Hauptzeilen führen Beziehungen zu den anderen Teilüberschriften sowie dem Fließtext. Gerade bei Rätsel-Überschriften sind diese Relationen wichtig, da nur so die Rätsel der Hauptzeile aufge-löst werden können. Wie genau diese Verbindungen aussehen, ist unterschiedlich. Kurz (2010: 301) schreibt zwar, dass Titel und erster Satz nicht „im inhaltlichen und stilistischen Kontrast stehen“ dürfen, wichtig dabei ist jedoch, dass nicht identische Formulierungen in der Überschrift und am Textanfang zu finden sind. Im vorliegenden Beispiel hat der Autor die kleinstmögliche semantische Beziehung gewählt (10FAZ08):

HZ: **Eros** bleibt stets unberechenbar

UZ: **Hinterm Lichtermeer wird's sinnlich**: **Claudio Abbado** eröffnet das **Lucerne** Festival mit **Beethovens** „Fidelio“

Textanfang: **bis Z. 85**: Unbehelligt vom Touristenandrang steht in einer kleinen **Lucerner** Gasse die frühere Bierhalle „Debell“. Das einstige Lieblingslokal Richard Wagners, der es sich von 1849 an im Zür-cher Exil, später in seiner Villa in Tribtschen bei Luzern dank der großzügigen Unterstützung Otto Wesendoncks und des Bayernkönigs Ludwig II. recht gut gehen ließ, wird heute immer noch mit großem Stolz geführt. Grund dafür ist freilich nicht der historische Stammgast. Vielmehr eröffnete hier vor fünfundvierzig Jahren ein chinesisches Restaurant, das, schenkt man dem Personal Glau-

⁹⁴ Vgl. dazu auch Kurz (2010: 300f).

ben, kaum minder berühmt ist und bei dem es sich um das erste asiatische Lokal in der Schweiz handeln soll. Nach dem Zukunftsmusiker zog hier also die Zukunftskulinarik ein. Die Brücke zwischen beiden schlägt die Dekoration, die in den alten, holzgetäfelten Räumen zwischen chinesischen Lampions auch ein Wagner-Porträt prangen lässt. Wagner in der Schweiz: Das war eine ungemein produktive Periode im Schöpferischen wie im Privaten. Hier ließ er sich von der Frau seines Gönners, Mathilde Wesendonck, zur Komposition der „Wesendonck-Lieder“ inspirieren, die jetzt einen Höhepunkt der Eröffnungskonzerte des **diesjährigen Lucerne Festivals** bildeten. Hier wurde 1859 auch der „Tristan“ vollendet, auf den die Lieder im Kern vorausdeuten, sowie Teile des „Rings“, in den Natureindrücke von Wagners zahlreichen Bergtouren eingingen. Nach der Wesendonck-Affäre wandte sich Wagner der zunächst noch anderweitig verehelichten Liszt-Tochter Cosima zu, zeugte Kinder mit ihr und heiratete sie schließlich in Luzern. In der Wagner-Villa in Tribtschen, die heute ein Museum beherbergt, schlug dann 1938 auch die Geburtsstunde des **Lucerne Festivals**, als Arturo Toscanini auf der Treppe vor dem Haus in einem „Galakonzert“ ein Eliteorchester dirigierte und das in Tribtschen komponierte „Siegfried-Idyll“ Richard Wagners aufführte. Heute fühlt sich **Luzern** im Sommer als Nabel der Musikwelt. Längst drängt **das Festival** über eine bloße Serie prominenter Symphoniekonzerte hinaus, hat neben einem Schwerpunkt auf der Moderne und neben der ambitionierten, von dem unermüdlichen Pierre Boulez geleiteten „Festival Academy“ auch das Szenische hier seinen Ort – dieses Jahr mit gleich vier Produktionen, die freilich alle keine Musiktheaterproduktionen im strengen Sinne sein wollen, sondern sich eher als imaginative Ergänzungen des Hörbaren verstehen: Die rein konzertante Aufführung wird durch semi-szenische Konzepte, Videoinstallationen oder Tanz erweitert. **Den Auftakt** machte jetzt **Claudio Abbado** mit einer halbszenischen Aufführung von Beethovens „Fidelio“ zu einer Bühnenidee und neuen Dialogen der jungen Regisseurin Tatjana Gürbaca. Ob sich ausgerechnet diese Oper – diese Hymne auf die eheliche Liebe, dieser ethisch-moralische Entwurf über Unterdrückung und Freiheit, diese symphonische Kantate hochstehender Ideale, in der es vor allem um Treue und Hoffnung geht – so glücklich zum Motto der diesjährigen Festspielsaison fügt, die mit „**Eros**“ überschrieben ist, sei dahingestellt. [...]

Z. 129-132: Die Bühne ist mit den Jacken der Gefangenen drapiert, **davor sitzen die Orchestermitglieder in einem Lichtermeer aus Grableuchte.** [...]

Z. 197-206: Auch von der Sinnlichkeit und dem Parfüm, die Wagners „Wesendonck-Lieder“ in dieser Nachbarschaft hätten entfalten können, war nur wenig zu erahnen. Dabei brachte die souveräne, stimmungswaltige Yvonne Naef mit ihrem kostbar schillernden Timbre die besten Voraussetzungen dafür mit. **Eros bleibt eben unberechenbar.** Auch in Luzern.

Zwar wird gleich am Textanfang die Stadt *Luzern*, die in der UZ als Teil des Eigennamens *Lucerne Festival* auftritt, wiederaufgenommen, aber der Zusammenhang zwischen *Touristen*, *Bierhalle*, *Richard Wagner* und dem Festival wird nicht deutlich. Erst in Zeile 30ff stellt sich der Zusammenhang heraus (nach 36 % des Textes). Man kann bei dieser Einleitung getrost von *ab ovo* sprechen. Aber auch nach der Lektüre von 30 Zeilen lässt sich weder ein Zusammenhang zur Oper „*Fidelio*“, dem Gegenstand der Kritik, noch zur Hauptzeile der Überschrift herstellen.

Erst in Zeile 71 wird auf das tatsächliche Sujet „umgeschwenkt“. *Eros* taucht erst in Zeile 84 auf (nach 42 % des Artikels!), richtig aufgeschlüsselt wird das „Rätsel“ aber erst im vorletzten Satz. Hier wird die Hauptzeile dann aber fast wörtlich übernommen (*eben* statt *stets*).

Dieser Artikel steht beispielhaft für die Textsorte Theaterkritik. Denn sehr häufig wird das Rätsel aus der Hauptzeile nicht wie gefordert in der Unterzeile aufgelöst, sondern erst im Laufe des Textes. Es ist auch keine Seltenheit, dass dies erst im letzten Abschnitt passiert. Diese Art von Rätsel ist durchaus spannend, denn die Hauptzeile regt zum Lesen an und weckt Neugier. Die Unterzeile beantwortet das Rätsel nicht, sondern stellt dem Leser ein weiteres (*Hinterm Lichtermeer wird's sinnlich*); erst nach dem Doppelpunkt erhält der Leser die gewünschten Informationen (*Wer? Was? Wo? Womit?*). Bis auf *Luzern* und *Lucerne Festival* muss der Leser lange auf die Wiederholung dieser Informationen warten (Z. 71ff). Das zweite Rätsel aus der Unterzeile löst sich erst

ab Z. 129 auf. Schneider/Esslinger (2007: 140f) kritisieren es scharf, wenn dem Leser in der UZ ein zweites Rätsel gestellt wird. Allerdings kann man zur Verteidigung des UZ-Schreibers vorbringen, dass er zumindest einen Teil der UZ – wenn schon nicht für die Auflösung des Rätsels, dann aber zumindest für die Bereitstellung von Informationen – verwendet hat.

Einfacher ist es 1950, weil es nur wenige Rätsel-Überschriften gibt; hier herrschen noch „thematische Überschriften“ vor (z.B. 50FAZ13):

HZ: „*Capriccio*“ in *Salzburg*

Textanfang: *Der Tribut der Salzburger Festspiele an Richard Strauß war in diesem Jahr die Erstaufführung seiner Oper „Capriccio“.* [...]

In dieser Hauptzeile werden ausschließlich Fakten genannt, nämlich die Oper „*Capriccio*“ (Was?) wird in *Salzburg* (Wo?) gespielt. Direkt am Textanfang wird sowohl der Name der Oper als auch die Stadt im Rahmen des Eigennamens der Festspiele direkt wieder genannt. So verstößt sie eigentlich gegen die Warnung vor einer wörtlichen Wiederholung von Textteilen aus der Überschrift.

Diese zwei Beispiele stellen die Extreme dar, zwischen denen sich die Intratextualität bewegt, wobei der erste Text m.E. nach schon sehr grenzwertig ist. Der Autor kann sich schließlich nicht sicher sein, dass sich der Leser 40 Prozent des Textes nur mit dem Thema *Luzern* zufrieden gibt, wenn er eigentlich eine Rezension über „*Fidelio*“ lesen wollte.

Es gibt keine Kritik, bei der die semantischen Beziehungen zwischen Überschrift und Fließtext sowie den Teilüberschriften untereinander nicht bestehen. Ansonsten wären die Texte auch nicht für die Veröffentlichung geeignet. Der Leser würde schon nach kürzester Zeit aus dem Text „aussteigen“ und sich einen besseren suchen. Burger (2014: 147) nennt diese Fülle an Möglichkeiten „vielfältig variierbares Zusammenspiel“. Das scheint m.E. nach eine passende Formulierung, da den Autoren eigentlich keine Grenzen gesetzt sind, außer, DASS die Intratextualität gewährleistet sein muss.

4.2.1.2.6 Fazit

Die Primärfunktion der UZ besteht in der Informationsübermittlung an den Leser. Seit 1950 lässt sich aber eine zunehmende Tendenz feststellen, dass die UZ neben Informationen auch Leseanreize bietet (von 7 % über 31 % bis 61 %). Oft sind diese auch mit einer Wertung gekoppelt (1950 gibt es noch keine Wertungen, 1990 kommen sie in 16 % der UZ vor, 2010 in 61 %). Daneben tauchen vereinzelt auch Rezensionen auf, die sowohl in der HZ als auch in der UZ Wertungen aufweisen (2010 ist dies in 10 von 32 Kritiken der Fall).

Die erwähnte Doppelstruktur mit Information und Leseanreiz wird zunehmend nach folgendem Schema aufgegliedert und über die Jahre zu einem Merkmal der Textsorte: Wertung, Textzitat, Anspielung etc. [Doppelpunkt :] Stückinformation

Ab 2010 lässt sich ein weiterer Funktionszuwachs feststellen. Vor dem Doppelpunkt wird ein zusätzlicher Leseanreiz z.B. durch einen Phraseologismus gesetzt, nach dem Doppelpunkt werden zunehmend Wertungen eingebunden. Die Bedeutung der Doppelstruktur lässt sich anhand der Zahlen belegen – zwischen 1970 und 1990 hat sich die Anzahl jener UZ verdreifacht, zwischen 1990 und 2010 nochmals verdoppelt.

Mehr als verdoppelt hat sich auch die Wortanzahl in der UZ. 1950 weisen die UZ noch durchschnittlich 5,9 Wörter auf, 2010 sind es 12,8. Bedingt durch die Funktion als Informationsträger werden in UZ von 1950 bis 2010 konstant rund 52 Prozent Eigennamen verwendet. Appellative kommen hingegen viel weniger zum Einsatz als in der HZ – wegen der großen Präsenz an Eigennamen bleibt dort nicht mehr viel Platz für andere Substantive.

Im Bereich der Syntax nimmt in UZ der Textsorte Theaterkritik die Anzahl der vollständigen Sätze stark und schnell zu – von 7 auf 78 Prozent. Es herrschen über alle Jahrgänge Hauptsätze vor, da sie gut verständlich sind. Satzreihen oder Satzgefüge (obwohl sie je ein Mal zur Anwendung kommen), sind weniger gut für Paratexte geeignet, da sie komplexer sind.

Ein Merkmal von Unterzeilen in Theaterkritiken ist die Zunahme von zu Reihenbildung neigenden Wortbildungen mit Zweitgliedern wie *-Premiere*, *-Inszenierung* oder *-Oper* (diese stuft ich nicht als tatsächliche Ad-hoc-Bildungen ein).

Beliebt in der Unterzeile sind auch intratextuelle Bezüge zur HZ oder zum Fließtext. Hierbei finden Wörter oder Wortfelder, die mit dem Stück in Zusammenhang stehen, Verwendung (z.B. Meer- und Seefahrtswokabular bei „Der Fliegende Holländer“).

4.2.1.3 Die Dachzeile

Neben der Unterzeile kann auch die Dachzeile (kurz: DZ) als Überschriften-Element verwendet werden. Sie steht oberhalb der Hauptzeile. Viele Zeitungen (u.a. die SZ) benutzen neben der Unterzeile je nach Bedarf zusätzlich eine Dachzeile (Schneider/Esslinger 2007: 139f). Bei ihrer Verwendung ist allerdings zu beachten, dass der Leser nicht zuerst die DZ, sondern die Hauptzeile liest, da sich diese durch die Schriftgröße als Erstes ins Blickfeld drängt (ein noch größerer Eyecatcher ist nur das Bild). Dann erst folgen Unter- und Dachzeile, wenn der Leser nicht bereits

nach der Lektüre der Hauptzeile den Artikel als uninteressant eingestuft hat⁹⁵. Eher kontraproduktiv wäre es deshalb, statt der Unterzeile eine Dachzeile zu verwenden. Geeignet ist sie hingegen dazu, weitere W-Fragen zu beantworten, z.B. „ein Stichwort zur Einordnung des Themas zu geben“ (Reiter 2009: 36). Wenn die Hauptzeile sowohl mit Unter- als auch mit Dachzeile kombiniert wird, führen Schneider/Esslinger (2007: 142) folgende Faustregeln an: Erstens: Die Haupt- und die Unterzeile müssen zusammen eine geschlossene und verständliche Aussage enthalten. Zweitens: Die Überschrift muss auch ohne die Dachzeile verständlich sein. Und drittens: Die Dachzeile darf nur ergänzende Informationen beinhalten, nicht solche, die zum Verständnis unentbehrlich sind.

Bei der Theaterkritik wird die Dachzeile nur sehr selten verwendet. Die FAZ verzichtet gänzlich auf sie, bei der SZ dient sie ausschließlich einem einzigen Zweck. Wenn die rezensierte Aufführung im Rahmen von Festspielen (*Salzburger Festspiele*, *Münchner Opernfestspiele*, *Bayreuther Festspiele* usw.) stattfindet, wird diese Information in der Dachzeile untergebracht. Damit beantwortet sie die W-Frage *Bei welchem Festival?*, hingegen nicht *In welcher Stadt?* (wobei diese Information über das lokale Adjektiv meist in die Eigennamen integriert ist) oder *In welchem Theater / welcher Einrichtung?* Diese Fragen werden in der Unterzeile oder eventuell – wenn sie prominent platziert werden sollen – in der Hauptzeile beantwortet. 1970 taucht die Dachzeile erstmals als Element im Korpus auf.

Salzburger Festspiele ←

Raus aus dem Gefängnis

Sängerfest: Die „Elektra“ von Richard Strauss, dirigiert von Daniele Gatti und inszeniert von Nikolaus Lehnhoff

Abb. 39: Dachzeile (10SZ13)

Im Korpus von 1950 kommen keine Dachzeilen vor, 1970 zwei, 1990 vier und 2010 eine. Es ist davon auszugehen, dass alle Kritiken der SZ nach 1970 über Inszenierungen von Festspielen diesen Zusatz aufweisen.

Die Dachzeile gibt dem Feuilleton der SZ also die Möglichkeit, eine Information auszulagern, so dass in der Unterzeile Freiräume für andere wichtige Informationen entstehen (in Abb. 39) z.B. für die Namen des Dirigenten und des Regisseurs). Aus Gründen der Sprachökonomie ist dies sinnvoll, da die Festspielnamen eine beträchtliche Länge aufweisen (*Salzburger Festspiele* hat z.B. 21 Anschläge).

⁹⁵ Vgl. dazu Reiter 2009: 35 und Schneider/Esslinger 2007: 141f.

Die FAZ scheint im Rahmen der Theaterkritiken gänzlich auf dieses Element zu verzichten. Man kann hier von einer Grundsatzentscheidung zugunsten des Leseflusses sprechen – für die alleinige Unterzeile und gegen die Kombination von Unter- und Dachzeile.

4.2.1.4 Die Nebenzeile

Die Nebenzeile (kurz: NZ) ist auf der gleichen Höhe wie die Hauptzeile platziert, aber ihr vorangestellt (vgl. Brandt 1991: 215). Die beiden Überschriftenteile unterscheiden sich durch Schriftgröße, Schriftstärke und Schriftlage. Sie können mittels eines Doppelpunkts getrennt sein oder schlicht durch die unterschiedlichen Schrifttypen. Die Nebenzeile beinhaltet immer den Namen des Theaters (50SZ12 und 50SZ15: *Am Brunnenhof*, 50SZ16: *In den Kammerspielen*, 50SZ14: *Neuinszeniert in der Staatsoper*).

→ Neuinszeniert in der Staatsoper **Der fliegende Holländer**

Abb. 40: Nebenzeile (50SZ14)

Die Nebenzeile kommt im Korpus nur vier Mal vor – und zwar ausschließlich in der SZ 1950. Aber auch in diesem Jahr nicht konsequent, da z.B. eine Kritik aus dem August (50SZ13) nicht mit diesem zusätzlichen Element versehen wurde, wohingegen die vorherige und die nachfolgenden Kritiken des Korpus eine Nebenzeile aufweisen. Es wirkt, als habe die SZ ein neues Überschriftenelement ausprobiert (taucht im Korpus im Juni 1950 das erste Mal auf), das allerdings bis 1970 wieder verschwunden ist (bereits 1960 lässt sich die Nebenzeile bei Stichproben nicht mehr feststellen). Ähnlich verhält es sich auch bei der Platzierung über und „unterm Strich“ (vgl. 4.1.4, 4.1.5, 4.1.6). Ab 1970 wird der Name des Theaters entweder in der Haupt- oder Unterzeile, im Vorspann oder erst im Fließtext untergebracht – je nach Gewichtung der Information. In der Hauptzeile steht das Theater nach 1950 nur noch sehr selten (im Korpus nur ein Mal: 70FAZ08: *Beifallssalven im Colón*). Stattdessen übernimmt die Aufführungsstadt 1970 diese Rolle: *Scarlett in Tokio* (70FAZ05), *Szenen aus Münchens Vorzeit* (70SZ04), oder steht als Metonymie für das Theater (70SZ12: *Nürnbergers kühner Opernvorstoß*). 1990 und 2010 finden sich in den Hauptzeilen des Korpus weder Theater- noch Städtenamen.

1950 spielen Theater und Aufführungsort scheinbar für den Leser eine so große Rolle, dass diese Information prominent in der Nebenzeile oder direkt in der Hauptzeile erwähnt wird (FAZ: ein Mal das betreffende Theater bzw. die Festspiele, zwei Mal die Aufführungsstadt; SZ: drei Mal das Theater, drei Mal die Stadt). Heute würde man diese Wahl kritisieren, da die Überschrift der Rezension damit weder einen großen Leseanreiz noch eine spannende Verrätselung aufweist. Die reine Information in der Hauptzeile ist im Feuilleton eher selten. Ganz anders sieht es hingegen in Politik oder Wirtschaft aus.

4.2.2 Der Vorspann

Der Vorspann, auch gelegentlich Lead genannt, ist der durch Fettung, größere Schriftart, mehrspaltigen Text, Unterstreichungen, Flattersatz oder Zusammenstellung verschiedener Merkmale hervorgehobene erste Absatz des Lauftextes⁹⁶. Bei der Nachricht sollte der Vorspann zu Beginn bereits die wichtigsten W-Fragen beantworten. Zweitrangiges oder Unwichtiges wie Allgemeinplätze, Chronologisches oder Protokollarisches gehört nicht hinein. Aufgabe des Journalisten ist also, das Außergewöhnliche, das Besondere und das Wichtigste aus dem Artikel zum Lead zusammenzufassen. Dabei sollte der Vorspann laut La Roche (2006: 92) nicht mehr als drei Sätze umfassen, die Presseagentur AP spricht von „höchstens 25 bis 30 Wörtern“ (vgl. Schneider/Raue 2006: 190). Der Vorspann stellt eine „vollständige Kurz-(Kürzest-)Nachricht“ (La Roche 2006: 92) dar, die dem eiligen Leser eventuell sogar die Lektüre des Lauftextes „erspart“⁹⁷. Zwischen 20 und 60 Prozent der Zeitungsnutzer lesen den Vorspann (Reiter 2009: 115). Dieser muss jedem beim ersten Lesen verständlich sein.

Auch im Feuilleton komprimiert der Vorspann den Inhalt des Textes. Im Gegensatz zur Nachricht wird in der Theaterkritik aber nicht nur informiert, sondern auch eine Wertung des Rezensenten geäußert. Denn schließlich ist die Kritik eine meinungsäußernde Textsorte, bei der es neben der Information auch um die Einschätzung des Autors geht. Der Vorspann verwebt diese beiden Elemente miteinander: *Ralph Benatzkys Operette „Im weißen Rößl“ erweist sich in Sebastian Baumgartens Berliner Inszenierung der rekonstruierten Urfassung als herrlich aktuelles Ungetüm* (10FAZ14) oder *In der Regie von Hans Neuenfels wird „Lohengrin“ in Bayreuth zu einer Schlüsselgeschichte über Fremdbestimmung und Autonomie – eine fulminante Festspieleröffnung, auch dank Annette Dasch* (10FAZ07). Allerdings sollte im Vorspann auch nicht allzu viel verraten werden, so dass der Leseanreiz noch groß genug ist⁹⁸.

Laut Schneider/Raue (2006: 187f) verzichtet die FAZ gänzlich auf den Vorspann, die SZ hingegen übertreibe dessen Einsatz. Das vorliegende Korpus kann diese Aussage nicht bestätigen. Denn in den Kritiken der SZ wird in keinem Jahrgang ein Vorspann verwendet. Wohingegen in der FAZ mit der Layout-Reform 2007 (vgl. 4.1) der Lead Einzug gehalten hat, zumindest im Feuilleton. Denn 2010 finden sich Kritiken (allerdings nur vier: 10FAZ07 / 14 / 15 / 16), die statt einer Unterzeile einen Vorspann aufweisen.

Im Gegensatz zur Unterzeile, die wegen des Zwanges zu Kürze hauptsächlich Information und – wenn überhaupt – eine sehr knappe Wertung enthält, kann der Vorspann durch den zusätzlichen Platz auch diese in größerem Maße mit einfließen lassen. Laut Schneider/Esslinger (2007: 135f)

⁹⁶ Vgl. Schneider/Raue (2006: 187).

⁹⁷ Vgl. Schneider/Raue (2006: 188).

⁹⁸ Zum lockenden Vorspann vgl. Reiter (2009: 123ff).

ist bei der Nachricht auch der Einsatz von Unterzeile plus Vorspann möglich. Im vorhandenen Korpus findet sich für die Rezension allerdings kein entsprechendes Beispiel.

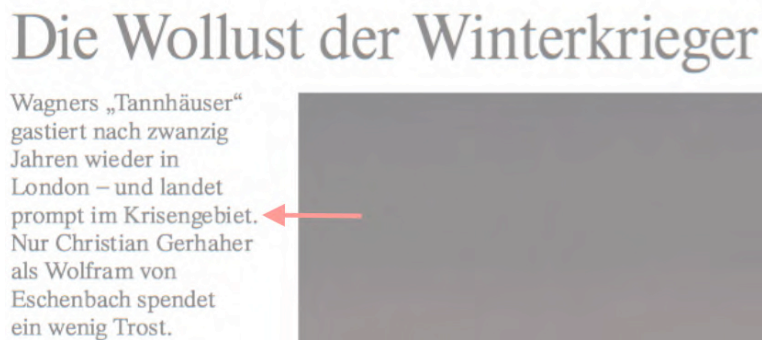


Abb. 41: Vorspann in der Theaterkritik (10FAZ16)

So sind zum Beispiel im Vorspann der Abb. 41 die wichtigsten W-Fragen beantwortet: Welches Stück von welchem Komponisten wird wo aufgeführt? Als zusätzliche Informationen sind ein Sänger- sowie ein Rollenname und die Feststellung, dass das Stück zum ersten Mal seit zwanzig Jahren hier wieder zur Aufführung kommt, angegeben. Des Weiteren werden aber auch Wertungen vorgenommen: durch die negativ konnotierte Metapher [...] *und landet prompt im Krisengebiet* und durch die Fokuspartikel *nur*, die die Aussage des vorherigen Satzes einschränkt sowie das Funktionsverbgefüge *Trost spenden*: *Nur Christian Gerhafer [...] spendet ein wenig Trost*. Auch die Kriegs-Metaphorik kann als implizite Wertung der Inszenierungsidee interpretiert werden. Denn sowohl in der Hauptzeile (*Winterkrieger*) als auch in der Unterzeile (*im Krisengebiet*) bedient sich der Autor dieses Wortschatzes. Hierbei handelt es sich um eine treffende Zusammenfassung des Artikels aus Information und Wertung, die perfekt die Aufgabe der Rezension widerspiegelt.

Bei allen vier Vorspannen des Korpus haben sich die Redakteure daran gehalten, nicht mehr als 30 Wörter zu verwenden. Tiefstwert ist mit 17 Wörtern 10FAZ15, Höchstwert mit 25 10FAZ16. Der Lead variiert zwischen acht und neun Zeilen. Allerdings gibt es eine Ausnahme: 10FAZ07 weist typographische Besonderheiten auf, die auch Einfluss auf Hauptzeile und Vorspann haben. Die Hauptzeile sowie der Vorspann sind nicht oberhalb des Lauftextes, linksbündig über der ersten Spalte platziert, sondern sozusagen in den Lauftext eingebettet. Dementsprechend ist der Vorspann nicht auf eine Spalte beschränkt, sondern erstreckt sich über drei.

Splitting). Mit etwas Phantasie lässt sich eine Kohäsion zwischen *Mephisto ist mehrere* aus der Hauptzeile und *Figuren-Splitting* aus dem Vorspann erschließen. Der Informationsteil (Stücktitel, Autor, Aufführungsort, Regisseur) wird erst nach der Hälfte des Vorspanns nachgetragen. Der Verzicht auf ein finites Verb zugunsten des nachgestellten Attributs *im Schauspielhaus Bochum inszeniert von Mahir Günsiray* ist aus Gründen der starken Informationsverdichtung verständlich, bei den vorherigen Anforderungen an den Leser aber eher ungeschickt. Eine leichte Wertung lässt sich hingegen nur in *Unbefangenheit*⁹⁹ feststellen. Was der Rezensent über das *Figuren-Splitting* denkt, wird erst im Fließtext aufgelöst.

Wie bei den anderen Paratexten herrscht auch beim Vorspann der Nominalstil vor. 51 Prozent der Wörter aus den vier Leads sind Appellative oder Eigennamen. Im Gegensatz zur Unterzeile steht am Ende des Vorspanns ein Satzzeichen. Das liegt daran, dass der Lead mehr an den Lauftext angelehnt ist als die Unterzeile, die zur Überschrift gehört. Deutlich sieht man das bereits durch die unterschiedliche Positionierung. Die Unterzeile steht unterhalb der Hauptzeile, der Lead in der ersten Spalte oberhalb des Textes.

Als textsortenspezifisch kann man beim Vorspann die Kombination aus Information und Wertung bezeichnen. Anders als bei informationsorientierten Textsorten scheint mir dies für die Textsorte Theaterkritik eine logische Konsequenz, da der Vorspann das Besondere und Wichtigste des Artikels zusammenfassen soll. Information und Wertung bilden schließlich die beiden Hauptsäulen der Textsorte. Der Vorspann beantwortet die wichtigsten W-Fragen und gibt zusätzlich eine komprimierte Version der Meinung des Autors wieder.

4.2.3 Der Zwischentitel

Zwischentitel dienen der typographischen Auflockerung von längeren Texten. Bei Studien über das Leseverhalten wurde festgestellt, dass solche Texte ansonsten selten zu Ende gelesen oder die Leser von vornherein abgeschreckt werden. Zwischentitel dienen zur Orientierung, geben dem Leser die Möglichkeit zu pausieren und setzen gleichzeitig einen neuen Leseanreiz. Deswegen sind Zwischentitel immer eine Vorausschau auf die kommenden Textabschnitte und keine Rückschau auf die vorherigen¹⁰⁰. Einen ähnlichen Zweck erfüllen die Zitate (vgl. 4.2.4). Neben Zwischentitel und Zitat gibt es auch typographische Möglichkeiten, lange Texte Leser-freundlich zu gestalten – durch die Spaltenanzahl und -länge, die Anzahl der Absätze, größeren Zeilenabstand bei Absätzen sowie den Grad des freien Raumes in der letzten Zeile vor einem Absatz, die Verwendung eines Logos und durch die Positionierung des Bildes (vgl. 4.1).

⁹⁹ Vgl. Duden Universalwörterbuch (2014: 1825): *unbefangen*: 2. nicht in etwas befangen; unvoreingenommen.

¹⁰⁰ Vgl. Reiter (2009: 98ff).

Eine Antwort ist gefordert. Vielleicht – auch das – nur eine beunruhigende Frage. Alles ist möglich, bloß das Ganze als Ganzes, das wußte schon Goethe, ist „inkommensurabel“.

Eine hohle Gasse



Auf der Bühne zwei große braune Erdhaufen, aus denen knorrige Wurzeln ragen, tote Stümpfe, abgebrochene Äste, kein Grün spricht. Darzwischen: eine hohle Gasse. Durch sie zwingen sich alle. Wenn

Abb. 43: Zwischentitel (90SZ14)

Zwischentitel werden im Korpus erstmals 1970 verwendet. Bereits 1950 gibt es aber einen Artikel (50SZ10), der mit Hilfe von graphischen Elementen – nämlich Sternen (*) – gegliedert wird. Im Gegensatz zu Zwischentiteln, die im Korpus pro Artikel nicht häufiger als vier Mal eingesetzt werden, verwendet der Autor die Sterne hier gleich sieben Mal. So wirkt der Artikel m.E. nach aber auch sehr zerklüftet. Die Anzahl der textgliedernden Elemente hängt zum großen Teil von der Artikellänge ab. Bei zwei Spalten und 134 Zeilen wirkt die Anzahl von sieben Untergliederungen hingegen übertrieben. Zum Vergleich: Die Texte mit vier Zwischentiteln weisen drei Spalten und 228 Zeilen (70SZ03) bzw. drei Spalten und 222 Zeilen (90SZ02) auf.



Abb. 44: Artikelgliederung mit Hilfe von Sternen (*) (50SZ10)

Durch Sterne gegliederte Artikel gibt es 1950 und 1970 jeweils einmal (50SZ10 und 70FAZ02).

Die FAZ verwendet textgliedernde Elemente nur in Ausnahmefällen – unabhängig von der Textlänge: 1950 überhaupt nicht, 1970 einmal einen Stern (70FAZ02) bei einer Textlänge von 264 Zeilen (der längste Text hat 311 Zeilen), 1990 einmal zwei Zwischentitel (90FAZ02) bei einer Textlänge von 281 Zeilen (das ist auch der längste Text des Textkorpus in diesem Jahrgang) und

2010 zwei Mal je ein Festival-Logo (10FAZ07 + 08) bei 82 und 202 Zeilen (das ist auch der längste Text des Textkorpus in diesem Jahrgang).

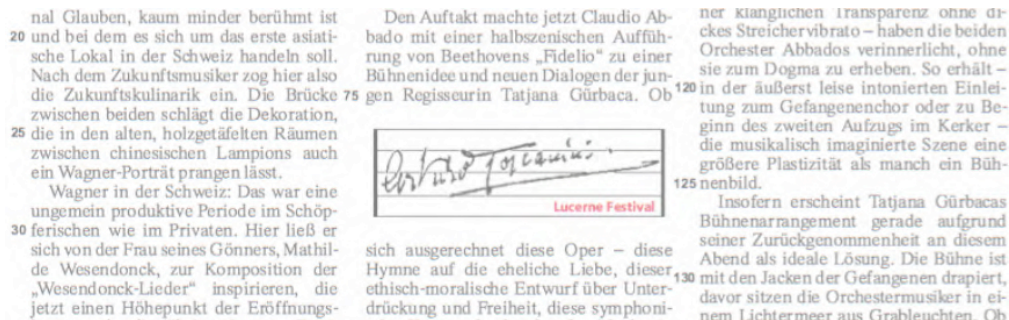


Abb. 45: Festival-Logo als graphische Auflockerung (10FAZ08)

In der SZ werden Zwischentitel häufiger verwendet. 1970 weisen sie sieben der 16 Kritiken auf (44 %). Dabei kann man nicht sagen, dass die Länge des Artikels für die Verwendung ausschlaggebend ist, denn in 70SZ14 z.B. werden trotz der 201 Zeilen keine Zwischentitel verwendet. Der mit 238 Zeilen längste Text des Korpus weist nur zwei Zwischentitel auf (70SZ08), der zweitlängste (70SZ03 mit 228 Zeilen) hingegen vier. Im Korpus gibt es einen Artikel mit vier Zwischentiteln, vier mit zwei und zwei mit einem.

1990 sind in acht der 16 Kritiken Zwischentitel vorhanden (50 %). Alle Texte des Korpus mit mehr als 175 Zeilen haben Zwischentitel, aber auch hier hat der längste Artikel nicht die meisten Zwischentitel. Die längste Kritik mit 265 Zeilen weist zwei Zwischentitel auf (90SZ14), es folgen 90SZ10 mit 250 Zeilen (drei Zwischentitel) und 90SZ02 mit 222 Zeilen (vier Zwischentitel). Im Korpus gibt es einen Artikel mit vier Zwischentiteln, einen mit drei, fünf mit zwei und einen mit einem.

2010 weisen zwei der 16 Artikel (12,5 %) Zwischentitel auf, nämlich 10SZ04 und 07, weitere elf Zitate (vgl. 4.2.4) – das entspricht zusammen rund 81 Prozent. Auch hier sind die Zwischentitel nicht abhängig von der Textlänge. Texte mit 192 (10SZ01), 168 (10SZ08) und 107 Zeilen (10SZ10) haben zum Beispiel weder Zwischentitel noch Zitate, ähnlich lange Texte sind hingegen mit graphischen Gliederungen versehen, wie z.B. 10SZ04 (146 Zeilen) und 10SZ07 (156 Zeilen) mit Zwischentiteln. Dabei gibt es in 10SZ04 einen Zwischentitel, in 10SZ07 zwei.

Syntaktisch werden bei Zwischentiteln unterschiedliche Varianten verwendet. Einzelne Nominalphrasen (NP) sind am häufigsten vertreten – 1970 neun Mal (64,3%), 1990 in der FAZ ein Mal (50 %), in der SZ zehn Mal (55,6 %) und 2010 ein Mal (33,3 %). Und auch einzelne Präpositionalphrasen gibt es (1990 in der SZ: 5,6 %, 2010: 33,3 %). Des Weiteren werden Phrasen miteinander kombiniert: NP plus NP (1970: 21,4 % und 1990 in der FAZ: 50 %), NP plus PP (1970: 7,1

% und 1990 in der SZ: 11,1 %) und NP plus AdvP (Adverbialphrase) (1970: 7,1 % und 1990 in der SZ: 5,6 %). 1990 tauchen in der SZ erstmals Sätze auf – allerdings nur einzelne HS und Satzreihen, keine Satzgefüge: 1990 sind es drei HS (16,7 %), 2010 ist es einer (33,3 %). 1990 wird auch eine Satzreihe aus zwei Hauptsätzen verwendet (5,6 %). Alle Hauptsätze stehen im Präsens Aktiv Indikativ. Die Zwischentitel sollen also kurz und prägnant sowie einfach zu verstehen sein.

Wenn mehrere Zwischentitel zu einem Text gehören, weisen diese nicht zwingend die gleiche syntaktische Struktur auf. So findet sich in 10SZ07 zum einen der satzförmige Zwischentitel *Es herrscht kein Rauchverbot*, zum anderen die NP *Gespent der Kirche*. Ähnlich verhält es sich in 90SZ15 mit der komplexen NP *Ein Klotz am Bein* sowie der Satzreihe *Cherubin brennt und lockt*. Allerdings gibt es auch Beispiele für die Verwendung von gleichen oder zumindest ähnlichen Strukturen. In 90SZ14 sind beide Zwischentitel einfache Nominalphrasen, nämlich *Eine hohle Gasse* und *Kraftloser Faust*. 90FAZ02 weist eine NP (*Pizzis Stilstaffagen*) und eine Kombination aus zwei Nominalphrasen auf: *Berlioz und seine Irrfahrten*.

Mit Ausnahme der Kritik 70SZ03 sind alle Zwischentitel unabhängig von ihrer syntaktischen Struktur so formuliert, dass sie in eine Zeile passen. Auch Satzzeichen sind eine Seltenheit. Am Ende des Zwischentitels steht grundsätzlich kein Endzeichen – auch nicht bei den Sätzen. Ausnahme ist wiederum 70SZ03. Zwei der Zwischentitel, die aus zwei Zeilen bestehen, sind auch mit Hilfe eines Doppelpunkts miteinander verknüpft:

<i>DIE GROTESKE:</i>	<i>DER PROLOG:</i>
<i>VERHÄNGNIS GEGEN FREIHEIT</i>	<i>DAS UNGELÖSTE PROBLEM</i>

Diese Kritik weist einen weiteren Zwischentitel mit Satzzeichen auf. Die beiden Nominalphrasen des zweiten Zwischentitels werden asyndetisch mit Hilfe eines Kommas aneinandergereiht (*REALISMUS, INDIVIDUALISIERUNG*). In 90SZ02 wird eine Apposition durch ein Komma angeschlossen (*Othello, der Haudegen*). Diese doch sehr simplen Strukturen zeigen deutlich das Streben nach Kürze sowie die Intention, einen schlagkräftigen Zwischentitel inklusive Leseanreiz und ggf. Verrätselung zu kreieren.

Meist überwiegt bei der Wahl des Zwischentitels die Intention, einen neuen Anreiz für den Leser zu setzen. So werden gerne Phraseologismen (90SZ06: *Sport ist Mord* / 90SZ15: *Ein Klotz am Bein*), Anspielungen (90SZ10: *Der Mantel als Symbol* / 90SZ14: *Eine hohle Gasse*), Wortschöpfungen (90SZ06: *Der Klitterer*) oder Paradoxa (70SZ08: *SALZBURG BEI HOLLYWOOD*) verwendet, die in den folgenden Absätzen (meist) aufgeklärt werden. Ausnahme ist die Kritik 90SZ06. Weder die Wortschöpfung *Der Klitterer* noch der Phraseologismus *Sport ist Mord* tauchen im Fließtext wörtlich auf oder werden erklärt. Diese Tatsache wirkt sich nicht vorteilhaft auf das Leseverhalten aus, da der Leser „unbefriedigt“ und uninformiert zurückbleibt. Besser gelun-

gen ist m.E. nach der Bezug beim Zwischentitel *Ein Klotz am Bein* (90SZ15), der direkt im folgenden Satz erklärt wird:

Doch das Werk, das so nachdrücklich von der Freiheit spricht, befreite sich auch an diesem Abend von den Klötzen, die ihm das Orchester ans Bein hängte. (90SZ15: 37ff)

Bei der Lektüre des Zwischentitels *Der Mantel als Symbol* (90SZ10) kam mir als erstes Sankt Martin in den Sinn. Dass diese Annahme falsch ist, kann der Leser circa auf der Hälfte zwischen diesem und dem nächsten Zwischentitel feststellen. Dort heißt es nämlich:

Mäntel werden immerfort aus- und umgezogen, werden gewendet, beschnüffelt, fortgeschleudert. Ob Königsmantel, Hochzeitsmantel, Flüchtlingsmantel: Sie sollen Rollentausch, Seelenwandel, neue Identifikation symbolisieren. (90SZ10: 146ff)

Ähnlich verhält es sich bei *Eine hohle Gasse* (90SZ14). Die Assoziation zu Schillers „Wilhelm Tell“¹⁰¹ wird sofort geweckt. Allerdings stellt sich bereits im zweiten Satz nach dem Zwischentitel heraus, dass es sich hier um eine andere *hohle Gasse* handelt (90SZ14: 36ff):

Auf der Bühne zwei große braune Erdhaufen, aus denen knorrige Wurzeln ragen, tote Stümpfe, abgebrochene Äste, kein Grün sprießt. Dazwischen: eine hohle Gasse.

Auch das Paradoxon *SALZBURG BEI HOLLYWOOD* (70SZ08) klärt sich relativ schnell auf:

In Karajans Salzburger Inszenierung aber ist es genau umgekehrt, da sucht das Drama [...] seinen Platz im Szenarium und Arrangement der Großen Oper, da wird Verdi zurückdatiert zu Meyerbeer auf den Spuren der pompös-dekorativen Met- oder Scala-Gesangsrevuen Margherita Wallmans, [...]. Nie war, nach Karajans „Boris Godunow“, Salzburg so nahe bei New York oder Hollywood wie jetzt mit seinem „Othello“. (70SZ08: 82ff)

Beliebt für die Schaffung eines Leseanreizes sind Verrätselungen. So klärt sich die Nominalphrase *Doppelt glatte Fügung* (70SZ16) nach rund 45 Zeilen auf, nämlich als Modifizierung eines Begriffs aus der Lyrikinterpretation:

Die „glatte Fügung“ (um einen Terminus der Lyrikinterpretation zu verwenden), die Kipphardt als Bearbeiter dem dialogischen und szenischen Ablauf gab, wird durch Kipphardts Regie gleichsam verdoppelt. (70SZ16: 140ff)

Der Satz *Jago ist Richard* (90SZ02) ist deshalb als Verrätselung zu zählen, weil es in *Othello* keinen *Richard* gibt – weder als Rolle noch in dieser Inszenierung als Mitwirkender (in diesem Falle hätte es auch heißen müssen: *Richard ist Jago*). Sechs Zeilen nach dem Zwischentitel wird der Leser aufgeklärt, dass es sich um einen intertextuellen Bezug zu „Richard III.“ von Shakespeare handelt: *Kirchners Jago ähnelt vor allen Richard III: [...]* (90SZ02: 55f). Und weiter:

Es ist also kein Zufall, daß Karl-Ernst Herrmanns schräges, mit einer Spitze in den Zuschauerraum ragendes, mit einem Metallgeländer umgrenztes Spielquadrat den Raum von Claus Peymanns „Richard III“-Inszenierung wieder aufnimmt. (90SZ02: 58ff)

¹⁰¹ Vgl. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/wilhelm-tell-3332/15>: „Durch diese hohle Gasse muss er kommen. Es führt kein anderer Weg nach Küssnacht.“

Der Satz *Es herrscht kein Rauchverbot* (10SZ07) lässt sich nur schwer mit dem Stück „Don Carlos“ von Schiller in Zusammenhang bringen. Rund 20 Zeilen nach dem Zwischentitel wird dieser dann fast wörtlich wieder aufgenommen. Klar wird dabei der Bezug zum Bühnenbild:

Ungeheuer groß, weit und freundlich ist in diesen ersten Szenen die nahezu leere Bühne von Magda Willi. Es läuft eine sehr entspannte Coverversion (sic!) von Ben Harpers „Another Lonely Day“, man süffelt Cocktails, lässt sich von weiß gekleideten Stewarts bedienen, und es herrscht nicht einmal Rauchverbot. (10SZ07: 38ff)

Dies sind allesamt Beispiele für – wie ich finde – gelungene Verrätselungen. Der jeweilige Autor hat sich an die „Regel“ gehalten, dass der Zwischentitel einen Leseanreiz bieten, aber im Folgenden auch erklärt werden soll.

Zusätzlich zum Leseanreiz kann aber auch eine Wertung in die Zwischentitel einfließen. Wertungen enthalten z.B. *GUTE SÄNGER* (70SZ01), *DER PROLOG: DAS UNGELÖSTE PROBLEM* (70SZ03), *Schaurig-schöne Effekte* (90SZ07), *Kraftloser Faust* (90SZ14) oder *In der Falle des Regisseurs* (10SZ04). Elf der 37 Zwischentitel (29,7 %) weisen mehr oder weniger eindeutige Wertungen auf – fünf positive und sechs negative. Damit halten sich die beiden Pole ziemlich die Waage. Fünf der Wertungen finden sich 1970, fünf 1990 und eine 2010.

Zwischentitel dienen also zum einen der graphischen Auflockerung des Textes, zum anderen dem Leseanreiz. Um diese Zwecke zu erfüllen, werden die Zwischentitel kurz und prägnant formuliert und mit Verrätselungen oder sprachlichen Besonderheiten garniert. Ihr Gebrauch ist aber weder vorgeschrieben noch von der Textlänge abhängig. Zwar geht die Tendenz dazu, längere Texte durch Zwischentitel zu untergliedern, aber oft weisen die längsten Artikel des Korpus keine oder weniger viele Auflockerungen auf als kürzere. Die Verwendung von Zwischentiteln ist nicht spezifisch für die Textsorte Theaterkritik.

4.2.4 Das Zitat

Zu den „grafische[n] Auflockerungen“ ist u.a. auch das Zitat zu zählen (Reiter 2009: 98). Besonders in Zeitschriften wird dieses Layout-Element genutzt, indem Aussagen in vergrößerter Schrift aus dem Text extrahiert werden (Reiter 2009: 100). In den vorliegenden Artikeln werden sie des Weiteren von zwei horizontalen Linien nach oben und unten vom Fließtext abgegrenzt. Das Zitat ist zentriert und im Flattersatz ausgerichtet.

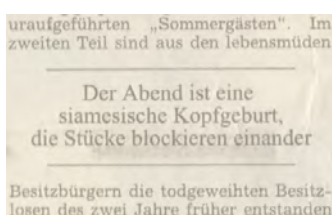


Abb. 46: Zitat (10SZ11)

Es handelt sich dabei um ein interessantes Textzitat, nicht um wörtliche Redewiedergabe, allerdings ist dies auch nicht ausgeschlossen. Im Korpus gibt es aber kein Beispiel dafür. Wie die meisten Paratexte dient das Zitat dem Leseanreiz – sowohl typographisch als auch semantisch (Reiter 2009: 100). Zwischentitel und Zitate kommen in den vorliegenden Texten nie zusammen vor. Entweder es werden Zwischentitel oder Zitate verwendet. Der Einsatz beider Elemente würde in einem Artikel eher zur Unübersichtlichkeit beitragen, da die Elemente funktional und graphisch in Konkurrenz zueinander stehen. Wie Reiter (2009: 100f) zu entnehmen ist, verwenden Zeitschriften wie „Reader’s Digest“ allerdings beide Elemente gekoppelt. Wenn sich Artikel wie in Zeitschriften über mehrere Seiten ziehen, sind die Elemente entzerrt, stehen nicht so nahe zusammen. Aber bei der Länge von Theaterkritiken bzw. von den meisten Zeitungstexten im Allgemeinen ist dies wegen der relativen Kürze anders.

Ein Schema, wann welches Element (Zwischentitel oder Zitat) und wie häufig es verwendet wird, gibt es nicht. Der Redakteur bzw. die Redaktion entscheidet wohl von Fall zu Fall, was besser passt bzw. wie viel Auflockerung für nötig befunden wird.

Es lässt sich feststellen, dass Zitate ausschließlich in der SZ – und das auch erst seit 2010 – auftauchen. Dieses Element wurde anscheinend in den Theaterkritiken der SZ zwischen 2001 und 2010 eingeführt¹⁰². Aber auch 2010 sind Zitate nicht in allen Kritiken vorhanden (11 von 16 / 68,8 %), auf das ganze Korpus gesehen sind es nur 8,6 Prozent. In der SZ gibt es 2010 nur drei Texte, die überhaupt keine optische Gliederung aufweisen (10SZ01, 08 und 10). Offenbar ist dies völlig unabhängig von der Spalten- und Zeilenanzahl. Die drei Artikel haben unterschiedliche Spaltenzahlen (vier, fünf, zwei) und liegen mit 192, 168 und 107 Zeilen auf dem zweiten, fünften und 13. Platz der Textlänge in diesem Jahrgang. Warum der zweitlängste Text keinerlei Gliederung aufweist, scheint rätselhaft, denn eine optische Auflockerung hätte dem Artikel m.E. nach gut getan, auch wenn das Bild über die mittleren zwei Spalten und die gesamte Artikellänge gezogen ist (Abb. 47, S. 118). Zwei weitere Texte weisen Zwischentitel auf, der achtlängste Text mit vier Spalten und 156 Zeilen zwei und die zehntlängste Kritik mit fünf Spalten und 146 Zeilen eine (vgl. 4.2.3).

¹⁰² Stichproben aus der SZ aus dem Jahr 2000 weisen zwar Zwischentitel, aber keine Zitate auf.



Abb. 47: Der zweitlängste Text ohne graphische Auflockerung (10SZ01)

Die Theaterkritiken mit Zitaten zählen zwei, drei oder vier Spalten. Und auch die Textlänge liegt zwischen 201 (längster Artikel des SZ-Korpus von 2010) und 97 (kürzester Text des SZ-Korpus von 2010) Zeilen. Dabei weisen die dritt- und die sechstlängste Rezension¹⁰³ zwei Zitate auf, die jeweils in der ersten und letzten Spalte platziert sind; die restlichen Texte jeweils eines, wobei diese – wenn kein weiterer Paratext verwendet wird (Bild!) – in den mittleren Spalten stehen (bei drei Spalten in der zweiten, bei vier Spalten in der zweiten oder dritten). Eine Ausnahme bildet nur 10SZ16: Bei zwei Spalten und zusätzlicher Verwendung eines Bildes, das in den Fließtext eingebettet, also nicht ober- oder unterhalb platziert ist, steht das Zitat nicht in der gleichen Spalte wie das Bild und zusätzlich auf unterschiedlicher Höhe.

Es scheint, als komme es bei der Platzierung im Text nicht auf Semantik oder Syntax an, sondern ausschließlich auf die Typographie. Denn die Zitate sind entweder zwischen zwei Absätzen (10SZ09, 14, 16), zwischen zwei Sätzen eines Absatzes (10SZ12), zwischen zwei Wörtern eines Satzes (10SZ05, 06, 11, 13/1, 15) oder sogar zwischen zwei Silben eines Wortes (10SZ02, 03, 13/2) platziert. Meist mit dem Hintergrund, sie genau mittig (10SZ09, 11, 14) oder zumindest annähernd mittig (10SZ02, 05, 06, 12, 15) zu positionieren. Ausnahmen sind die Kritiken mit zwei Zitaten (10SZ03 und 13), wo die beiden Zitate leicht versetzt stehen – jeweils eines knapp unterhalb und eines knapp oberhalb der Mitte –, und wie bereits oben erwähnt 10SZ16.

¹⁰³ 10SZ03 mit drei Spalten und 181 Zeilen sowie 10SZ13 mit vier Spalten und 156 Zeilen.



Abb. 48: Das Zitat trennt zwei Silben eines Wortes (10SZ03)

Die Länge der Zitate differiert zwischen sechs und 14 Wörtern, die auf zwei bis vier Zeilen verteilt sind. Fünf Zitate sind Hauptsätze, fünf setzen sich aus einer Satzreihe aus zwei Hauptsätzen zusammen, eine aus einem Hauptsatz und zwei Infinitivkonstruktionen. Daneben gibt es eine bzw. zwei Nominalphrasen. Die syntaktisch gleichwertigen Strukturen sind alle asyndetisch verbunden (vgl. z.B. 10SZ11: *Der Abend ist eine Kopfgeburt, die Stücke blockieren einander*). Die vollständigen Sätze stehen im Präsens – unabhängig von der Tempusform der betreffenden Textstelle im Fließtext. Ausnahme ist die wörtliche Übernahme eines Zitats aus dem Stück (10SZ16: *Das also war des Pudels Kern?*). Auffällig ist die Nominal-Lastigkeit.

Keines der Zitate¹⁰⁴ ist eins zu eins aus dem Fließtext übernommen. Es gibt mehrere Möglichkeiten, wie die Passagen verändert werden:

Am nächsten an der wörtlichen Übernahme ist das Zitat aus 10SZ15:

93ff: *So versandete der Abend, ohne zu Lulu zu finden, ohne zu faszinieren.*

Zitat: *Der Abend versandet, ohne zu Lulu zu finden, ohne je zu faszinieren*

Lediglich das kohäsionsstiftende Adverb *so*, das sich auf den vorherigen Teil des Fließsatzes bezieht, wird eingespart. Dadurch ergibt sich eine neue Satzstellung mit dem Subjekt in der Erstposition. Das Tempus wird von Präteritum auf Präsens geändert. Es kommt daher folglich zu keiner großartigen Verkürzung (statt elf sind es sogar zwölf Wörter, statt 69 Zeichen 67).

Komprimiert werden u.a. eine Satzreihe und ein Satzgefüge zu einer Satzreihe (10SZ11):

164ff: *Doch der Abend ist und bleibt eine siamesische Kopfgeburt. Weil hier keines der Stücke ohne das andere sein kann, blockieren sie sich gegenseitig.*

Zitat: *Der Abend ist eine siamesische Kopfgeburt, die Stücke blockieren einander*

Die Satzreihe wird zu einem Hauptsatz aufgelöst, das Adverb *doch* weggelassen. Das Satzgefüge wird in einen Hauptsatz verwandelt, indem der Nebensatz gestrichen und der Hauptsatz übernommen wird. Die Aussage im Nebensatz ist dabei fast redundant. Aus dem Nebensatz wird das

¹⁰⁴ Auch wenn es sich semantisch z.T. um Paraphrasen handelt, bleibt die Bezeichnung „Zitat“ (nach Reiter 2009) für diese Art grafischer Auflockerung im Fließtext erhalten. Es liegt hier kein linguistischer, sondern ein journalistischer Begriff vor. Die entsprechenden Paratexte werden in Folge deswegen auch weiterhin als Zitate bezeichnet.

Substantiv *Stücke* aufgegriffen, das im Hauptsatz nur durch das Pronomen *sie* wiederaufgenommen wird. Aus dem reflexiven Verb *sich [gegenseitig] blockieren* wird das Verb *blockieren* plus das Pronomen *einander*. Dabei werden 13 Wörter bzw. 73 (und damit die Hälfte der) Zeichen eingespart.

Ähnlich verhält es sich bei den beiden Hauptsätzen in 10SZ12. Allerdings bleibt hier die Struktur von zwei getrennten HS erhalten, sie werden nicht zu einer Satzreihe verbunden:

Fließtext (100ff): *Einen wie ihn kann man wohl auch nicht inszenieren. Drumherum allerdings wären Anflüge von Regie nicht falsch gewesen [...].*

Zitat: *Einen wie Schmidt kann man nicht inszenieren. Drumherum aber hätte mehr Regie nicht geschadet.*

Das Personalpronomen *ihn* aus dem Fließtext wird aus Verständnisgründen durch das Anthroponym *Schmidt* ersetzt (ansonsten fehlt der Bezug), die Partikel *wohl* und *auch* werden gestrichen, das Adverb *allerdings* durch die Konjunktion *aber* ersetzt, die Nominalphrase *Anflüge von Regie* verkürzt zum Komparativ *mehr Regie* und die Verbalkonstruktion *falsch sein* durch das Verb *schaden* paraphrasiert. Diese Veränderungen dienen in erster Linie der Verkürzung – von 18 Wörtern auf 14 bzw. von 115 Zeichen auf 93.

Auch können mehrere Aussagen aus verschiedenen Textstellen zu einem Zitat kombiniert werden (10SZ02):

79f: *Doch letztlich will der Visionär Wagner mehr als der Realist Kusej.*

114ff: *Uusitalo aber gibt von Anfang bis Ende nur den vokal durchaus beeindruckenden Kraftprotz.*

Zitat: *Kraftprotz ist dieser Seefahrer, aber eben kein Visionär*

Dabei wird aus der zweiten Textstelle das Substantiv *Kraftprotz* übernommen, das Verb *geben* durch *sein* und das Anthroponym *Uusitalo* durch die Wortbildung *Seefahrer* ersetzt. Dem Demonstrativadjektiv *dieser* fehlt im Zitat ein anaphorischer bzw. kataphorischer Bezug (*welcher Seefahrer?*), es bezieht sich auf den Text (*Holländer, Uusitalo*). Im Gegenzug dazu wurde vor dem ersten Substantiv auf die Verwendung eines Artikels (weder bestimmt noch unbestimmt) verzichtet. Aus der ersten Textstelle wird nur das Nomen *Visionär* wiederaufgenommen. Und dabei lässt sich sogar eine implizite Antithese feststellen, denn das Substantiv *Visionär* bezieht sich im Fließtext auf den Komponisten *Wagner*. Im Zitat heißt es dann, dass der *Seefahrer* [im Gegensatz zu *Wagner*] *kein Visionär [ist]*. Auch diese Veränderungen dienen in erster Linie der Verkürzung – von 14 Wörtern auf 8 bzw. von 89 Zeichen auf 56. Aus den Textstellen werden dabei aber Begrifflichkeiten gewählt, die Leseanreize setzen (*Kraftprotz, Visionär*). Stilistisch wurde vom Autor ein Chiasmus verwendet:

Oder 10SZ16:

134: *Das also war des Pudels Kern? Eine neckische Pointe? Ein Treppenwitz an der Himmelsleiter? Dass der göttliche Goethe so leicht nicht zu haben ist, dürfte nach diesem Abend klar sein.*

Zitat: *Das also war des Pudels Kern? So leicht ist Goethe nicht zu haben.*

Die zwei elliptischen Fragesätze zwischen den beiden zitierten Textstellen enthalten keine zusätzlichen Informationen und können deswegen für das Zitat vernachlässigt werden. Die erste Textstelle wird wörtlich übernommen, inklusive des Satztyps Fragesatz. Das Satzgefüge hingegen wird zu einem Hauptsatz komprimiert. Der Hauptsatz des Satzgefüges wird gestrichen, die übernommene Information entstammt dem Nebensatz. Dabei wird die Nominalphrase *der göttliche Goethe* auf das Anthroponym *Goethe* reduziert, der übrige Nebensatz (unter Streichung der Subjunktion) wörtlich übernommen.

Noch stärker komprimiert wird z.B. in 10SZ09. Hier bleibt als Zitat nur eine Nominalphrase übrig:

111ff: *Richard Strauss hat aus dem antiken Natur-Kultur-Gegensatz nicht nur eine Natur-Kunst-Dialektik entwickelt, sondern auch die aktuelle Lesart des Mythos klar gesehen: Sexualität als eine zentrale Erscheinungsform von Macht, die durch einen enormen Aufwand an Kultur gebändigt werden muss, um insbesondere der Frau Schutz vor Vergewaltigung zu ermöglichen.*

Zitat: *Der Mythos von der gebändigten Sexualität*

Bei diesem Beispiel werden zwei Substantive und ein Partizip II aus dem Satzgefüge gefiltert und zu einer Nominalphrase verschmolzen. Auf diese Weise werden aus 47 Wörtern sechs und aus 354 Zeichen 41.

Das Zitat kommt stärker einer typographischen als einer semantischen Aufgabe nach. Zwar werden griffige oder interessante Passagen aus dem Text in komprimierter (z.T. paraphrasierter) Form aufgeführt, die auch als Lesanreiz dienen sollen, aber im Vordergrund steht die graphische Auflockerung des Fließtextes für das Auge. Dies lässt sich vor allem auch an der scheinbar festgelegten Positionierung festmachen. Wann hingegen die Wahl des Redakteurs auf Zwischentitel und wann auf Zitate fällt, lässt sich weder anhand der Textlänge noch anhand der Semantik feststellen. Im Gegensatz zur Positionierung scheint dem Einsatz dieser Elemente kein Schema zugrunde zu liegen. Statt Zwischentiteln oder Zitaten wird häufig auch eine fast leere Zeile (z.B. nur mit einem Wort) in Kombination mit einem Absatz verwendet, so dass der Leerraum eine Art optische Auflockerung bewirkt (vgl. 4.1.7). Zitate können nicht als spezifisches Merkmal für die Textsorte Theaterkritik angeführt werden.

4.2.5 Die Bildunterschrift

Jedes Bild in einem Zeitungsartikel benötigt eine Bildunterschrift¹⁰⁵ (kurz: BU) (vgl. Meissner 2007: 135). Diese befindet sich normalerweise unterhalb des Fotos oder zumindest in seiner unmittelbaren Nähe (Meissner 2007: 139).

1950 gibt es nur vereinzelt Bilder in den Zeitungen – z.T. sind es auch Zeichnungen oder Skizzen. Keine der Kritiken des Korpus von 1950 weist ein Bild auf. Auch 1970 findet sich in keiner der SZ-Theaterkritiken ein Foto. In der FAZ allerdings sind sechs der 16 Kritiken (37,5 %) mit einem Bild versehen, 1990 14 der 16 (87,5 %). Und auch die SZ-Kritiken weisen nun Bilder auf (50 %). 2010 sind es in der FAZ erneut 87,5 Prozent, in der SZ nun 100 Prozent. Es lässt sich festhalten, dass die Anzahl der Bilder in Theaterkritiken mit den Jahren stark zunimmt – ein Trend, der wohl nicht auf die vorliegende Textsorte begrenzt ist. Im letzten Jahr des Korpus weist so gut wie jede Kritik eine graphische Unterstützung auf. Bis 1990 verwendeten die „seriösen Zeitungen“ das Bild ausschließlich zu Illustrationszwecken und als Inhaltsergänzung. Neuere Untersuchungen haben allerdings ergeben, dass „der Leser stets über ein Bild in eine Seite einsteigt, sofern ein solches vorhanden ist“ (Straßner 1999: 33). Fotos, Grafiken u. Ä. bündeln die Aufmerksamkeit am stärksten (zur Bedeutung des Bilds in der Zeitung vgl. 4.1).

Reiter (2009: 156) führt in seinen „Regeln für Bildunterschriften“ an, dass eine BU je nach Bildformat „nicht mehr als maximal drei bis vier Zeilen“ umfassen sollte. Dies ist insofern schwer zu quantifizieren, weil die Bildunterschriften der Korpus Texte je nach Bildgröße zwischen ein und fünf Spalten umfassen. Um eine bessere Vergleichbarkeit herzustellen, wurde die Spaltenanzahl jeweils mit der Zeilenanzahl multipliziert. So ergeben z.B. drei Spalten mal drei Zeilen neun. Das bedeutet, wenn die BU nur eine Spalte umfassen würde, bestünde sie aus neun Zeilen. Bei den Theaterkritiken der FAZ sind es 1970 durchschnittlich 7,3 Zeilen, 1990 in der FAZ 3,1 und in der SZ 3,5, 2010 in der FAZ 4,2 und in der SZ 4,4 Zeilen. Es lässt sich also feststellen, dass die Tendenz – unabhängig von der Zeitung – gleich ist. 1970 sind die Bildunterschriften im Vergleich noch mehr als doppelt so lange wie 1990. 2010 lässt sich im Vergleich zu 1990 dann allerdings wieder ein Zuwachs von rund einer Zeile feststellen. Sowohl 1990 als auch 2010 liegt die SZ längentechnisch knapp vor der FAZ.

Als weiteres Vergleichselement kann bei der Länge der Bildunterschrift auch die Wortanzahl angeführt werden. Wie bei allen anderen Analyseschritten wird hier aus Gründen der Vergleichbarkeit die orthografische Zählweise verwendet. Die Tendenz bleibt die gleiche: In der FAZ sind es 1970 durchschnittlich 36,7 Wörter, 1990 in der FAZ 13,9 und in der SZ 11,5 Wörter; 2010 in der FAZ 20,7 und in der SZ 17,9 Wörter. Anders als bei der Zeilenanzahl liegt hier aber jeweils die FAZ vor der SZ – mit 2,4 bzw. 2,8 Wörtern Differenz. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass

¹⁰⁵ Oder auch: Bildtext, Bildzeile oder Legende (Schneider/Raue 2006: 175).

die FAZ mehr kurze Wörter verwendet als die SZ. Dies ist sinnvoll, da Kürze und Prägnanz wichtige Faktoren für die schnelle Orientierung und den Leseanreiz sind, denn so banal es klingen mag: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“. Eine zu lange Bildunterschrift ist oft wegen der Spannungs- und Informationsvorwegnahme kontraproduktiv. Die längste BU findet sich mit einem Produkt von zehn (Spalten: 2 mal Zeilen: 5)¹⁰⁶ und 53 Wörtern im Jahrgang 1970:



TROTZKI UND LENIN: noch an einem Tisch; aus der von Harry Buckwitz inszenierten Uraufführung des Schauspiels „Trotzki im Exil“ von Peter Weiss. Es war die dritte der Eröffnungspremieren des neuen Düsseldorfer Schauspielhauses (ein Bericht über die zweite, „Die Bacchantinnen“, folgt). — Auf unserem Foto links: Kurt Beck als Lenin, rechts Richard Münch als Trotzki.
Foto: Love Bernbach

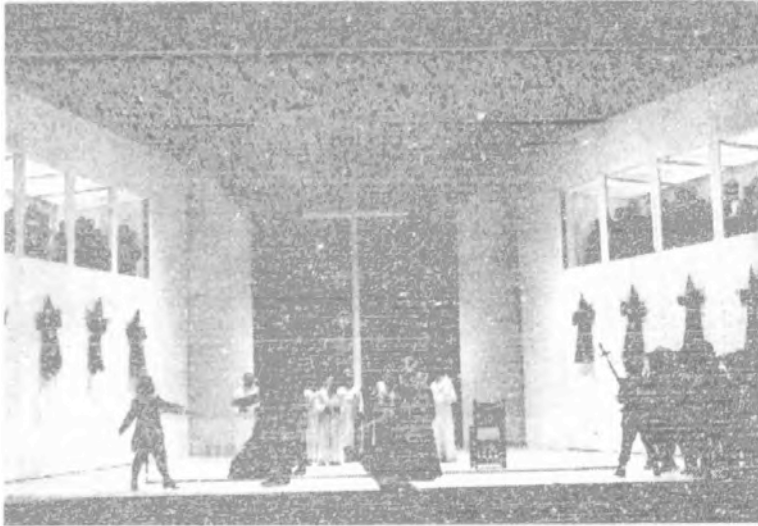
Abb. 49: Die längste Bildunterschrift des Korpus (70FAZ04)¹⁰⁷

Die Bildunterschrift wirkt nicht „glücklich“ formuliert, denn die Sätze sind lang, z.T. elliptisch und asyndetisch verbunden. Ein guter Lesefluss kann hier nicht entstehen. Und auch die Personennennung scheint auf den ersten Blick problematisch, denn auf dem Bild sind deutlich drei Personen zu erkennen, in der BU werden aber nur zwei explizit genannt. Auch wenn es sich hier um einen Statisten handeln sollte (was für den Leser anhand des Bildes nicht erkennbar ist), sollte dies kommuniziert werden.

Bildunterschriften mit dem Produkt eins (Spalte: 1 mal Zeile: 1) kommen im Korpus nicht vor. Die kürzeste BU hat das Produkt zwei (entweder 2 mal 1 oder 1 mal 2). Im Gesamtkorpus gibt es dafür neun Beispiele. Gekoppelt mit der Wortzählung weist die BU in *Politik in Oper und Wirklichkeit* (90FAZ04: 151) mit sieben Wörtern die geringste Länge auf:

¹⁰⁶ Die Quellenangabe wird nicht als gesonderte Zeile gezählt, weil sie ein formales Element ist und nicht zum eigentlichen Text der BU zählt.

¹⁰⁷ Die schlechte Qualität der Bilder aus den Jahren 1970 und 1990 ist bereits auf den Mikrofilmen vorhanden.



Die Autodafé-Szene in der Wiesbadener „Don Carlos“-Aufführung Foto Charlotte Oswald

Abb. 50: Die kürzeste Bildunterschrift des Korpus (90FAZ04)

Auch diese Bildunterschrift ist m.E. nach nicht ideal gewählt, denn sie umfasst ausschließlich Informationen (*Autodafé-Szene / Wiesbadener „Don Carlos“-Aufführung*), sie beschreibt weder das Bild, noch gibt sie Denkanstöße oder Leseanreize. Kürze muss nicht immer von Vorteil sein. In diesem Fall wäre eine zweite Zeile für die BU besser gewesen.

Wie an den beiden Beispielen zu sehen, wurde die Bildunterschrift in den Redaktionen teilweise stiefmütterlich behandelt und in ihrer Wichtigkeit unterschätzt. Beispiele wie Abb. 50 gibt es in den analysierten Texten von 1970 und 1990 zur Genüge. Die FAZ bemüht sich 1990 allerdings schon, die BU interessanter zu gestalten; 2010 gibt es solche „nichtssagenden“ Bildunterschriften wie die folgenden gar nicht mehr:

Szenenbild aus dem dritten Akt von Verdis „Othello“: Hauptsaal im Schloß. Musikalische Leitung und Inszenierung: Herbert von Karajan (70FAZ10)

Szenenbild aus der Mailänder Inszenierung des „Toller“ von Tankred Dorst (70FAZ16)

LOHENGRIN in Stuttgart: Szene aus der Neuinszenierung durch Axel Manthey (90SZ04)

SZENENAUSSCHNITT aus Tankred Dorsts „Karlos“ mit Gisela Stein und Ulrich Mattes (90SZ07)

Gerade auf die Bildunterschriften sollte große Sorgfalt gelegt werden. Untersuchungen des Leseverhaltens haben nämlich ergeben, dass die BU das „wesentliche Eintrittstor zur Lektüre“ ist (Meissner 2007:135). Die Aufmerksamkeit des Lesers von Tageszeitungen ging lange Zeit vom Bild (dem visuellen Reiz) über die Bildunterschrift zur Überschrift und erst von da aus zum Fließtext. Die BU hatte also entscheidende Funktion bei der Artikelauswahl. Laut neueren Medienanalysen hat sich in der nahen Vergangenheit dieses Leseverhalten durch das Fernsehen etwas verändert. In der heutigen Zeit geht der Blick vom Bild direkt zur Titelzeile, weil diese „in etwa der Einblendung unterhalb des Fernsehbildes entspricht“ (Sachsse 2003: 104). Noch zusätzlich verstärkt wird diese Veränderung durch die Seitenaufteilung im Internet. Sollten Foto und Über-

schrift allerdings nicht zusammenpassen, ist es möglich, dass sich der Leser gegen den Artikel entscheidet (Schneider/Raue 2006: 175). Nach Bild und Titelzeile fällt der Blick des Lesers meist zurück auf das Bild. Danach wird eine Entscheidung für den „Umweg“ über die BU oder für den sofortigen Übergang zum Fließtext getroffen. Wenn das Foto die Neugierde des Lesers reizt, tendiert er dazu, die BU zu lesen. Damit „bleibt [die BU] die Textbrücke der Aufmerksamkeit“ (Sachsse 2003: 105).

Der Verleger Henri Nannen¹⁰⁸ fasste die Beziehung von Bild und Bildunterschrift folgendermaßen zusammen: die BU soll dem Leser das Bild vorlesen (vgl. Schneider/Raue 2006: 175 und Reiter 2009: 142). Dabei muss für den Leser zu verstehen sein, was auf dem Bild abgebildet ist. Zwischen Bild und BU muss also ein Zusammenhang bestehen. Bestenfalls soll der vermutete erste Eindruck, den der Leser vom Foto hat, übernommen und der Bildinhalt komprimiert werden. Das Motiv sollte erklärt werden (Reiter 2009: 142). Für Nachrichten scheint es sinnvoll, dass zur Motiverklärung/-deutung noch der Zusammenhang zur Hauptaussage der Nachricht hergestellt wird. Im Feuilleton, und gerade bei Kritiken, geht es hingegen nicht zwingend um die Erwähnung der Hauptaussage.

An deren Stelle werden aber z.T. Wertungen in die Bildunterschrift miteinbezogen, auf die im Fließtext dann genauer eingegangen wird. So z.B. 90FAZ02: *Schöne Bilder, wenig Spannung: [...]*, 10FAZ05: *[...] Richard hat in Basel zu viel Frauen im Kreuz, um richtig böse zu sein: [...]* oder 10FAZ14: *Nichts da mit Herzschmerz à la Peter Alexander: In Ralph Benatzkys Operettenhit „Im weißen Rössl“ schlummert beißende Kritik am Antiurbanismus der Urlaubsindustrie. Die „Alpensinfonie“ von Strauss ist dagegen eine Kitschpostkarte.* Hier verstecken sich des Weiteren Elemente der Intertextualität – mit *Peter Alexander* eine Anspielung auf die erfolgreichste Verfilmung der Operette aus dem Jahr 1960 und mit der „*Alpensinfonie*“ auf die Sinfonische Dichtung „Eine Alpensinfonie, op. 64“ von Richard Strauss. Auch die SZ verwendet 2010 Intertextualität für die Einordnung der Schauspieler anhand ihres größten Erfolgs (10SZ04: *[...] Filmstar Audrey Tautou („Die fabelhafte Welt der Amélie“) spielt Ibsens Nora als bloße Schablone. / 10SZ07: Burghart Klaußner (links) und Christian Friedel, die zwei aus dem Haneke-Film „Das weiße Band“, spielen hier König Philipp und Karl).* Weitere Beispiele für Wertungen sind *Nasskalt ist hier nicht nur das Wetter: Martin Kusej hat einen höchst ungemütlichen „Holländer“ mit Juha Uusitalo in der Titelrolle inszeniert* (10SZ02) oder *Singvögelchen im Rüschenkleid: Filmstar Audrey Tautou („Die fabelhafte Welt der Amélie“) spielt Ibsens Nora als bloße Schablone* (10SZ04).

¹⁰⁸ Henri Nannen (1913-1996) war Herausgeber und Chefredakteur des „Stern“ (http://www.deutschlandradiokultur.de/geburtstag-der-erfinder-des-stern.932.de.html?dram:article_id=272976).

Auch wertende Adjektive zu Rollen (90FAZ05: *Viktor Lomakin als unglückseliger Hermann in Tschaikowskys „Pique-Dame“* oder 90FAZ07: *Der rüde Grande am Boden: [...]*) sowie Stückinhalten (10SZ13: *Tochter und Mutter in einer selten friedfertigen Stunde: [...]*) werden in der BU genannt.

Beliebt ist auch die Koppelung von Bildbeschreibung und einem Wortspiel (90FAZ08): *An der Schicksalstreppe: [...]* entspricht auf der einen Seite der Wortbildung *Schicksalstreppe* als einer Treppe im übertragenen Sinn – man könnte synonym dazu auch *am Scheideweg* verwenden – und auf der anderen Seite der auf dem Foto abgebildeten Treppe des Bühnenbildes, die das Wortspiel ermöglicht. Ähnlich verhält es sich bei *Der Reiz der Reduktion offenbart sich zwischen Bambusstäben: [...]* (10FAZ11), der Verbindung zwischen Bühnenbild (*Bambusstäben*) und der Inszenierungs-idee (*Reduktion*).



An der Schicksalstreppe: Michael Goldberg als Raskolnikow in Mannheim
Foto Hans-Jörg Michel



Der Reiz der Reduktion offenbart sich zwischen Bambusstäben: Peter Brooks Lesart von Mozarts „Zauberflöte“ am Pariser Théâtre des Bouffes du Nord

Abb. 51: Bildunterschrift mit Bildbeschreibung und Wortspiel (90FAZ08)

Abb. 52: Bildunterschrift mit Bildbeschreibung und Wortspiel (10FAZ11)

Ebenso verhält es sich bei der Kritik *In der Liebe schwach* (10FAZ13) – nur handelt es sich hier um zwei Wortspiele (s. Abb. 53, S. 123). Auf dem Bild zu sehen sind zehn nackte Männer, die Instrumente spielen. Sowohl *nackte[r] Tatsachen* als auch *tief blicken [lassen]* sind Wendungen, die sich zum einen auf die nackten Männer auf dem Bild beziehen, auf der anderen Seite aber übertragen gesehen *etwas mit nackten (unverblühten, nüchternen) Worten sagen und aufschlussreich sein* bedeuten¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Duden Universallexikon (2011: 1237 und 328).

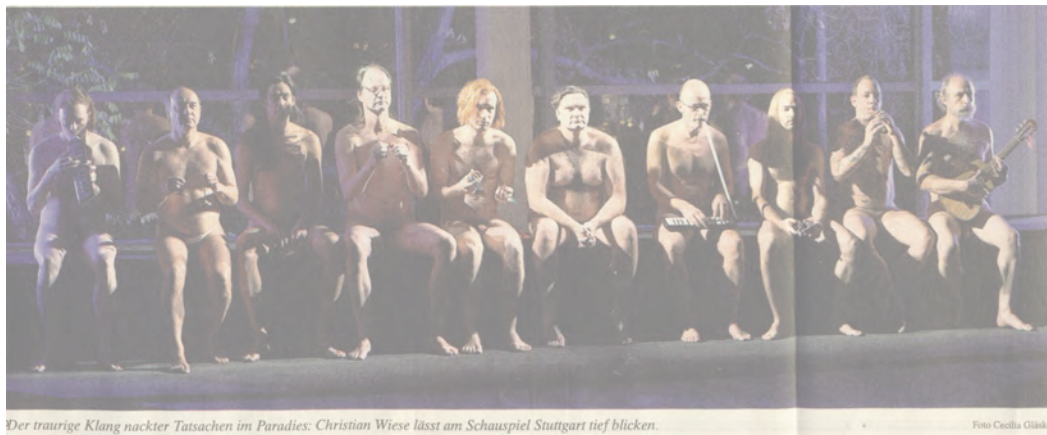


Abb. 53: Bild und Bildunterschrift zu *In der Liebe schwach* (10FAZ13)

Andere Wortspiele beziehen sich sowohl auf den Bildinhalt als auch auf das Stück. Deren wörtliche Bedeutung lässt sich zwar anhand des Bildes erkennen, für die zweite Verständnisebene sind z.T. dann aber Welt- und/oder Fachwissen nötig, wie z.B. bei *Eselei*: *Susanne Tremper als Titania, Hans Schulze als Oberon* (90FAZ13: 117). In erster Linie bedeutet *Eselei* als lexikalisierte und idiomatisierte Wortbildung „dumme, törichte Handlung“ (Duden Universallexikon 2011: 549). Nach Betrachten des Bildes kann *Eselei* auch bildlich verstanden werden, denn die dritte Person auf dem Foto ist durch eine Eselsmaske verdeckt und wird namentlich nicht erwähnt. Auf diese Weise lässt sich *Eselei* ohne Hintergrundwissen erklären. Wer aber Shakespeares „Sommernachtstraum“ kennt, weiß dass der Handwerker Zettel in einen Esel verwandelt wird. Dies ist m.E. nach eine gelungene Bildunterschrift, da jeder Leser sie grundsätzlich verstehen kann. Der Verständnisgrad hängt allerdings von der Bildung des Lesers ab: 1) Wörtliche Bedeutung, 2) Bildbezug 3) Kulturelles Wissen.

Ein weiteres Element, das an die Stelle der Hauptaussage des Textes treten kann, ist das Textzitat – entweder wörtlich (10FAZ16: *Geliebter, komm, sieh dort die Grotte! [...] – Arie aus Tannhäuser, 10SZ01: „Also Ihre Hautfarbe geht mir persönlich total am Arsch vorbei“, winselt Edgar Selges Jago*) oder modifiziert (10FAZ05: *Ward je in solcher Laun' ein König geschändet? – Substitution von Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen? – Zitat aus Richard III., 10FAZ08: Namenlose Freude auf unheilvollen Kleiderbergen: [...] – Reduktion und Expansion von O namenlose Freude – Arie aus Fidelio in Kombination mit dem Bezug auf das Bühnenbild, das aus Bergen von Kleidern besteht, 10SZ16: Verweile doch! [...] – Reduktion von Verweile doch, du bist so schön! – Zitat aus Faust I.*)

Auch modifizierte Phraseologismen von bekannten Werktiteln werden als Leseanreiz verwendet: *Von Männern und Schiffen: [...] (90FAZ15)* stellt die Substitution des Romantitels „Von Mäusen und Menschen“ von John Steinbeck dar, *Verliebt, verlobt, verleumdet: [...] (10FAZ02)* die Sub-

stitution des Liedtitels „Verliebt, verlobt, verheiratet“ von Peter Alexander bzw. der allgemeinen Redewendung „Verliebt, verlobt, verheiratet“¹¹⁰.

„Als Minimum muss sie [die BU] erklären, wer oder was auf dem Bild zu sehen ist, und darf nichts behaupten, was auf dem Foto nicht zu sehen ist“ (Schneider/Raue 2006: 175). Nötig ist vor allem auch die Personennennung. Dieses Minimalmaß wird vor allem 1970 und 1990 verwendet (90FAZ03, 90FAZ05, 90FAZ07, 90FAZ08, 90SZ01, 90SZ05, 90SZ06, 90SZ07, 90SZ14, 90SZ16) – allerdings oft ohne die explizite Nennung von Personen (70FAZ10, 70FAZ16, 90FAZ04, 90FAZ06, 90FAZ11a, 90SZ04, 90SZ10). Im Gegensatz zum englischen Journalismus, bei dem jede auf dem Bild befindliche Person benannt wird, neigen die deutschen Zeitungen dazu, dies nur mit den wichtigsten oder prominenten Personen zu tun (z.B. Abb. 54). In diesem Fall findet nur der Regisseur und die Titelrolle (und der Sänger) in der BU Erwähnung, die nicht einmal auf dem Bild zu sehen ist. Weder der Chor noch die beiden Darsteller (*Senta* und *Daland*), die ziemlich mittig platziert sind, werden in der BU genannt.



Abb. 54: Bild und Bildunterschrift zu *Wo bitte geht's nach Utopia?* (10SZ02)

Oft wird die Obergrenze bei sechs bis acht Personen gezogen. Was darüber liegt, wird häufig mit einer „Kollektivbeschreibung“ bedacht (Reiter 2009: 146f / Meissner 2007: 137). Im Theaterbereich trifft dies u.a. auf den Chor, die Statisterie und z.T. auch auf das Ballett zu. In der Kritik *Vom Paradies auf Erden* (10SZ08) werden die Sängerinnen nicht einzeln aufgeführt, obwohl sie nicht zum Kollektiv Chor gehören, sondern als Gruppe: [...]: *In München verwandelt Regisseur Dmitri Tcherniakov die feudalistische Nonnengemeinschaft von Francis Poulenc in eine neuzeitliche Ökokolonie* (vgl. Abb. 55, S. 129).

¹¹⁰ Allerdings nicht in Duden Redewendungen (1998) aufgeführt.



Abb. 55: Bild zur Kritik *Vom Paradies auf Erden* (10SZ08)

Für den Leser muss die Identifizierung der Personen problemlos möglich sein. Beispiele sind *Von links nach rechts*: 70FAZ02: *Wolfgang Reichmann als Danton, Günther Malzacher, Manfred Paethe, Christoph Hofrichter u.a.* oder 70FAZ11: *Im Bild (links) Werner Dahms als der „rebellierende“ Barbier und (rechts) Jodoc Seidel, der scharfe Magister und Hauslehrer.* Ausgenommen sind Bilder, bei denen die Identifikation z.B. anhand des Geschlechts möglich ist (vgl. u.a. 90FAZ11 oder 90FAZ13). Teilweise wird auch die Blickrichtung von links nach rechts ohne explizite Nennung vorausgesetzt, z.B. bei 90FAZ09: [...]: *Karlheinz Thomamüller, Klaus Geber und Barbara Gray in der Pforzheimer „Zähmung“.*

Einig sind sich die einschlägigen Werke (u.a. Reiter 2009: 160, Schneider/Raue 2006: 178) bei den Relationen zwischen BU und den Überschriftenteilen. So sollte die Bildunterschrift nicht wiederholen, was bereits in Titelzeile, Unterzeile, Dachzeile oder Vorspann erwähnt wird. Denn nach der mehrmaligen Lektüre der gleichen Informationen oder schlimmer noch identischer Formulierungen verliert der Leser schnell das Interesse am Artikel. Auf der anderen Seite muss aber auch eine gewisse Kohärenz vorhanden sein, damit die BU als zum Artikel gehörend erkannt wird. Im Zusammenhang mit Nachrichten spricht Reiter (2009: 144) hier von den W-Fragen.

Nur drei der 59 Theaterkritiken des Korpus (5,1 %) weisen überhaupt keinen Bezug zwischen Bildunterschrift und einem Teil der Überschrift auf. Hierbei handelt es sich um Texte aus den Jahren 1990 und 2010. Sowohl in der BU als auch in der Überschrift werden W-Fragen beantwortet – allerdings unterschiedliche. So steht der BU (10SZ03):

Nebenbuhlerinnen um Adams Gunst: Ursula Hesse von den Steinen als Lucy alias Lilith (unten) und Cora Burggraaf als Eva im Bühnenbild des Künstlerpaares Kabakov,

also einer Bildbeschreibung mit der Nennung der Rollen und der Sänger, die auf dem Bild zu sehen sind, sowie der Bühnenbildner (Teile des Bühnenbilds sind auf dem Bild sehr präsent), die Überschrift gegenüber:

Verraten von einem Satansbraten

Rätselhaft: Peter Eötvös' Oper „Die Tragödie des Teufels“, uraufgeführt in München

Nicht die Titelzeile dient der Informationsvermittlung, sondern die Unterzeile, die auf die Fragen *Wer hat das Werk komponiert? Welches Werk wird aufgeführt? In welchem Theater wird es aufgeführt?* und *Um welche Art von Aufführung handelt es sich?* Antworten gibt. Die typischen W-Fragen (*Wer? Was? Wo? Wann? Warum?* etc.) sind hier nicht ausreichend, da z.B. die Frage *Wer?* nicht ohne Differenzierung beantwortet werden kann: *Wer führt Regie? Wer ist der Autor/Komponist? Wer hat das Bühnenbild/die Kostüme entworfen? Wer singt die Titelrolle?* usw.; ähnlich verhält es sich bei der Frage *Wo?* (*In welcher Stadt? In welchem Theater?*). In allen anderen Kritiken wird zumindest eine Information doppelt aufgeführt (23 von 59 / 39 %), z.T. geschieht dies über die Verbindung *Stücktitel – Titelrolle* (insgesamt sogar elf Mal in den Jahrgängen 1990 und 2010). Auf diese Weise werden zwei Fragen (Stücktitel und Titelrolle z.B. in Verbindung mit Namen des Darstellers) beantwortet und nicht zwei Mal die gleiche Information (Stücktitel) übermittelt, somit ist Kohärenz vorhanden:

UZ: *Wiener Festwochen: Bondy-Abbados „Don Giovanni“*

BU: *Der rüde Grande am Boden: Ruggero Raimondi als Don Giovanni (90FAZ07)*

UZ: *Carlus Padrissa von La Fura dels Baus bebildert Richard Wagners „Tannhäuser“ an der Mailänder Scala*

BU: *Tannhäuser (rechts: Robert Dean Smith) soll aus dem Sündepfuhl der Venus (Julia Gertseva) gerettet werden. Aber er will nicht. (10SZ06)*

In anderen Kritiken wird z.B. das Theater, das Stück oder der Aufführungsort doppelt genannt – entweder zwei Mal als Eigenname (90FAZ08: UZ: [...]: *Stephan Müller inszeniert „Schuld und Sühne“ in Mannheim*, BU: [...]: *Michael Goldberg als Raskolnikow in Mannheim*) oder ein Mal als Eigenname und ein Mal als Adjektiv (10FAZ10: UZ: [...]: *Stéphane Braunschweig inszeniert die Urfassung von Wedekinds „Monstretragödie“ im Pariser Théâtre de la Colline*, BU: *Im Labyrinth ihres Ichs: Chloé Réjon als Lulu in Paris*).

An zweiter Stelle folgen gleichermaßen Rezensionen mit der Wiederholung von zwei und drei Informationen (je 14 von 59 / 23,7 %). Am seltensten ist die Wiederholung von vier Informationen (5 von 59 / 8,5 %) wie in 10SZ15:

UZ: *Regisseur Stefan Herheim verfehlt Alban Bergs von Eberhard Kloke vollendete „Lulu“ in Kopenhagen*

BU: *Diese Lulu fesselt keinen: Stefan Herheim nimmt in seiner Kopenhagener Inszenierung die Alban-Berg-Oper nicht ernst. (10SZ15)*

Dabei achtet der Autor darauf, dass die Informationen möglichst nicht identisch wiederholt werden: aus dem Anthroponym *Alban Berg* wird die deonymische Ad-hoc-Bildung *Alban-Berg-Oper*; aus dem Toponym *Kopenhagen* das Adjektiv *Kopenhagener* und aus dem Stücktitel *„Lu-*

lu“ die Titelrolle *Lulu*, nur der Name des Regisseurs bleibt unverändert. Die „Neuigkeit“ der BU ist die spezifische Wertung: *fesselt keinen / nimmt [...] nicht ernst*.

Am umfangreichsten informieren die Bildunterschriften aus dem Jahrgang 1970. Hier werden z.T. sechs Informationen untergebracht (70FAZ15) – neben Autor, Genre, Stücker Titel und Regisseur auch das Theater sowie der Aufführungsort und die Theatergruppe. Daneben gibt es noch weitere Informationen, die allerdings im Fließtext z.T. wörtlich wiederholt werden – wie im folgenden Beispiel die unterstrichenen Wörter:

DIE SZENE VON GORKIS SCHAUSPIEL „IN DER TIEFE“ (Nachtasyl) in Giorgio Strehlers neuer Inszenierung. Die Premiere fand im Teatro Metastasio in Prato (bei Florenz) statt. Seit Strehler sich vom Piccolo Teatro in Mailand trennte, reist er mit seiner „Gruppo Teatro e Azione“ durch Italien. (Zum Bericht).

Die Bildunterschrift soll in die Geschichte einführen, aber nicht, indem Sätze aus dem Fließtext „gepflückt werden“, die sich nicht auf das Foto beziehen (Schneider/Raue 2006: 177f). Auch sollte der Kritiker nicht allzu viel Fach-, Welt- oder Vorwissen beim Leser voraussetzen, ohne das die BU nicht verständlich ist (Reiter 2009: 157). In vielen Fällen stellt die BU die erste tatsächliche Information dar, weil die Hauptzeile meist nur einen Leseanreiz oder eine Verrätselung beinhaltet.

Als etwas ungeschickt ist vielleicht die BU *An der Schicksalstreppe: Michael Goldberg als Ras-kolnikow in Mannheim* (90FAZ08) im Zusammenhang mit der Hauptzeile *Laus oder nicht Laus?* zu nennen. Da es sich bei *Schuld und Sühne* eigentlich nicht um ein Schauspiel handelt, sondern um einen Roman, ist die Textsorte des Artikels nicht sofort erkennbar und auch die Rollennennung muss nicht zur Verständlichkeit beitragen, da der Leser nicht zwingend die Hauptfigur des Romans kennt. Durch die Verrätselung der Titelzeile entsteht eine zusätzliche Hürde für den Leser. Erst die Unterzeile klärt über die genauen Umstände auf.

Auch die Lektüre des Fließtextes darf nicht vorausgesetzt werden. Im besten Fall gibt die Bildunterschrift einen Leseanreiz für den Artikel. Dieser Anreiz wird seit 1990 häufig durch eine Phrase vor dem Informationsteil geschaffen; dabei sind die beiden BU-Teile ähnlich wie bei der Unterzeile mit Hilfe eines Doppelpunkts voneinander getrennt. Schneider/Raue (2006: 178f) geben für den Doppelpunkt in der BU zwei typische Varianten an: 1. der Satz wird mit einem Prädikat eingeleitet und nach dem Doppelpunkt folgt das Subjekt oder 2. zwischen den beiden Teilen vor und nach dem Doppelpunkt besteht „kein erkennbarer Zusammenhang“.

Bei der Theaterkritik werden beide Varianten eingesetzt. Häufig wählt der Autor eine Modifikation der Variante 1, hier nämlich ein geschreibenssprachliches Apokoinu: *Liebt ein Phantom, ist aber selbst ein Phänomen: Sierra Boggess verhilft „Love Never Dies“ zum Erfolg.* (10FAZ04). Der erste Teil der Bildunterschrift weist die beschriebene Verberststellung auf, der Teil nach dem

Doppelpunkt hingegen besteht nicht nur aus der nachträglichen Realisierung des Subjekts, sondern aus einem ganzen Satz. Beim „unterhaltenden“ Teil vor dem Doppelpunkt kann es sich entweder um eine Wertung, ein Wortspiel, einen versteckten Hinweis auf das Bild, ein modifiziertes Zitat, einen modifizierten Phraseologismus o.Ä. handeln. Nach dem Doppelpunkt werden Informationen (W-Fragen) inklusive der Nennung der abgebildeten Personen geliefert. Dieses Modell erfreut sich besonders 2010 großer Beliebtheit (20 der 30 BU / 66,6 %) – ein Mal ist das Modell variiert. Statt des Doppelpunkts wurde ein Gedankenstrich verwendet: *Das größtenwahnsinnige „Germania“ ist kaum noch zu buchstabieren – Auftakt zur ersten Pariser „Ring“-Produktion seit mehr als 50 Jahren* (10SZ05).

Reiter (2009: 157) fordert den Verzicht auf „komplizierte, verschachtelte Satzkonstruktionen“ und – so weit möglich – auf Fremdwörter. Dies ist bei den vorliegenden Kritiken der Fall. Statt langer Satzkonstruktionen werden auch Nominalphrasen (NP) plus abhängige Präpositionalphrasen (PP) und/oder Konjunkionalphrasen (KP) verwendet – entweder als ganze Bildunterschrift oder als Teil nach dem Doppelpunkt:

- NP + KP:
 - 90FAZ07: [...] [Ruggero Raimondi] [als Don Giovanni]
 - 90FAZ16: [...] [Wolfram Koch] [als Macbeth], [Annemarie Knaak] [als Lady].
- NP + PP:
 - 90FAZ04: [Die Autodafé-Szene] [in der Wiesbadener „Don Carlos“-Inszenierung]
 - 90SZ05: [MONICA BLEIBTREU (CÄCILE) UND HENRY HÜBCHEN (FERNANDO)] [in Frank Castorfs „Stella“-Inszenierung]
- NP + KP + PP:
 - 90FAZ05: [Viktor Lomakin] [als unglückseliger Hermann] [in Tschaikowskys „Pique Dame“]
 - 90FAZ08: [...] [Michael Goldberg] [als Raskolnikow] [in Mannheim]
- NP + PP + PP:
 - 90FAZ06: [Moses' Bücherberg] [in Herbert Wernickes Inszenierung] [von Schönbergs „Moses und Aron“]
 - 90SZ01: [PARISER LEBEN] [am Hamburger Thalia] [mit Klaus Schreiber, Lena Stolze und Axel Olssen (rechts)]

Reiter (2009: 160) rät dazu, sich stilistisch der „Diktion des Artikels“ anzupassen – auch Wort- oder Themenfelder können dabei eine Rolle spielen, so wie bei 10SZ02 das Thema „Wetter“ (*Nasskalt ist hier nicht nur das Wetter: Martin Kusej hat einen höchst ungemütlichen „Holländer“ mit Juha Uusitalo in der Titelrolle inszeniert.*). Durch die Doppelbedeutung des Adjektivs *ungemütlich* (Duden Universallexikon 2011: 1834: 1. nicht gemütlich, behaglich; 2. unerfreulich, unangenehm, misslich) wird wiederum eine Verbindung zur Wertung hergestellt.

Was den Inhalt der BU betrifft, gibt es differierende Meinungen. Zum einen wird die Bildbetrachtung und -beschreibung genannt (kommt u.a. vor in 90SZ06: *CHARLOTTE CORDAY [...] hält*

über Marat [...] mit dem Messer inne und 10FAZ01: Herr Goro führt sein Angebot vor. Im Hintergrund und rechts Suzuki und Pinkerton, der von Madame Butterfly Besitz ergreift.), zum anderen gibt es Stimmen, die dazu tendieren, eine Textpassage zu wiederholen oder zu paraphrasieren – so findet sich die BU: *Eine „eigene Stylart“: [...] (90FAZ09) im Fließtext wieder: Zu einer eigenen, unverwechselbaren Tonsprache hat Goetz nicht gefunden, auch wenn die zeitgenössische Kritik ihm „das Streben nach einer besonderen eigentümlichen Stylart“ bescheinigte (90FAZ09: 45ff).*

Ein weiterer Ansatz ist, Raum für zusätzliche Informationen und Erklärungen zu geben (Meissner 2007: 136). Reiter (2009: 158f) beschreibt die Inhalte ähnlich: Bildunterschriften können zusätzliche Informationen bringen, die nicht im Fließtext auftauchen, oder als Teaser eingesetzt werden. Bei der ersten Variante ergibt sich die Schwierigkeit, dass der Leser die erwähnten Informationen im Fließtext sucht, aber nicht findet. Sachsse (2003: 103) spricht davon, dass die BU das Bild „ergänzen“, aber „nicht verdoppeln“ soll. Der Leser müsse sich seine eigenen Gedanken machen können.

Ein zentrales Element einer BU ist die Quellenangabe. Bei Fotos im Rahmen von Theaterkritiken handelt es sich in der Regel um einen Fotografen der Zeitung oder des Theaters, das Theater selbst oder eine Bildagentur. Wie viele Fotos aus welchen Quellen stammen, ist für die vorliegende Untersuchung nebensächlich.

Die Hauptaufgabe des Bildes im Rahmen einer Theaterkritik ist nicht die Information, sondern die Erregung der Aufmerksamkeit des Lesers – anhand von Teilen des Bühnenbilds, eines bekannten Sängers oder Schauspielers, bunter Farben, auffälliger Kontraste o.Ä. Ein Beispiel dafür ist das Bild der Kritik *In diesem Japan blühen keine Kirschbäume* (10FAZ01 / s. Abb. 56).



Abb. 56: Das Bild als „Eyecatcher“ (10FAZ01)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Bilder und Bildunterschriften erstmals 1970 im Korpus der Theaterkritiken auftauchen, allerdings vorerst nur in der FAZ. In diesem Jahrgang sind die BU, sowohl was die Länge als auch was den Inhalt und den Stil anbelangt, eher sperrig. 1990 finden sich auch Bilder und BU in der SZ. Während die FAZ der Leserforschung zum größten Teil Rechnung trägt und die BU an die Anforderungen anpasst (kurz, prägnant und mit Lesanzreiz), verwendet die SZ hauptsächlich Informationen im Rahmen der W-Fragen und die Personennennung. 2010 nutzen sowohl die FAZ als auch die SZ neben Grundinformationen (wie dem Stüchtitel) Wortspiele, Verrätselungen, Anspielungen u.a. M.E. nach eine sinnvolle Entwicklung im Sinne der Textoptimierung, da die BU trotz Veränderungen im Leseverhalten weiterhin die wichtige Brücke zwischen Bild und Fließtext darstellt.

Eine sehr gelungene Bildauswahl mit einer prägnant formulierten BU stellt m.E. nach die Kritik *Aus dem Nichts hinauf ins Nichts* (Abb. 57) dar: Ein außergewöhnlich guter Eyecatcher, ein gelungenes Wortspiel, das sich auf das Foto bezieht (Bild: überdimensionale Buchstaben, die das Wort „Germania“ bilden / BU: *Das größtenwahnsinnige „Germania“ und buchstabieren*), Informationen, die weder in der Hauptzeile noch der Unterzeile vorkommen ([...] *erste[r]* [...] „Ring-Produktion“ *seit mehr als 50 Jahren*), und wegen der großen Anzahl von Menschen auf dem Foto müssen keine Namen genannt werden. Das Bild wird beschrieben, aber dem Leser bleibt immer noch genug Spielraum für Interpretation.



Abb. 57: Bild und Bildunterschrift zu *Aus dem Nichts hinauf ins Nichts* (10SZ05)

Anders als bei informationsbetonten Textsorten erfüllen Bilder und BU bei meinungsäußernden Textsorten neben der Informationsvermittlung weitere Aufgaben – dabei sticht der Leseanreiz als wichtigster Faktor heraus. Ähnlich wie in der UZ werden gerne Kombinationen aus Verrätselung und Information eingesetzt. Z.T. finden sich auch hier Wertungen, auf die der Fließtext genauer eingeht. Da dies in sachbetonten Artikeln nicht der Fall ist, kann es durchaus als spezifisch für die Textsorte Kritik angesehen werden. Im Bereich der meinungsäußernden Textsorten können Kommentar und Glosse weitgehend ausgeschlossen werden, da sie äußerst selten eine Bebilderung aufweisen. Die Wertung erfolgt zum größten Teil durch Adjektive, aber auch mit Hilfe konnotierter Substantive und Verben. Gerne werden BU noch mit intertextuellen Hinweisen versehen (besonders um auf frühere Erfolge von Schauspielern hinzuweisen) oder durch Wortspiele bereichert. Typisch sind die Kombinationen ‚Wortspiel plus Bildbeschreibung‘ oder ‚Wortspiel plus Anspielung auf das jeweilige Stück‘. Hier können – je nach Bildungsgrad des Lesers – unterschiedliche Verständnisstufen entstehen.

4.2.6 Die Autorennennung

Ein Element, das bei keiner Kritik fehlen darf, ist die Nennung des Autors. Da es sich bei Rezensionen um meinungsäußernde Darstellungsformen handelt, ist die Angabe des Kritikernamens zwingend und auch in allen 128 Kritiken vorhanden. Gleiches gilt für die Textsorte Kommentar¹¹¹. Eine Ausnahme bei den meinungsäußernden Textsorten bildet nur die Glosse, für die z.T. Sonderregeln gelten (Vgl. 2.2). „Das Streiflicht“ – die tägliche Glosse der SZ – wird seit ihrem ersten Erscheinen 1946 anonym veröffentlicht. Andere Journalisten sprechen in ihren Glossen mit der Zunge einer Kunstfigur¹¹².

Je nach Füllung der letzten Fließtextzeile steht der Name des Kritikers entweder zusammen mit dem Fließtext in der letzten Zeile oder gesondert in der nächsten. Das letzte Wort der Kritik und der Vorname des Autors müssen weit genug voneinander entfernt sein, so dass der Leser problemlos und auf den ersten Blick erkennen kann, wo der Text endet und der Name beginnt. Wenn der Name insgesamt zu lang ist, z.B. bei zwei Vornamen, wird nur der zweite Vorname, nur der erste oder werden beide Vornamen abgekürzt (*Reinhard J. Brembeck, Gerhard R. Koch, C. Bernd Sucher, K. H. Ruppel, W.-E. von Lewinski*)¹¹³. Allerdings gibt es auch Gegenbeispiele, nämlich Doppelnamen mit Bindestrich: *Hans-Harald Löhlein, Eva-Elisabeth Fischer*¹¹⁴.

¹¹¹ „Der Autor nimmt Stellung, sagt seine Meinung; das zeigt sich auch in der Form: Im Fernsehen erscheint der Kommentator selbst auf dem Bildschirm, Hörfunk-Kommentare werden vom Autor gesprochen, in der Presse sind die meisten Kommentare mit dem Namen oder Namenskürzel des Autors gezeichnet“ (von La Roche 2006: 169).

¹¹² U.a. der „Suhler Sepp“ in der Südthüringer Zeitung oder der „Plimm“ in der Augsburgener Allgemeinen (Schneider/Raue 2006: 159).

¹¹³ 10SZ02, 10SZ03, 10SZ08, 10SZ15; 70FAZ03, 70FAZ09, 90FAZ02, 90FAZ07; 90SZ02, 90FZ14, 90SZ16; 50SZ14, 50SZ16, 70SZ01, 70SZ05, 70SZ08, 70SZ12; 70SZ13.

¹¹⁴ 90SZ03, 90SZ04; 90SZ06; 70FAZ02, 70FAZ04.

1950 sind in der SZ auch gelegentlich nur Nachnamen (*Kalckreuth, Vietta*)¹¹⁵ zu finden (im vorliegenden Korpus bei fünf Texten), auch wenn das aus Platzgründen nicht erforderlich ist – weder in der gleichen Zeile wie der Fließtext (50SZ06, 50SZ07 oder 50SZ08) noch gesondert in der letzten Zeile (50SZ04). Nur bei 50SZ09 hätte man einen Zeilenwechsel vornehmen müssen, wenn der Vorname ebenfalls abgedruckt worden wäre. Eventuell hat man dies aus Platzgründen wegen der umliegenden Artikel nicht getan.

1950 und 1970 werden vereinzelt auch Kürzel eingesetzt (drei Mal im Korpus) – 1950 ein Mal in der FAZ sowie 1970 ein Mal in der FAZ und ein Mal in der SZ. Kürzel setzen sich aus den Anfangsbuchstaben des/der Vornamen(s) und des Nachnamens zusammen, die jeweils durch einen Punkt voneinander getrennt sind. Drei Majuskeln *A. E. K.* 1950 (50FAZ03) stehen 1970 der Verwendung von Minuskeln entgegen (70FAZ11: *g. r.* / 70SZ07: *f. th.*). Bei 70SZ07 ist dies völlig unnötig, da nur ein Wort in der letzten Fließtextzeile steht und sie somit nur zu einem Siebtel gefüllt ist. Weshalb man sich in diesem Fall für ein Kürzel entschieden hat, ist unklar, da völlig unnötig. Sowohl bei 50FAZ03 als auch bei 70FAZ11 ist die Situation eine andere, weil der Artikel bei Aufführung des gesamten Namens eine zu hohe Zeilenanzahl für das Layout aufweisen würde (vgl. Abb. 58 und Abb. 59). So sind die Spalten ausgeglichen und es gibt keinen „Überhang“, der die Redaktion zum Kürzen des Artikels gezwungen hätte.



Abb. 58: Autorennennung mit Kürzel (50FAZ03)

Abb. 59: Autorennennung mit Kürzel (70FAZ11)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Nennung des Autors bei meinungsäußernden Textsorten (Ausnahme: Glosse) zwingend ist und daher die Autorennennung entweder zusammen

¹¹⁵ 50SZ04, 50SZ06, 50SZ07, 50SZ08.

mit dem Fließtext oder alleine in der letzten Zeile des Artikels steht. Die Varianten sind zahlreich – vom Kürzel, über nur den Nachnamen und die Kombination aus Kürzel und ausgeschriebenen Namen bis hin zum gänzlich ausgeschriebenen Vor- und Nachnamen. Im Gegensatz zu den vorher aufgeführten Elementen hat die Autorennennung keine Zusatzaufgabe, sondern stellt nur reine Information zur Verfügung. Zwischen 1950 und 2010 lässt sich keine Veränderung feststellen – die Autorennennung ist seit jeher ein konstitutiver Teil der Textsorte Theaterkritik und erfolgt deshalb auch in allen vorliegenden Artikeln.

4.2.7 Die Orts- und Zeitangabe

Ein weiterer Paratext ist die Orts- und Zeitangabe. Sie befindet sich unterhalb der Überschriftenteile und oberhalb des Fließtextes. Allerdings steht sie innerhalb der ersten Spalte, ist sozusagen als erste Zeile in den Fließtext eingebettet. Die Orts- und Zeitangabe ist immer rechtsbündig platziert.

Sie wird als zusätzliches Element jedoch nur in der FAZ verwendet, die SZ nutzt sie überhaupt nicht. Insgesamt 18 der 64 FAZ-Kritiken weisen eine Orts- und Zeitangabe auf (in 28 % der FAZ- bzw. in 14 % aller Texte). Dabei handelt es sich ausschließlich um Rezensionen über Inszenierungen im Ausland. Allerdings wird sie keineswegs in allen FAZ-Texten des Korpus eingesetzt. 1950 zum Beispiel gar nicht – allerdings sind in diesem Jahr nur wenige Kritiken aus dem Ausland vorhanden (im Korpus nur eine von den Salzburger Festspielen). Ein Grund dafür ist wohl auch die finanzielle Situation der Zeitungen in der Nachkriegszeit, in der wahrscheinlich kein Reisebudget bzw. kein Geld für Kultur-Korrespondenten im Ausland vorhanden war. 1970 sind es hingegen überdurchschnittlich viele (zehn von 16), 1990 (vier von 16), 2010 (sieben von 16). 1970 weisen aber nur sieben der zehn Kritiken aus dem Ausland eine Orts- und Zeitangabe auf (zwei aus Wien und eine aus Buenos Aires nicht), 1990 und 2010 jeweils alle. 1970 scheinen Redakteure bestimmten Ländern zugewiesen zu sein (z.B. Österreich: *Hilde Spiel*, Schweiz: *Günther Rühle*, Italien: *Sinah Kessler*). 1990 und 2010 hingegen reisen die Redakteure für die jeweilige Vorstellung wohl an: *Gerhard Rohde* schreibt über Opern- und Schauspielinszenierungen u.a. in Frankfurt, Bayreuth, München und Salzburg; in Paris 1990 z.B. sowohl *Joseph Hanimann* als auch *Gerhard R. Koch*, 2010 *Joseph Hanimann* und *Gerhard Rohde*.



Abb. 60: Orts- und Zeitangabe (70FAZ10)

Die Stadt ist jeweils in Kapitälchen geschrieben, es folgt entweder eine genaue Angabe des Datums (als Ordinalzahlen), die Präposition (mit enklisiertem Artikel) *im* oder eines der temporalen Substantive *Anfang* oder *Schluss*. Abgeschlossen wird die Orts- und Zeitangabe mit dem Monatsnamen. Dabei scheint es keine Regel zu geben, wann die Redaktion bzw. der Kritiker welches Mittelelement verwendet. *TOKIO, im Januar* wird in einer Kritik vom 28. Januar 1970 benutzt (70FAZ05: 3). Hier wäre ebenso *Ende Januar* möglich gewesen; bei *LONDON, 3. August* auch *Anfang August*. Es wird also deutlich, dass dieses Element eher inkonsequent eingesetzt wird – sowohl was die Verwendung bei Kritiken aus dem Ausland, als auch der Mittelelemente (Ordinalzahl, Präposition *im*, *Anfang*, *Ende*) betrifft. Am häufigsten ist die Ordinalzahl (zwölf Mal), am zweithäufigsten die Präposition *im* (vier Mal) – allerdings nur 1970. Es folgen *Anfang* und *Ende* mit jeweils einem Beispiel (*Anfang*: 1970, *Ende*: 1990). Die Ordinalzahlen benennen den Tag der Aufführung, die Kritik erscheint am darauffolgenden Tag.

Mit der Orts- und Zeitangabe wird sofort zu Textbeginn darauf hingewiesen, dass es sich um eine „besondere“ Kritik handelt, also nicht um eine aus dem deutschen Inland. Dass dieses Element nur inkonsequent verwendet wird, spricht dafür, dass es keine tragende Rolle spielt. Ein weiteres Anzeichen dafür ist, dass die SZ dieses Element zumindest für Kritiken nicht einsetzt. Benutzt wird es hingegen abgewandelt – meist wird nur der Ortsname angegeben, das Datum ist obsolet, da der Leser davon ausgehen kann, dass die Nachricht tagesaktuell (also vom Vortag) ist – hauptsächlich in den anderen Ressorts (Politik, Wirtschaft, Sport, Lokal) und das sowohl in der FAZ als auch in der SZ.

4.2.8 Fazit

Der „schwierigste Teil des journalistischen Handwerks“ ist – wie Schneider/Esslinger (2007: 7) festgestellt haben – die Überschrift. Sie gliedert sich meist in Teilüberschriften, die dann miteinander kombiniert werden. Diese sind zwar formal eigenständig, bilden aber eine semantische Einheit. Die häufigste Überschriften-Kombination des Korpus ist Hauptzeile plus Unterzeile. Es kommen aber außerdem die Zusammenstellungen Haupt-, Unter- und Dachzeile oder Haupt- und Nebenzeile vor – daneben gibt es auch einige Überschriften, die nur eine Hauptzeile aufweisen. Die Zusammenstellung ist hauptsächlich von der jeweiligen Zeitung und deren typographischer Linie abhängig.

Paratexte haben verschiedene Funktionen: Sie informieren, geben dem Leser Orientierung auf der Zeitungsseite und bieten bestenfalls einen gelungenen Leseanreiz. So stellt die Hauptzeile in der Textsorte Theaterkritik (bis auf 1950) zum größten Teil dem Leser ein Rätsel, das – anders als z.B. im Politik-Ressort – nicht unbedingt in der Unterzeile aufgelöst wird. Z.T. findet sich hier sogar ein weiteres Rätsel. Die Information hingegen verlagert sich nach 1950 immer mehr in die

Unterzeile. Beide Überschriftenteile können Wertungen aufweisen (über die Jahre ist eine stetige Zunahme festzustellen).

Durch die „Verbannung“ der Information aus der Haupt- in die Unterzeile hat sich auch der Anteil der Wortarten verschoben. Die Eigennamen wandern in die Unterzeilen und werden in den Hauptzeilen mehr und mehr durch Appellative und Verbformen ersetzt.

Die Wortanzahl in Hauptzeilen liegt mit durchschnittlich 4,0 deutlich unter dem von Brandt (1991) ermittelten Wert von elf Wörtern. Das ist ein deutliches Zeichen dafür, dass die Textsorte zu kurzen, prägnanten, aber verrätselten Hauptzeilen tendiert.

Anders als man es wegen der Sprachökonomie annehmen könnte, werden in Hauptzeilen der Textsorte Theaterkritik aber häufig Artikelwörter verwendet. Auf diese Weise klingt die Überschrift „runder“ und nicht so abgehackt wie es beim Telegrammstil der Fall wäre. In diesen Zusammenhang passen auch die stetige Zunahme von Sätzen in Überschriften sowie die Tendenz, besonders bildhafte Sprache wie okkasionelle Bildungen, Phraseologismen, rhetorische Figuren zu verwenden. All diese Mittel dienen einem übergeordneten Zweck, der Leserbindung.

Gerade im Feuilleton, das nicht das höchstfrequentierte Ressort darstellt, sind spannende und verrätselte Überschriften sozusagen „überlebensnotwendig“. Denn nur so werden Leser (evtl. auch solche, die normalerweise den Kulturteil nur überblättern,) auf den Text aufmerksam – natürlich in Kombination mit einem gelungenen Eyecatcher (Bild).

Und auch die übrigen Paratexte dienen je nach Gewichtung dem Leseanreiz, der Information und der Orientierung des Lesers auf der Zeitungsseite.

4.3 Phonetik/Graphematik

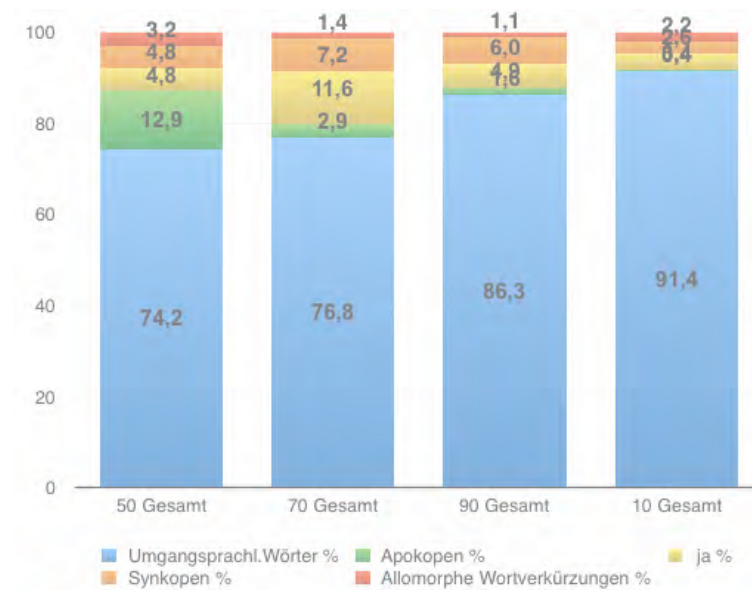
4.3.1 Wiedergabe von Phonetik

Obwohl es sich bei der Theaterkritik im vorliegenden Fall um eine Textsorte der geschriebenen Sprache handelt (im Gegensatz zu Kritik in Radio und Fernsehen), wurde das Korpus auch nach phonetischen Einflüssen untersucht, soweit sie mit Buchstaben wiedergegeben werden können.

Zum Bereich der Phonetik gehört die Darstellung von mündlichen Formen im Schriftbild. In der Zeitung verschiebt sich das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit „tendenziell zur Mündlichkeit hin“ (Burger 2014: 220). Neben einigen Textsorten der Abonnementpresse, die stark an der Schriftlichkeit orientiert sind, zeigt sich besonders im Boulevard und in anderen Bereichen der Medienlandschaft „eine zunehmende Hinwendung zu stärker oralen Formen“. Diese

Entwicklung wird zusätzlich durch die Neuen Medien beschleunigt (ebd.). Die entsprechenden Tendenzen betreffen sowohl die Lexik als auch die Grammatik (Brandstetter/Range 2009: 87). Die Stilebenen gleichen sich an, „zu Lasten der früheren feineren Schriftsprache. So haben ehemals verpönte Wörter wie *geil* ihren Weg in die Standardsprache gefunden (ebd.).

Laut Ruth Betz (2004: 74) kommen z.B. Wortverkürzungen in allen von ihr untersuchten Zeitungen vor (das Korpus stammt aus den Jahren 1965, 1982 und 2001/2002), in der FAZ und SZ aber „fast ausschließlich im Feuilleton“. In der Textsorte Theaterkritik finden sich in allen untersuchten Jahrgängen gesprochensprachliche Elemente.



Grafik 5: Gesprochensprachliche Elemente in Theaterkritiken der FAZ und der SZ

Mit Abstand am häufigsten werden umgangssprachliche Wörter oder Wendungen¹¹⁶ eingesetzt: 1950: 74,2 und 2010: 91,4 Prozent. 1950 und 1970 beläuft sich der durchschnittliche Gebrauch von solchen Beispielen auf 1,4 bzw. 1,7 pro Text (insgesamt 46 bzw. 53 umgangssprachliche Elemente), 1990 verdreifacht sich die Anzahl auf 4,9 pro Artikel (158 im gesamten Korpus von 1990), 2010 kommt noch mal ein Drittel hinzu – es sind jetzt 6,6 Beispiele pro Text (212 insgesamt). Die Durchschnittswerte sind insofern nicht aussagekräftig, da es Texte mit nur einer umgangssprachlichen Wendung gibt, aber auch einen mit 16 (Höchstwert: 10SZ01). Auch hier hängt wieder viel vom Idiolekt des Autors ab sowie von der Thematik (Bietet sich die Inszenierung für den Gebrauch von derartig vielen umgangssprachlichen Wendungen an?). Bei 10SZ01 kann man diese Frage mit ja beantworten (70ff):

Meyerhoff gibt den Pimp von Venedig mit goldener Bling-Bling-Armbanduhr, Zuhälter-Sonnenbrille und breitem Minstrelshow-Grinsen.

¹¹⁶ Die Wörter wurden gemäß Duden Universalwörterbuch 2014 der Umgangssprache zugeordnet.

In den anderen Jahrgängen finden sich Beispiele wie 50FAZ02: 36: *tapsig*, 50SZ08: 44f: *Das ist doch weiß Gott kein Problem*, 70FAZ12: 40 *das junge Ding*, 90FAZ07: 203: *Riesenpopanz* oder 10FAZ07: 103f: [...] in [...] *quietschgelben Vereinskostümen*. Es handelt sich dabei u.a. auch um (modifizierte) Phraseologismen (50FAZ03: 118f: [...] *wenn auch hier und da mit Einschränkungen*, 70SZ06: 84f: *Lassen wir den beklagenswerten Paul Bürks aus dem Spiel [...]*, 90FAZ13: 72f: [...] *kommt sie schön ins Schleudern*, 10FAZ15: 34f: *In gut drei Stunden macht er kurzen Prozess.*)

Daneben tauchen Apokopen¹¹⁷ auf. 1950 sind sie mit 12,9 Prozent (8 Belege) noch relativ häufig vertreten. Ab 1970 zeichnet sich ein stark abnehmender Trend ab. Pro Jahrgang gibt es nur noch ein bis drei Beispiele (1970: 2,9 %, 1990: 1,6 %, 2010: 0,4 %). In allen Jahrgängen handelt es sich um Tilgungen des Schwalautes (u.a. 90SZ09: 118f: *müd*, 10FAZ06: 42ff: [...] *als wär' ihm die reine jugendliche Emotion [...] nichts als widerwärtig.*)

Auch Enklisen, also „Lautweglassungen in der Wortmitte“, werden verwendet. 1950 tauchen sie mit 4,8 Prozent (3 Belege) am seltensten auf. Es zeichnet sich dann ein Anstieg bis zum Jahr 1970 ab (7,2 %), danach lässt die Verwendung wieder nach, 2010 fällt sie mit 2,6 Prozent sogar unter den Wert von 1950 zurück. Pro Text finden sich 1950, 1970 und 2010 nur ein bis zwei Belege – aus dem Rahmen fallen die Kritiken 90SZ14 und 90SZ16 mit drei bzw. fünf Belegen. Die meisten Enklisen sind Elisionen des „e“ von *es*:

50SZ10: 99: *Aber nicht den, auf den's ankäme.*

70FAZ12: 17f: *Älter ging's nicht.*

90SZ02: 45ff: *Ich in noch keinem begegnet, der's verstanden hätte.*

10SZ01: 3: *Vielleicht lag's ja an der Hängematte [...].*

Daneben finden sich aber auch einige Zusammenziehungen von Präposition und bestimmtem Artikel (z.B. *fürs, überm*)¹¹⁸. Nach einem leichten Rückgang in den Jahren 1970 und 1990 (von 3,2 auf 1,4 % bzw. 1,1 %) werden 2010 wieder mehr Wortverkürzungen eingesetzt (2,2 %). Zu nennen sind hier u.a. 10FAZ06: 10f: *Fürs Donmar Warehouse Theatre in London [...]* oder 90FAZ01: 66f: [...] *überm Sternenzelt [...].*

Außerdem tritt auch die Partikel *ja* öfter im Korpus auf – entweder in Funktion einer Modalpartikel (Betontes Ja)¹¹⁹ (z.B. 70FAZ06: 191ff: [...] *um nur ja die Gebrechlichkeit der Welt nicht ent-*

¹¹⁷ „Apokopen sind durch die Unbeweglichkeit der Zunge und die Notwendigkeit der schnellen Informationsvermittlung bestimmt“ (Betz 2004: 96f), dabei werden Schwalaute, Endsilben oder Nasallaute gekürzt.

¹¹⁸ Die Wortverkürzungen *vom, zum, zur* gliedere ich hier aus, da sie anders als z.B. *durchs* oder *fürs* bereits in der Schriftsprache verankert sind. *Vom, zum oder zur* kommen in fast jeder Kritik vor – von 1950 bis 2010.

¹¹⁹ Vgl. Thurmair (1989: 103ff).

decken zu müssen) oder als inkrementiver Konjunktors¹²⁰ (10FAZ09: 19f: [...] *verkannt ja verschrien*). Vergleiche dazu auch Betz 2004. *Ja* wird in seinen verschiedenen Funktionen häufig als gesprochensprachliches Element in der Textsorte Theaterkritik eingesetzt. Nach 1970 (11,6 %) lässt die Wichtigkeit innerhalb der gesprochensprachlichen Elemente allerdings kontinuierlich ab (1990: 4,9 % - entspricht ungefähr dem Wert von 1950 – und 2010: 3,4 %), während die Anzahl der Belege pro Jahrgang nach 1950 relativ konstant bleibt (8 bzw. 9).

Im gesamten Korpus findet sich nur ein Beispiel für die graphische Transkribierung der Aussprache des italienischen Wortes *uomo* – wenn man dieses überhaupt zur Phonetik zählen kann. Die Kritik 70FAZ15 beginnt folgendermaßen:

„U-O-M-O“ – in seinem großen Monolog über den Menschen (uomo) skandiert Franco Grazios als Satin einmal jeden der vier Buchstaben, sie auf einem Ton singend und ihnen nachlauschend in einem „stillen“ Crescendo, [...].

Da das erste Wort des Satzes in seiner Schreibung der entsprechenden Aussprache nachempfunden ist und es auch deutlich mit dieser in Verbindung gebracht wird (*Monolog, skandiert [...] jeden der vier Buchstaben, auf einem Ton singend*), kann es m.E. in den Bereich der Phonetik eingeordnet werden. Im vorliegenden Fall offeriert die Schreibung einen interessanten Texteinstieg in medias res sowie einen Eyecatcher – sowohl durch die Idee, genau diese Szene zu beschreiben, als auch durch die vier Großbuchstaben, die mit Hilfe von Durchkopplungsbindestrichen zusammengefügt sind und die zusätzliche Markierung der wörtlichen Rede durch Anführungszeichen.

4.3.2 Graphematik

Die Graphematik kann als Teilsystem der Schriftsprache definiert werden, „in dessen Rahmen die Beschreibung der Grundeinheiten ihres Schriftsystems [...], ihrer Kombinatorik zu komplexen Einheiten [...] und der Regeln, denen diese Kombinatorik folgt [...]“, fallen (Glück 2000: 259). Dabei dienen graphematische Analysen u.a. der Sicherung bestehender orthographischer Regeln und der Gegenüberstellung von geschriebener und gesprochener Sprache.

4.3.2.1 Abkürzungen

Unter Abkürzungen verstehe ich in diesem Zusammenhang „Kurzformen von Ausdrücken, die mit Bezug auf die geschriebene Sprachform [...] gebildet werden“ (Glück 2000: 2). Sie sind in ihrer Bedeutung synonym mit dem Ursprungswort und können in verschiedenen Ausprägungen auftauchen: (durch einen Punkt abgeschlossene) Verkürzungen von Ausdrücken, Auswahl charakteristischer Buchstaben, Akronyme. Kurzwörter werden in dieser Analyse ebenso wenig betrachtet wie Abkürzungen von Stücktiteln, wie z.B. „*Mahagonny*“ (kurz für „*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“, 70SZ15) (vgl. 4.4.1.2).

¹²⁰ Vgl. Hoffmann (2008); hier intensiviert *ja* die Negation *nicht*.

Von 1950 bis 1990 steigt die Verwendung von Abkürzungen stetig an (50: 7, 70: 12, 90: 31); 2010 nimmt sie dann aber wieder stark auf vier ab, die alle in der FAZ zu finden sind. Der Jahrgang 1990 der FAZ wird durch 90FAZ12 verfälscht, da in dieser Kritik 18 Abkürzungen zu finden sind, was schon stark in die Richtung Idiolekt verweist (vgl. 4.8). Denn ansonsten findet sich pro Text in den meisten Fällen nur ein Beispiel (höchstens aber drei) – unabhängig von Zeitung und Jahrgang. Wenn man also 90FAZ12 mit zwei Abkürzungen veranschlagen würde, ergäbe sich aber immer noch die gleiche Kurve mit dem Jahr 1990 als Piek.

Die Abkürzungen lassen sich verschiedenen Themenbereichen zuordnen. Neben solchen aus dem politischen bzw. dem historisch-politischen Bereich, die am häufigsten auftreten, werden u.a. auch solche aus dem Theater-Bereich eingesetzt (50: 0, 70: 3, 90: 0, 10: 1): z.B. *op.* 34¹²¹ (70SZ12: 36) oder *GMD*¹²² (10FAZ09: 39f).

Allgemein gängige und für den Durchschnittsleser verständliche Abkürzungen werden also auch in der Textsorte Theaterkritik verwendet. Dabei handelt es sich nur in den seltensten Fällen um Termini aus dem Fachwortschatz. Abkürzungen haben die Funktion, Informationen zu bündeln, so dass ein möglichst kurzer Begriff statt eines langen gebraucht werden kann. Der Wunsch nach Kürze kann u. U. an ganz banalen Gründen liegen, z.B. wenn der Artikel zu lang ist und auf diese Weise das Kürzen von Artikelinhalten umgangen werden kann. Z.T. sind die eingesetzten Abkürzungen auch gang und gäbe und der Leser würde sich eher wundern, wenn die ausführlichen Ausdrücke verwendet werden würden (z.B. *DDR*).

Aufgrund der starken Abnahme von Abkürzungen in der Textsorte Theaterkritik kann zusammenfassend festgehalten werden, dass deren Bedeutung für die Textsorte sehr gering ist.

4.3.2.2 Orthographische Fehler

Nicht aussagekräftig für die Textsorte, wohl aber für die Redaktion bzw. den Rezensenten, sind Rechtschreibfehler, die sich in den Texten finden. Meist handelt es sich dabei um Flüchtigkeitsfehler wie Buchstabendreher. Um es gleich vorwegzunehmen, derartige Fehler finden sich in jedem der analysierten Jahrgänge, sowohl in der FAZ als auch in der SZ. Da es sich hierbei um Stichproben einer Textsorte aus einem Ressort handelt, ist anzunehmen, dass sich solche Flüchtigkeitsfehler auch in anderen Ressorts wie Politik, Wirtschaft oder Sport eingeschlichen haben.

1950 tauchen insgesamt 22 Fehler (9 in der FAZ und 13 in der SZ) in zwölf Kritiken auf, 1970 sind es zwölf (9 in der FAZ, aber nur 3 in der SZ) in sechs, 1990 25 (10 in der FAZ und 15 in der SZ) in 16 und 2010 13 (6 in der FAZ und 7 in der SZ) in 11 Kritiken.

¹²¹ Duden Abkürzungen (2005: 306): *opus*.

¹²² Duden Abkürzungen (2005: 183): *Generalmusikdirektor*.

Die guten Werte des Jahrgangs 2010 lassen sich v.a. auf den vermehrten Einsatz von Rechtschreibprogrammen zurückführen. So taucht in diesem Jahr in jedem 1866. Wort bzw. in jedem 106. Satz ein Fehler auf. Im Vergleich: 1950 gab es noch in jedem 957. Wort und jedem 51 Satz einen Fehler. Die Quote hat sich in den letzten 60 Jahren also nahezu halbiert. Die Werte des Jahrgangs 1970 aber stechen sowohl in der FAZ als auch in der SZ heraus: denn hier weist nur jedes 2517(!). Wort bzw. jeder 123. Satz einen Fehler auf. Was genau dazu geführt hat, lässt sich heute nicht mehr exakt nachvollziehen. Anzunehmen ist, dass in dieser Zeit besonders penibel Korrektur gelesen wurde. Evtl. weil die vorherigen Jahrgänge besonders hohe Fehlerquoten aufwiesen.

Artikel	Fehleranzahl des Artikels	Falsch	Korrekt
50FAZ08: 33ff	1	<i>Eine Tischdecke, eine Lampe, irgend ein anderer Gegenstand, hinzugefügt oder wegenommen, genügten [...].</i>	[...] <i>wegenommen</i> [...]
50SZ10:95f	1	<i>Der ältere Ehemann mit der jungen Frau ist eine Tragikomödie für sich. → ohne Spatium</i>	[...] <i>eine Tragikomödie</i> [...]
70SZ07: 61f	1	<i>Eine Schilderung dessen, was Olvier alles „macht“, kleinste Gesten, die ihren Sinn haben, [...].</i>	[...] <i>Olivier</i> [...]
90FAZ16: 93f	2	<i>Schroff und schrill, albern und augenzwinkend läuft das ab: [...].</i>	[...] <i>augenzwinkend</i> [...]
90FAZ16: 121ff		<i>Eschberg verkleinert das Stück, ohne seinen Konzept so rasant und rigoros zu entwickeln, [...].</i>	[...] <i>sein Konzept</i> [...]
10SZ13: 106ff	1	<i>Der Gute ist ein gewisser Wilfried [...] und expediert seine Gattin (Sarah Sohia Meyer) in den [...] Volpone-Sessel.</i>	[...] <i>(Sarah Sophia Meyer)</i> [...]

Tab. 11: Beispiele für Fehler im Korpus

4.3.2.3 Fazit

Wenn umgangssprachliche Formulierungen in der Textsorte Theaterkritik vorkommen, kann dies aus stilistischen oder aus Gründen des Leseanreizes passieren. Bei den angeführten Elisionen fallen keine wichtigen Informationen weg, jeder Muttersprachler kann sie problemlos auflösen und verstehen. Genauso wie die umgangssprachlichen Wörter und Wortgruppen geben sie den Texten eine interessante, lockere Färbung. Sie lassen sich besser lesen und zeigen, dass es sich bei dem Artikel um keine Hard News handelt. Die Elemente implizieren, dass eine meinungsäußernde Textsorte oder zumindest eine Textsorte aus dem nicht rein informierenden Bereich vorliegt. Sie soll in erster Linie unterhalten, aber natürlich auch informieren. Man kann hier durchaus von einem Stilmerkmal der Textsorte sprechen. Die Verwendung von umgangssprachlichen Wörtern oder Wortgruppen, zu denen auch die Phraseologismen gehören, hat seit 1950 exponentiell zugenommen. Ebenfalls mehr Belege konnten für die Verwendung der Partikel *ja* gefunden werden. Hingegen leicht zurückgegangen sind die Enklisen und die Apokopen. Die Alltagssprache

hat einen Zugang zu Teilen der Zeitung gefunden. Was 1950 nur vereinzelt vorkommt – und bestimmt auch verpönt war –, fällt uns heute bei der Lektüre gar nicht mehr (negativ) auf, weil wir uns, u.a. durch die Online-Medien, (bis zu einem gewissen Grad) an den schriftlichen Gebrauch der Umgangssprache gewöhnt haben.

Abkürzungen bündeln Informationen und sind damit eigentlich für Presstextsorten prädestiniert, trotzdem ist ihre Verwendung seit 1990 stark zurückgegangen. Deswegen kann davon ausgegangen werden, dass Abkürzungen für die Textsorte Theaterkritik von keiner allzu großen Bedeutung sind, sondern immer dann eingesetzt werden, wenn der Autor voraussetzen kann, dass sie der Durchschnittsleser versteht, weil sie gängig sind. Als ebenso irrelevant für die Textsorte haben sich die orthographischen Fehler erwiesen, da sie keineswegs nur ein „Problem“ der Rezension darstellen.

4.4 Lexik

Der folgende Analyseschritt beschäftigt sich mit dem Bereich Lexik¹²³. Dabei liegt der Fokus auf der Analyse der wichtigsten Wortarten, der Wortbildungen, der lexikalischen Varianz, der Fremdlektik, der Phraseologismen sowie der Vergleiche.

4.4.1 Wortarten

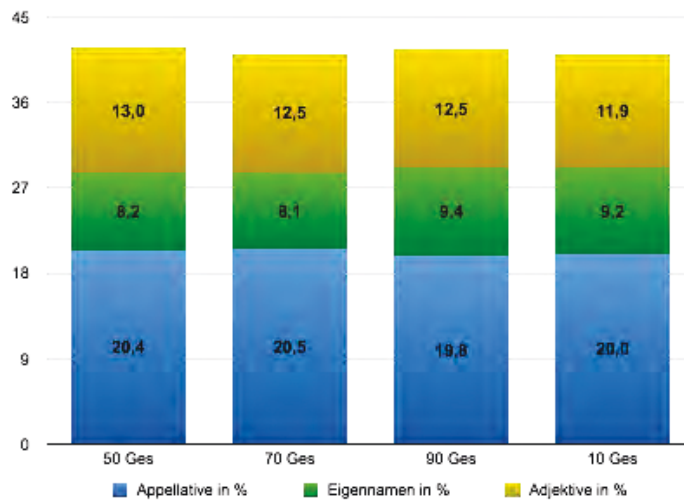
Die vorliegende Untersuchung bezieht sich auf die Wortarten Substantiv und Adjektiv. Wie bereits erwähnt, wurden Sätze und Wörter nach orthographischen Gesichtspunkten gezählt. Aus Gründen der Vergleichbarkeit wird diese Vorgehensweise hier weitergeführt, d.h. der Stücktitel „*Wie es euch gefällt*“ besteht z.B. aus vier Wörtern.

Die beiden Wortarten umfassen zusammen in allen Jahrgängen und Zeitungen zwischen 39,4 und 43,0 Prozent. 1950 sind es insgesamt 41,7 Prozent, 1970 41,1 Prozent, 1990 41,6 Prozent und 2010 41,1 Prozent¹²⁴. Der Anteil dieser Wortarten am Gesamtwortschatz ist also über die Jahrgänge gesehen nahezu identisch geblieben. 1970 lässt sich eine kleine Abnahme um 0,6 Prozent feststellen, 1990 ein Zuwachs um 0,5 Prozent und 2010 wiederum ein Rückgang um 0,5 Prozent. Dabei weist die FAZ jeweils einen höheren Anteil auf als die SZ – 1950 beträgt die Differenz 2,3 Prozentpunkte, 1970 0,3, 1990 3,1 und 2010 3,6 Prozent.

¹²³ Zur Definition des Terminus *Lexik* siehe Lemma *Wortschatz* in Lexikon der Sprachwissenschaft (2008: 799f) und Glück (2000: 799f).

¹²⁴ Für gewöhnlich bilden Substantive mit 50 bis 60 Prozent den Hauptteil des Wortschatzes (Fleischer/Barz 2012: 117). In den vorliegenden Texten sind es wegen der orthographischen Zählweise, bei der die Artikelwörter nicht zum Substantiv gehören, aber nur zwischen 28,6 und 29,2 Prozent. Man kann davon ausgehen, dass eine Zählung inklusive der Artikel einen Wert um die 50 Prozent ergeben würde (bei der Annahme, dass zumindest jedes zweite Substantiv einen Artikel aufweist).

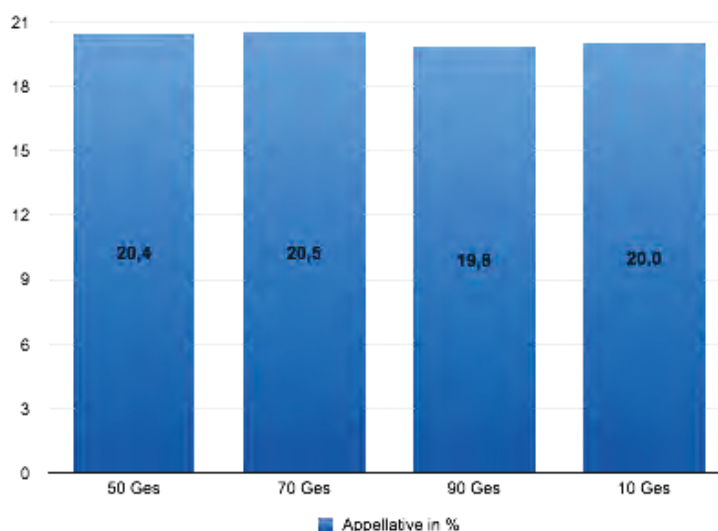
Wie bereits unter **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** wird auch hier die Trennung zwischen Eigennamen und Appellativen beibehalten.



Grafik 6: Häufigkeit von Appellativen, Eigennamen und Adjektiven in Theaterkritiken

4.4.1.1 Appellative

Appellative sind die zahlenmäßig größte Subklasse der Wortart Substantiv. Als „Normalsubstantiv“ nehmen sie auf die „Objekte der uns umgebenden Wirklichkeit“ Bezug. Bei der Klassifizierung in Eigennamen und Appellative werden also alle Substantive, die keine Eigennamen darstellen, zu den Appellativen gezählt¹²⁵, z.B. *Mordnacht* (50FAZ06: 44), *Erstaufführung* (50SZ13: 65), *Publikum* (70FAZ01: 128), *Streicherpassagen* (70SZ11: 26), *Puppenstuben-Inszenierung* (90FAZ05: 88f), *Wolkenprospekt* (90SZ03: 65), *Plapperschnäbelchen* (10FAZ10: 83), *Liebesgier* (10SZ02: 120).



Grafik 7: Prozentsatz der Appellative an der Gesamtwortzahl

¹²⁵ Vgl. dazu: Lemma *Appellativum* in Metzler Lexikon Sprache (2000: 52) und Duden-Grammatik (2006: 149ff).

Der Prozentsatz der Appellative ist in den Jahrgängen 1950 bis 2010 nahezu konstant geblieben. Zwischen 1950 und 1970 differiert der Prozentsatz um 0,1, zwischen 1990 und 2010 um 0,2. Zwischen 1970 und 1990 gibt es eine etwas größere Abnahme (um 0,7 Prozent). Der Prozentsatz der FAZ liegt in jedem Jahrgang über dem der SZ. Die Differenz variiert zwischen 0,5 und 2,1 Prozentpunkten. Am geringsten ist der Unterschied 1970, am größten 2010.

4.4.1.2 Eigennamen

Im Gegensatz zu den Appellativen referieren Eigennamen auf ein bestimmtes Individuum. Sie haben Benennungsfunktion. Dabei ist es auch möglich, dass Nominalphrasen als Eigennamen verwendet werden (phrasealer Eigenname) (vgl. Duden-Grammatik 2006: 149ff). Ein Beispiel hierfür ist der Stüctitel „Les Dialogues des Carmélites“ / „Die Gespräche der Karmeliterinnen“¹²⁶.

Sinnvoll erscheint mir die Einteilung Gerhard Bauers in seiner Monographie über die deutsche Namenkunde (1998)¹²⁷ in Personennamen (Anthroponyme), Örtlichkeitsnamen (Toponyme), Objektamen (Ergonyme), Ereignisnamen (Praxonyme) und Phänomennamen (Phänonyme)¹²⁸.

Am seltensten im Korpus verwendet werden Phänonyme, also Umweltphänomene, auf die der Mensch keinen Einfluss hat. Wenn überhaupt tauchen sie nur als Teile von Wortbildungsprodukten auf, z.B. *Sonnenbrille* (70SZ13: 26f; 10FAZ10: 66f; 10SZ01: 72) oder *Vollmondgesicht* (50FAZ01: 91f), oder als Metapher (mit implizierter Wertung) – wie in 50FAZ16: 76ff:

Sonne der Aufführung ist Erika Schmidt als Gräfin Carlotta mit angenehmer Stimme und eleganten Roben.

Aus der seltenen Verwendung und der Tatsache, dass Phänonyme keinerlei semantische Verbindung zu Theaterkritiken aufweisen, lässt sich folgern, dass sie für diese Textsorte irrelevant sind.

Eher vereinzelt zu finden sind auch Praxonyme, die Ereignisse und Geschehnisse bezeichnen, „als deren Auslöser, Träger, Teilnehmer und Betroffene Menschen gelten können – insbesondere Namen von historischen, gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen, kulturellen, sportlichen und militärischen Ereignissen“ (Bauer 1998: 58). Zum einen werden sie (für die Textsorte allerdings eher unwichtig) z.B. in Kritiken über Theaterstücke verwendet, die mit historischen Ereignissen wie der *Französischen Revolution* in „Dantons Tod“ (70FAZ02: 70) oder dem *Dreißigjäh-*

¹²⁶ Vgl. Kloiber (2007: 535) und verkürzt in 10SZ08: 2: „Carmélites“, 3f: *Francis Poulencs personenreiche „Dialogues des Carmélites“ [...], 27ff: Denn diese „Karmeliterinnen“ sind in Musik und Szene stupend aufeinander abgestimmt, 64f: [...] die großen Themen der „Carmélites“.*

¹²⁷ Zu den Problemen der Kategorisierung vgl. Bauer (1998: 59ff).

¹²⁸ Die Duden-Grammatik (2006: 150ff) verwendet eine abweichende Einteilung – nämlich in Personennamen, geographische Eigennamen, astronomische Eigennamen, Institutionen – Organisationen – Firmen, Zeitungen – Zeitschriften – Bücher, einzelne Ereignisse, andere Objekte und Erscheinungen sowie Übernamen. Die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Volk sowie Produktamen (sic!) zählen hier zu den Appellativen.

rigen Krieg in „Mutter Courage“ (50FAZ14: 20) zu tun haben. Zum anderen zähle ich auch die Festspiele zu den Praxonymen, obwohl ein Aufführungstyp und -ort realisiert wird. Sie benennen kulturelle Ereignisse und gehören damit in die von Bauer definierte Kategorie: *Richard-Wagner-Festspiele* (10FAZ07: 29f), *Lucerne Festival* (10FAZ08: 3), *Ruhrfestspiele* (50FAZ11: 2), *Münchener Opernfestspiele* (90SZ11: 1), *Salzburger Osterfestspiele* (70SZ05:1), *Salzburger Festspiele* (50FAZ13:1, 50SZ13: 2, 70SZ08: 1, 90SZ101, 90SZ12: 1, 90SZ13: 1, 10SZ13: 1). Praxonyme finden sich in allen Jahrgängen – wobei keine maßgeblichen Schwankungen festzustellen sind. Sie implizieren keine Wertung des Autors.

Ähnlich verhält es sich auch bei den Toponymen. In den vorliegenden Theaterkritiken kommen sie so gut wie ausschließlich für die Erwähnung des Aufführungsortes (bzw. den Vergleich mit anderen Aufführungsorten) vor:

Wir sahen die Aufführung in dem köstlichen Musiksaal des der Evangelischen Akademie gehörenden Schlosses von Tutzing.

Ob in Bayreuth bei Dieter Dorn und Jürgen Rose oder jetzt in München bei Henning von Gierke: [...] (90FAZ15: 3ff)

Häufig werden die Städtenamen aber auch als Adjektive wiedergegeben, z.B. *Pariser*, *Münchener* und zählen somit nicht zu den Toponymen¹²⁹. Wie die Praxonyme weisen Toponyme bei Theaterkritiken i.d.R. keine Wertung auf. Sie werden in allen Jahrgängen verwendet, wobei sie aber wiederum nicht typisch für die Textsorte oder deren Wandel sind.

In jeder Kritik finden sich Ergonyme – zu ihnen zählen alle „Namen für vom Menschen geschaffene Objekte und Produkte“ (Bauer 1998: 57): u.a. Namen für Kultur- und Bildungseinrichtungen sowie Namen für geistige Erzeugnisse (wie z.B. Werktitel). Zu den Kultureinrichtungen zählen in diesem Fall hauptsächlich die Theater, in denen die Stücke gespielt werden: 70FAZ08: 1, 7, 73, 119: *Colón* bzw. *Teatro Colón* / 90SZ01: 1, 3, 7: *Thalia* bzw. *Thalia-Theater* / 10FAZ11: 1, 11f, 30: *Théâtre des Bouffes Du Nord*. Als Vertreter der geistigen Erzeugnisse sind vor allem die Stücktitel zu nennen, die in jeder Kritik mindestens einmal vorkommen (z.B. 50SZ08: 1: „*Zar und Zimmermann*“, 70FAZ04: 2: „*Trotzki im Exil*“, 70SZ12: 2: „*Moses und Aron*“, 90FAZ08: 2: „*Schuld und Sühne*“, 90SZ01: 3: „*Pariser Leben*“). In einigen Fällen wird für den ausführlichen Stücktitel eine gängige Abkürzung verwendet oder er wird nach einmaliger Erwähnung mit einer solchen wiederaufgenommen, so z.B. in 10FAZ06: 4: *Ein Londoner* „*Homburg*“, 12f: *Kleists* „*Prinz von Homburg*“, 89f: *im* „*Prinzen von Homburg*“ oder 50FAZ15: 2 und 17f: „*Der Fliegende Holländer*“, 37 und 63f: „*Holländer*“. Dies ist oft der Fall, wenn der Stücktitel sehr lang ist (Sprachökonomie) und deswegen ohnehin im allgemeinen Sprachgebrauch bereits verkürzt

¹²⁹ Im Gegensatz zu den Phänonymen handelt es sich bei diesen Wortbildungen um Adjektive, nicht um Substantive.

verwendet wird (vgl. „Prinz Friedrich von Homburg“¹³⁰ bzw. „Der Fliegende Holländer“¹³¹). Deswegen wird auch der zum Stüchtitel gehörende Artikel dekliniert:

10SZ03: 4: „Die Tragödie des Teufels“
 12ff: [...] schon ist die Uraufführung der „Tragödie des Teufels“ abgehandelt.
 66ff: In der „Tragödie des Teufels“ gibt es ebenfalls solche Momente¹³².

Hier kann man durchaus von einer typischen Sub-Wortart für die Textsorte Theaterkritik sprechen. Zwar verändert sich über die Jahre deren Gebrauch nicht signifikant, aber sie stellt ein wichtiges Fundament der Sprache von Theaterkritiken dar. Auch diese Substantiv-Gruppe weist keine Wertung auf; es ist allerdings möglich, dass der Leser persönliche Verbindungen zu Theater oder Werk hat und somit – ohne dass der Autor es beabsichtigt – eine persönliche Wertung vornimmt.

Anthroponyme sind die größte und wichtigste Gruppe unter den Eigennamen – dazu zählen u.a. Vornamen und Familiennamen sowie Namen für Sport- und Kulturverbände und Namen künstlerischer Ensembles – und finden sich am häufigsten in Theaterkritiken. Hauptsächlich handelt es sich hierbei um Individualnamen. Kollektivnamen wie Orchester- oder Chornamen (*Bamberger Symphoniker / Chor des Bayerischen Rundfunks*) tauchen in den vorliegenden Kritiken nicht auf – anders verhielte es sich sicherlich bei Kritiken von Operngastspielen oder Konzerten. Individualnamen werden hingegen für unterschiedliche Zwecke eingesetzt, nämlich:

- zur Nennung von Sänger- oder Schauspielernamen:
Zumal der junge Tenor Schilbach stand seiner Aufgabe befremdlich fern. Ingeborg Weiß war leider stark indisponiert, Luise Röhm nicht ausgeglichen genug in der Atemführung, Theo Herrmann stark heldentenoral, am besten der warme Bariton von Vertrit.
 (50SZ07: 18ff)

Franz Schafheitlin (als Casti-Piani von der widerlichen Schleimigkeit eines Seelenverkäufers), Fritz Kampers (als Artist Quast eher komisch als gefährlich), Hermann Lenschau (ein jugenhaft verliebter Maler), Annemarie Schradiek (als Gräfin Geschwitz mehr liebender Mensch den pervertierte Person), Helmut Peine (ein hysterischer Lustgreis), Arnum Waldeck-Süssenguth (ein komödiantischer Schigolch, ohne die exzentrische Faszination des Teuflischen), Elly Burgmer, Walter Giller, Ingrid Mirbach, Max Walter Sieg, Gert Andrea – sie waren, wenn auch hier und da mit Einschränkungen, attraktive Verkörperungen aus der Wedekindschen Menschenhölle.
 (50FAZ03: 105ff)
- zur Nennung des Autors bzw. des Komponisten:
Bei ihrem Auftritt im Düsseldorfer Kleinen Haus (in der Uraufführung von Wolfgang Hildesheimers „Mary Stuart“) ereignete sich wieder ihr spezifisches Mirakel: die Vereinigung von wildester Ausdrucksmacht und schärfster Distinktion. (70SZ14: 46ff)

Vor zehn Jahren, am 8. Januar 1960, als Alban Bergs „Lulu“ zum erstenmal in Frankfurt aufgeführt wurde, trat statt des Tierbändigers in zinberrotem Frack ein bebrillter, rundlicher Herr in schwarzem Anzug vor den Vorhang und schickte Wedekinds Prolog seinem eigenen Prolog voran. (70SZ03)

¹³⁰ Reclams Schauspielführer (1996: 268).

¹³¹ Reclams Opern- und Operettenführer (1996: 281).

¹³² In diesen Fällen wurde der Artikel bei der Zählung ausgespart, da er hier nicht mehr integraler Bestandteil des Eigennamens ist, wofür auch die verschobenen Anführungszeichen als Argument angeführt werden können: „Die Tragödie des Teufels“ / In der „Tragödie des Teufels“.

- zur Nennung des Regisseurs, des Bühnen- und Kostümbildners, des Dirigenten:
Staffan Valdemar Holm inszeniert am Schauspiel Frankfurt Molières „Tartuffe“, in einer Übertragung von Wolfgang Wiens. (10SZ10: 22ff)
Reinhard von der Thannen hat die eher düster glosenden als operettigen Bühnenbilder, die hoffmannesken Kostüme geschaffen. Tassilo Jelde dirigiert ein kleines Orchester, in dem gelegentlich das Klavier vorschmeckt, was seltsamerweise nicht ärmlich wirkt, sondern einen durchaus angebrachten „Ariadne“-Sound des klassizistisch Morbiden, uneigentlich Vermittelten schafft. (90SZ01: 132ff)
- um Intertextualität zu anderen Inszenierungen, Stücken oder theoretischen Abhandlungen herzustellen:
Als Adorno vor fast zwei Jahrzehnten die Rätselhaftigkeit des Wagnerschen Werks aus der „Dynamik der permanenten Regression“ erklärte, daß im Hörer „im Unterschied zu fast jeder anderen Musik trotz aller Vertrautheit das Gefühl des Unauflöslchen, des blinden Flecks“ zurückbleibt, nahm er schon die Dialektik der Wagner-Rezeption vorweg, die heute – bezüglich des „Parsifal“ – schon zu einem modischen Bekenntnis der Hörerschaft für Pierre Boulez geworden ist. (70FAZ07: 3ff)
Ob in Bayreuth bei Dieter Dorn und Jürgen Rose oder jetzt in München bei Henning von Gierke: Die Rückkehr der hübschen, alten Segelschiffchen in die Inszenierungen von Richard Wagners „Fliegendem Holländer“ wirft unüberwindbare Transportprobleme auf. (90FAZ15: 3ff)
- um zusätzliches Wissen zu vermitteln und Übergänge zu schaffen (v.a. am Textanfang):
Sigmund Freud soll Amerika für einen gigantischen Irrtum gehalten und Coney Island, das Vergnügungsviertel am südlichen Rand von Brooklyn, als einzigen Grund für eine Reise in die Vereinigten Staaten bezeichnet haben. Auch Andrew Lloyd Webber fühlt sich von diesem halbseidenen Rummelplatz angezogen, der die New Yorker mit seinen Stränden, Fahrgeschäften, Pferderennbahnen und Monstrositätenschauen an die Atlantikküste lockte. (10FAZ04: 5ff)

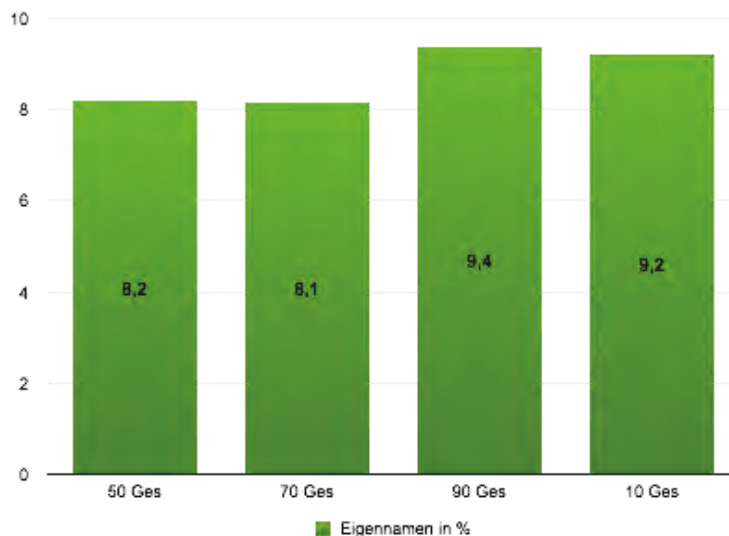
Rollennamen können m.E. nach sowohl zu den Ergonymen als auch zu den Anthroponymen gezählt werden. Sie weisen einen Vor- und/oder Nachnamen auf (50SZ11: 18: *Gilda*, 26: *Sparafucile*, 26f: *Maddalena* / 90FAZ12: 63: *Franz und Karlo Moos* / 10FAZ10: 55: *Schwarz*, 59: *Dr. Schön*, 65: *Schigolch*). Auch die Gattungs- und Berufsbezeichnungen, die u.a. Brecht in „Mutter Courage und ihre Kinder“ oder „Der gute Mensch von Sezuan“ verwendet hat – *Der Feldwebel*, *Der Werber*, *Der Koch*, *Der Feldprediger* usw.¹³³ / *die drei Götter*¹³⁴, können als Anthroponyme angesehen werden, da sie trotzdem innerhalb des Stücks ein Individuum bezeichnen (unterstützt durch die Verwendung des definiten Artikels¹³⁵). Da es sich bei den Rollen um Individuen handelt, die z.T. sogar auf historische Persönlichkeiten zurückgehen (z.B. *Danton*, *Trotzki*), ist die Einordnung als Anthroponym durchaus gerechtfertigt. Allerdings lässt sich auch die Einordnung als Ergonym schlüssig erklären, da die meisten Figuren erfunden sind und somit genauso wie der Stücker Titel als geistiges Erzeugnis des Autors einzuordnen sind. Ich habe mich dafür entschieden, die Rollennamen den Anthroponymen zuzuordnen.

¹³³ Reclams Schauspielführer (1996: 628).

¹³⁴ Reclams Schauspielführer (1996: 631).

¹³⁵ Allerdings finden sich vereinzelt auch Rollennamen mit indefiniten Artikel: *Ein Arzt – Eine Kammerfrau* (Reclams Schauspielführer 1996: 120: *Macbeth* von Shakespeare).

Es lässt sich festhalten, dass Anthroponyme ein wichtiger Bestandteil der Textsorte Theaterkritik sind. Sie kommen gleichermaßen in allen Jahrgängen vor – mit leicht ansteigender Tendenz, weisen aber i.d.R. keine Wertung auf.



Grafik 8: Prozentsatz der Eigennamen an der Gesamtwortzahl

Die Anzahl der Eigennamen ist in den Jahrgängen 1950 und 1970 nahezu identisch, ebenso verhält es sich 1990 und 2010. Lediglich zwischen 1970 und 1990 ist eine leichte Zunahme von über einem Prozent zu verzeichnen. Wie bei den Appellativen liegt der Prozentsatz der FAZ in jedem Jahrgang über dem der SZ. Die Differenz variiert zwischen 0,6 und 1,7 Prozentpunkten. Am geringsten ist der Unterschied 1950, am größten 2010.

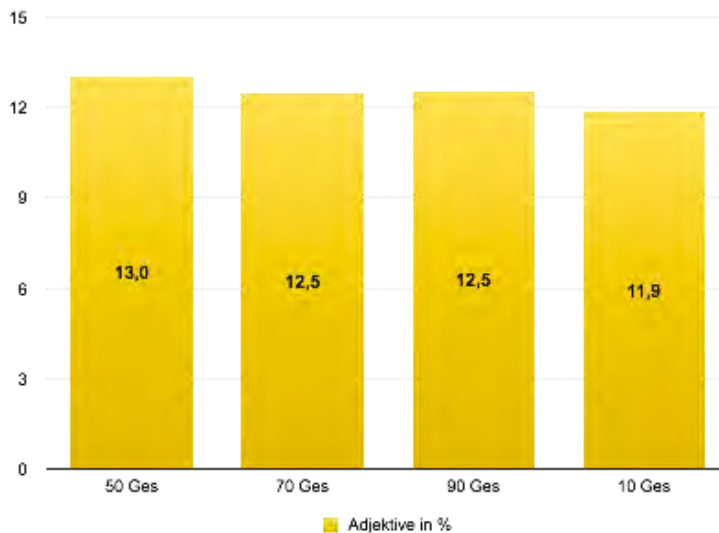
In der Dissertation von Skog-Södersved (1993: 146ff) über den außenpolitischen Leitartikel werden Eigennamen in allen untersuchten Tageszeitungen viel seltener verwendet als in der Theaterkritik. Da das Korpus aus dem Jahr 1983 stammt, lässt es sich wohl am besten mit den Jahrgängen 1970 und 1990 des hier vorliegenden Korpus vergleichen. Da es sich beim Leitartikel ebenfalls um eine meinungsäußernde Textsorte handelt, ist die Gegenüberstellung interessant, auch wenn die beiden Textsorten sich in Ressort und Thematik unterscheiden. In der SZ hat Skog-Södersved 4,8 Prozent Eigennamen gefunden. In den Theaterkritiken sind es fast doppelt so viele: 1970 8,1 Prozent, 1990 sogar 9,4. Im Gegensatz zur Theaterkritik sind im Leitartikel hauptsächlich Toponyme vertreten.

Der Hauptgrund für die überdurchschnittliche Verwendung von Eigennamen in der Textsorte Theaterkritik ist sicherlich, dass an einer Theaterproduktion sehr viele Menschen „hängen“, die natürlich auch genannt werden müssen bzw. sollten. Dies betrifft zumindest den Regisseur, den Bühnen- und Kostümbildner, bei Musiktheaterproduktionen den Dirigenten und den Chorleiter sowie die Sänger bzw. Schauspieler. Je nach Inszenierung sind weitere Erwähnungen von Nöten,

z.B. bei einer gesonderten Lichtregie, einer Choreographie in Operette oder Musical etc. Daneben müssen der Stückersteller sowie der Name des Autors bzw. Komponisten erwähnt werden. Dazu kommen das Theater, die Stadt, ggf. das Festival sowie u.U. der Übersetzer, der Librettist usw. Derartigen „Zwängen“ ist der Leitartikel – sowie die meisten anderen journalistischen Textsorten – nicht unterworfen.

4.4.1.3 Adjektive

Adjektive lassen sich semantisch in folgende Subklassen unterscheiden: qualifizierende Adjektive, relationale Adjektive, quantifizierende Adjektive und adjektivisch gebrauchte Partizipien (Duden-Grammatik 2006: 345ff). Auf die die Bewertung betreffenden Adjektive wird unter 4.7 näher eingegangen. Hier handelt es sich lediglich um eine quantitative Berechnung.



Grafik 9: Prozentsatz der Adjektive an der Gesamtwortzahl

Der Anteil der Adjektive ist von 1950 bis 2010 leicht abnehmend. Zwischen 1950 und 1970 geht der Prozentsatz um 0,5 zurück, zwischen 1970 und 1990 bleibt er konstant, zwischen 1990 und 2010 nimmt der Prozentsatz um 0,6 ab. 1950 und 1990 gibt es in der FAZ mehr Adjektive, 1970 und 2010 in der SZ. Die Differenz liegt 1950, 1990 und 2010 bei 0,5 und 1970 bei 1,5 Prozentpunkten.

Adjektive bilden ungefähr 15 Prozent des Gesamtwortschatzes (Fleischer/Barz 2012: 297). Von einer wertenden Textsorte wie der Theaterkritik müsste eigentlich angenommen werden, dass Adjektive in gleichem Umfang wie im Gesamtwortschatz oder sogar darüber auftreten. Allerdings führt auch Skog-Södersved (1993: 43ff) einen ähnlichen Prozentsatz auf. In der SZ werden 1983 in außenpolitischen Leitartikeln rund zwölf Prozent Adjektive verwendet. Da es sich auch hier um eine meinungäußernde Textsorte handelt, scheint der vom Gesamtwortschatz abweichende Prozentsatz realistisch.

Die leichte Abnahme – zwischen 1950 und 2010 rund ein Prozent – könnte ein Zeichen für den stilistischen Wandel sein. Im Rahmen der Nominalphrasen-Analyse (4.5.5) wird zu klären sein, ob die Anzahl der Attribute oder Appositionen einer Nominalphrase abgenommen hat. Dies könnte z.B. den Rückgang der Epitheta ornantia indizieren.

4.4.1.4 Fazit

Es lässt sich festhalten, dass die Substantive zusammen mit den Adjektiven in jedem Jahrgang knapp über 40 Prozent des Gesamtwortschatzes der Theaterkritiken stellen. Von kleinen Schwankungen abgesehen ändert sich das zwischen 1950 und 2010 nicht (Amplitude von 0,6 %).

Die Appellative machen in allen Jahrgängen rund 20 Prozent aus (von 1950 bis 2010 nur leichte Abnahme um 0,4 %). Die Konstanz bei ihrer Verwendung spricht dafür, dass die oft erwähnte Tendenz zur Nominalisierung¹³⁶ bei der Textsorte Theaterkritik weniger stark ausgeprägt ist.

Wichtig für die Textsorte Theaterkritik sind (Aufzählung nach zunehmender Vorkommenshäufigkeit): 1) Praxonyme zur Nennung des kulturellen Rahmens (Festspiele wie *Salzburger Festspiele*), 2) Toponyme zur Erwähnung der Aufführungsorte (Konkurrenz und Wiederholungsvermeidung durch toponymische Adjektive), 3) Ergonyme zur Nennung des jeweiligen Theaters (Name der Kultureinrichtung) und des Stücktitels (Name eines geistigen Erzeugnisses), 4) Anthroponyme: hauptsächlich zum Aufführen der Sänger, der Schauspieler, des Regisseurs, des Dirigenten, des Bühnen- und Kostümbildners, aber auch zur Schaffung von Intertextualität und Übergängen sowie zur Wissensvermittlung. Rollennamen nehmen eine gesonderte Stellung ein, da sie sowohl den Anthroponymen als auch den Ergonymen zugeordnet werden können.

Praxonyme, Toponyme und Ergonyme sind in ihrer Verwendung über die Jahre relativ konstant geblieben. Sie werden meist nur einmal pro Artikel erwähnt. Daneben können sie aber entweder durch Wortbildung in eine andere Wortart überführt (z.B. in Adjektive: *Paris – Pariser*), durch Synonyme umschrieben (*Augsburg – Die schöne Stadt am Lech*¹³⁷) oder verkürzt verwendet werden („*Der Fliegende Holländer*“ – „*Holländer*“).

Zugenommen hat hingegen die Anzahl der Anthroponyme, was sich zum einen darauf zurückführen lässt, dass der Theaterbetrieb z.B. durch die Einführung neuer Medien oder die zunehmende Kooperation der Sparten umfangreicher geworden ist. So muss der Kritiker zusätzliche Namen aufführen (10FAZ13: 143ff: *Das Schönste an diesem Abend sind zweifellos die Video-Kulissen. Julia Oschatz hat alte Paradiesbilder von Botticelli bis Cranach heiter ironisch animiert: [...].*). Zum anderen hat auch die Intertextualität bzw. die Wissensvermittlung zugenommen. Ebenfalls

¹³⁶ Vgl. u.a. Straßner (1999: 38ff).

¹³⁷ 50SZ07: 1f.

in 10FAZ13 (254ff) findet sich folgender Vergleich: *Ein surrealistisches Such- und Wimmelbild wie von Max Ernst oder Dalí, das dem weniger subtilen Treiben auf der Bühne immerhin einen altmeisterlich verspielten Rahmen gibt.* Ähnlich verhält es sich bei *Kirchners Jago ähnelt vor allen (sic!) Richard III: [...].* (90SZ02: 55f). Folgern lässt sich daraus, dass die heutigen Kritiker hohe Ansprüche an ihre Leser stellen und bei ihnen Welt- bzw. Fachwissen voraussetzen. Was Personen angeht, sogar ein größeres als in den frühen Jahren des untersuchten Korpus.

Eigennamen werden in Theaterkritiken überdurchschnittlich eingesetzt. Dies liegt v.a. an der großen Anzahl von Menschen, die an einer Theaterproduktion beteiligt sind. Der außenpolitische Leitartikel, der sich als meinungsäußernde Textsorte zum Vergleich anbietet, weist nur ca. die Hälfte an Eigennamen auf.

Für den Textsortenwandel lässt sich festhalten, dass die Anzahl der Eigennamen leicht zu-, die der Adjektive leicht abgenommen hat (da es sich um Amplituden um 1% handelt, kann die Veränderung eigentlich vernachlässigt werden). Eigennamen hatten/haben für die Theaterkritik eine unverändert große Bedeutung, da es um ein Werk geht, das von Menschen geschaffen wurde. Eigennamen beinhalten dabei i.d.R. keine Wertung.

Adjektive weisen in den untersuchten Jahrgängen eine leicht abnehmende Tendenz auf. Darauf wird zu einem späteren Zeitpunkt einzugehen sein, da es sich bei Adjektiven um einen zentralen Faktor der Wertung handelt. Besonderes Augenmerk muss darauf gelegt werden, ob andere wertende Mittel einen Teil der Adjektive in ihrer Funktion abgelöst haben. Für einen allgemeinen stilistischen Trend bei meinungsäußernden Textsorten spricht auch der vergleichbare Prozentsatz in außenpolitischen Leitartikeln aus dem Jahr 1983.

4.4.2 Wortbildungen

Einen fundamentalen Teil der Lexik stellt die Wortbildung dar. Das Lexikon der Sprachwissenschaft (2008: 795ff) definiert sie als Zweig der Linguistik für die „Untersuchung und Beschreibung von Verfahren und Gesetzmäßigkeiten bei der Bildung neuer komplexer Wörter auf der Basis vorhandener sprachlicher Mittel“.

Der Gesamtumfang des deutschen Wortschatzes wird auf zwischen 300 000 und 500 000 Wörter geschätzt. Die große Spannbreite ergibt sich aufgrund der unterschiedlichen Zählprinzipien. Der aktive Wortschatz eines Durchschnittsprechers (abhängig vom jeweiligen Bildungsgrad) liegt bei 10 000 bis 20 000 Wörtern. Jährlich kommen rund 1 000 neue „dudenreife“ Wörter hinzu. (Duden-Grammatik 2006: 646). Sie entstehen aufgrund des ständigen Bedarfs an neuen Begriffen. Deshalb endet der Wortbildungsprozess nie (vgl. Wolf 2002: 63). Zur Wortschatzerweiterung dient hauptsächlich die Wortbildung (83 %); mit großem Abstand folgen Umbenennungen (12 %)

und Entlehnungen aus Fremdsprachen (5 %) ¹³⁸. Betroffen sind dabei die sog. offenen autosemantischen Wortarten Substantiv, Adjektiv, Verb und Adverb. Wortbildungen entstehen v.a. dann, wenn Sprecher ein passendes Wort suchen und ihnen im vorhandenen Wortschatz kein Begriff geeignet oder treffend erscheint. Auf diese Weise können Aussagen emotionalisiert und mit einer Wertung versehen werden. Die folgende Analyse konzentriert sich auf die Wortarten Substantiv und Adjektiv, da diese am produktivsten sind und im Korpus am häufigsten vorkommen.

4.4.2.1 Komposition

Komposita ¹³⁹ sind in allen Jahrgängen und Zeitungen vertreten. Zu den Unterarten der Komposition zählen die Determinativkomposition (u.a. 50SZ01: 18: *Theatergeschichte*, 70FAZ06: 194: *Doppelrolle*, 90FAZ06: 172: *Sprechrolle* / 10FAZ08: 72f: *halbszenisch*, 90SZ10: 169f: *modulationsicher*) und die Kopulativkomposition (z.B. 50FAZ07: 4: *Sängerdarsteller* / 90FAZ03: 96f: *realistisch-naturalistisch*). Die extrem geringe Anzahl an Possessivkomposita sowie Zusammenrückungen im Korpus lässt deren Vernachlässigung bei der Untersuchung zu.

4.4.2.1.1 Determinativkomposita

Die mit Abstand wichtigste Unterart der Komposition ist die Determinativkomposition. Sie gilt als „eine der Haupttendenzen in der deutschen Wortbildung“ (Lüger 1995: 32); im Sprachgebrauch werden ständig Determinativkomposita erzeugt und in Texte eingesetzt (Wolf 2007: 18). Für die Pressesprache weisen sie wegen der „medienspezifischen Bedingungen“ (Zwang zu Kürze und Informationsbündelung) aber eine besondere Bedeutung auf (Lüger 1995: 32). In der folgenden Darstellung wurden die Determinativkomposita nach ihrem Bauplan gegliedert:

	Name	Appellativ	Adjektiv
Name	x	x	x
Appellativ	x	x	x
Adjektiv	x	x	x
Verb		x	x
Adverb		x	x
Pronomen		x	x
Numerale		x	x
Syntagma / Satz		x	

Tab. 12: Baupläne der Determinativkomposita (Determinans + Determinatum)

Herausgegriffen werden in Folge nur die Baupläne, die ein besonderes Merkmal für die Textsorte Theaterkritik darstellen. Dies trifft nicht zu auf die usuellen Determinativkomposita ‚Adjektiv

¹³⁸ Vgl. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (1961-1977).

¹³⁹ Ich richte mich bei der Kategorisierung nach Fleischer/Barz (2012).

plus Eigename' (Onymische Determinativkomposita)¹⁴⁰, ‚Eigename plus Appellativ' (Deonymische Determinativkomposita)¹⁴¹, ‚Verb plus Adjektiv', ‚Adverb plus Appellativ / Adjektiv', ‚Pronomen plus Appellativ / Adjektiv' und ‚Numeralie plus Appellativ / Adjektiv' sowie Kopulativkomposita zu.

4.4.2.1.1.1 Bauplan: Appellativ plus Appellativ / Adjektiv

Verschiedene Korpusuntersuchungen zugrunde legend, gehören etwa 78 % der usuellen und okkasionellen substantivischen Komposita zum Bauplan ‚Substantiv plus Substantiv' (Duden-Grammatik 2006: 720)¹⁴². Im vorliegenden Korpus liegt der Wert je nach Jahrgang um sieben bis acht Prozent über diesem Durchschnitt (50: 85,6 %, 70: 86,4 %, 90: 85,3 %, 10: 86,4 %)¹⁴³. Über die Jahre bleibt der Prozentsatz ziemlich konstant (die höchste Differenz beträgt 1,1 %), ein Zeichen für den hohen Stellenwert dieses Wortbildungsmusters für die Textsorte Theaterkritik.

Rund 70 Prozent der Determinativkomposita mit dem Bauplan ‚Appellativ plus Appellativ' sind usuelle Bildungen (50, 70, 10 zwischen 71 und 73%, 90 fällt mit 63 % etwas aus der Reihe). Davon gehören circa 30 Prozent dem Fachwortschatz des Theaters an (Ausnahme: 1970 mit knapp 40%). Es handelt sich u.a. um Wörter aus dem Verwaltungsbereich (u.a. 50FAZ11: 19f: *Kartenverkauf*, 70FAZ11: 27f: *Generalintendanten*), der Dramaturgie (z.B. 70FAZ02: 31: *Theatergeschichte*, 10FAZ15: 150f: *Programmheft*), der Bühnentechnik (70FAZ07: 82f *Gazevorhang*, 90SZ07: 70f: *Bühnenboden*), dem Stimmfach (70FAZ01: 146: *Operettenbuffo*, 90SZ03: 100: *Tenorbesetzungen* u.a.), der Musik (wie 90SZ03: 70f: *Schlagzeug-Intermezzo*, 10SZ05: 56: *Klangfarben*), der Darstellung (50SZ07: 21: *Atemführung*, 90SZ03: 80: *Bühnensprache*), der Regiearbeit (70FAZ10: 175: *Personenregie*, 90SZ10: 33: *Deutungsversuche* u.a.), dem Bereich Publikum und Kritik (z.B. 70SZ01: 184: *Pausengespräch*, 10FAZ01: 116: *Buhgeschrei*) und dem Theater als Gebäude (z.B. 70FAZ04: 192: *Zuschauerraum*, 10SZ05: 120 *Opernbühne*). Damit spielt dieser Bauplan für die Textsorte eine wichtige Rolle. Eine Wertungskomponente bzw. eine Konnotation ist hier i.d.R. nicht vorhanden.

¹⁴⁰ Ausnahme ist das Kompositum *Neubayreuth[s]* (70SZ13: 4, 12 / [die] Bayreuth[er Festspiele] mit neuer Ausrichtung), einer Kombination aus Adjektiv und Toponym. Mit dem Ortsnamen *Bayreuth* verknüpft der Feuilleton-Leser sofort die „Bayreuther Festspiele“. Nach dem Zweiten Weltkrieg übernahmen Wieland und Wolfgang Wagner die Leitung der Festspiele. Wieland wagte mit seiner radikalen „Entrümpelung“ bei den Inszenierungen einen ästhetischen Neuanfang, der stilbildend bis in die 70er-Jahre wirkte. Mit diesem Vorwissen lässt sich das Kompositum *Neubayreuth* verstehen (70SZ13: 4ff): *Während Neubayreuths neuester, moderierter Kurs in vielen Häusern eine Bewegung nach rückwärts auslöste [...], hat jetzt das Kasseler Staatstheater einen entscheidenden Schritt zu einem zweiten Neubayreuth unternommen, zu einer klaren Konsequenz aus Wielands Ideen.*

¹⁴¹ U.U. können sie als Teil einer „blumigen“ bzw. feuilletonistischen Sprache aufgefasst werden (vgl. *Gretchenfrage* (70SZ03: 163) oder *Danaergeschenk* (90FAZ07: 106).

¹⁴² Umfasst also sowohl die Appellative als auch die Eigennamen.

¹⁴³ Diese Werte unterscheiden sich vom Bauplan ‚Appellativ plus Appellativ', da zum Typ ‚Substantiv plus Substantiv' zusätzlich die Baupläne ‚Appellativ plus Eigename' sowie ‚Eigename plus Appellativ' und ‚Eigename plus Eigename' zählen.

Der größte Anteil der Adjektivkomposita entspricht dem Bauplan ‚Appellativ plus Adjektiv‘. Insgesamt gehören 400 der knapp 2900 Adjektive (50: 88, 70: 82, 90: 127, 10: 103) zu dieser Gruppe (13,8 % aller Adjektive); 1950 und 1990 sind es ungefähr 60 Prozent aller Adjektivkomposita, 2010 sogar 73 Prozent. Aus der Reihe fällt nur der Jahrgang 1970. Hier bricht der Wert auf 46,3 Prozent ein. In diesem Jahrgang ist im Gegenzug ein deutlicher Zuwachs der Kopulativkomposita zu verzeichnen. Gut drei Viertel können als usuell eingeordnet werden (1970 zwei Drittel). In den Texten finden sich Beispiele wie *der erste, richtungsweisende Ausbruch der immanenten Wildheit* (70SZ07: 53f), *in detailgenauen Einstellungen* (90SZ03: 49f) oder *vier stutenbissige Frauen* (10FAZ05: 90). Die usuellen Bildungen, die Konstituenten des Fachwortschatzes aufweisen, nehmen von 1950 bis 2010 ab (90FAZ06: 177: *klanggewaltig*, 10FAZ08: 202: *stimmgewaltig*). Lexikalisierte Determinativkomposita stellen insofern ein besonderes Merkmal der Textsorte Theaterkritik dar, da sie wie andere Determinativkomposita mit Adjektiv als Zweitglied zum Beschreiben, Werten und Verbildlichen dienen.

4.4.2.1.1.2 Bauplan: Verb plus Appellativ

276 der 306 substantivischen Determinativkomposita mit dem Bauplan ‚Verbstamm plus Appellativ‘ (50: 50, 70: 69, 90: 104, 10: 83) sind usuell. Prozentual liegt der Anteil dieses Bauplans an den Substantivkomposita 1950 bei 6,5, 1970 bei 6,1 1990 bei 8,3 und 2010 bei 7,5 Prozent. Bei 75 der 306 Komposita lässt sich eine Verbindung zur Textsorte Theaterkritik feststellen – so z.B. bei *Drehbühne* (u.a. 50FAZ05: 76, 50SZ04: 41, 70FAZ09: 141, 10FAZ02: 6), *Spielzeit* (u.a. 70FAZ07: 31f, 90SZ08: 90), *Sitzplätze* (90FAZ06: 118) oder *Umbaupausen* (90SZ14: 246f). Diese weisen selten eine Wertung auf.

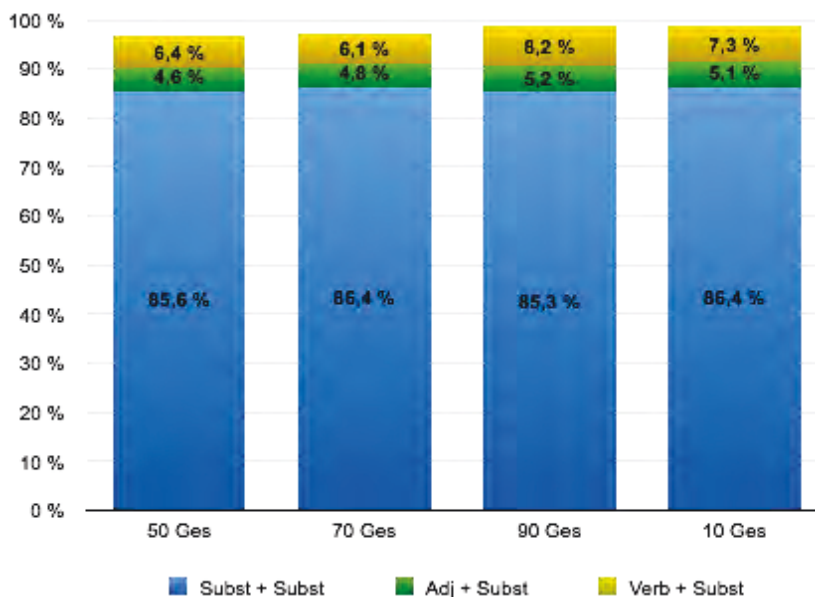
30 der 306 Bildungen (also rund 10 %) sind ad hoc entstanden – allerdings stammen nur acht dieser Determinativkomposita aus dem Theaterbereich. Zu wenig, um für die Textsorte ein besonderes Merkmal zu sein. Zu diesen Ad-hoc-Komposita gehören *Dirigierhand* (50SZ08: 22) oder *Röchelorchester* (10SZ12: 36f).

4.4.2.1.1.3 Bauplan: Adjektiv plus Appellativ / Adjektiv

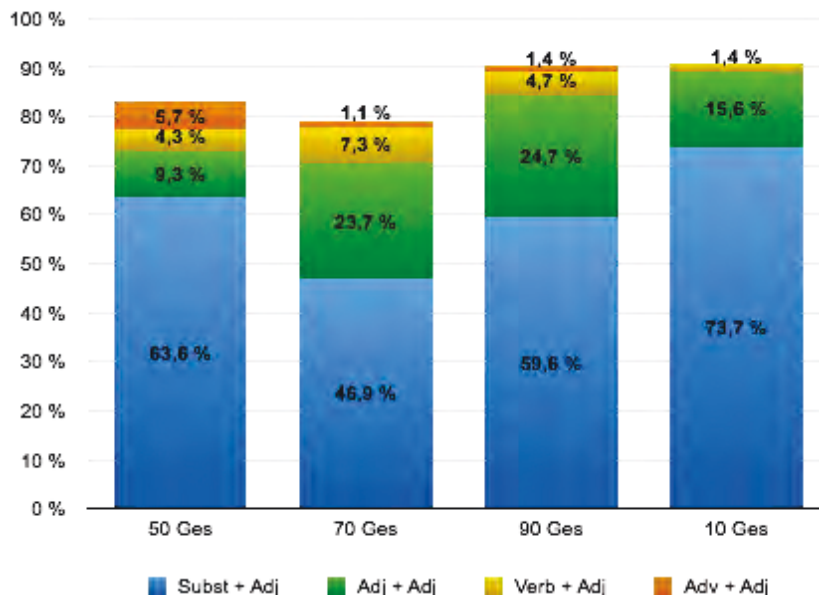
192 der 214 Determinativkomposita (89,7 %) mit dem Bauplan ‚Adjektiv plus Appellativ‘ (50: 36, 70: 54, 90: 66, 10: 58) sind usuell. In allen Jahrgängen liegt der Prozentsatz dieses Typs an den Substantivkomposita bei ungefähr fünf Prozent – 1950 und 1970 knapp darunter, 1990 und 2010 knapp darüber. Insgesamt unterscheiden sich die Jahrgänge 1970 und 1990 um 0,5 Prozent. Bei 65 der 214 Komposita (30,4 %) gibt es einen Zusammenhang zur Textsorte, d.h. die Wortbildungen gehören zum Fachwortschatz des Theaters, so z.B. *Neuinszenierung* (u.a. 50SZ12: 4, 50SZ16: 103, 70FAZ03: 68, 70FAZ13: 33f, 70SZ01: 57), *Mehrfachbesetzungen* (10FAZ11: 103f), *Doppelrolle* (70FAZ06: 194, 10FAZ09: 125), *Spätwerk* (10SZ09: 142), *Gesamtaufführung*

gen (10SZ15: 25). Dieser Bauplan drückt entweder eine Determination des Appellativs nach einer „herausragenden Eigenschaft“ aus oder die Intensität wird dadurch gesteigert bzw. gemindert (Fleischer/Barz 2012: 156). Nur fünf der 22 Ad-hoc-Bildungen kommen aus dem Theaterbereich bzw. haben Bezug zur Textsorte (u.a. 50SZ11: 46f: *Piano-Flötenstelle*, 90SZ14: 12: *Großpremiere*). Diese sind zu vernachlässigen. Bei diesen Bildungen liegt der Schwerpunkt weniger auf der Wertung als der Beschreibung.

Rund die Hälfte der Determinativkomposita (46 von 96) mit dem Bauplan ‚Adjektiv plus Adjektiv‘ sind usuell. Diese werden bis auf wenige Ausnahmen (z.T. Farbkombinationen oder z.B. 90FAZ05: 130f: *neo-klassizistisch*) zusammen, also ohne Bindestrich, geschrieben. Diese Adjektive geben zwar Auskunft über die Qualität oder Quantität des folgenden Substantivs, entstammen aber nur in zehn Prozent der Fälle der Theatersprache (50FAZ04: 2, 50FAZ15: 2, 50SZ03: 1: *neuinszeniert*, 10FAZ08: 68: *semiszenisch* – und mit der gleichen Bedeutung vier Zeilen darunter: *halbszenisch*). Durch die Wertungs- und Beschreibungskomponente kann der Bauplan ‚Adjektiv plus Adjektiv‘ durchaus in Relation mit der Textsorte Theaterkritik gestellt werden: *überlebensgroße Puppen* (70FAZ06: 79), *ganz nah an Schiller dran, aber nicht altmodisch* (10SZ07: 156ff), *eine rosarote Miß Piggy* (90FAZ13: 56f). Ebenso verhält es sich bei den entsprechenden Ad-hoc-Bildungen, die noch besser auf den Kontext zugeschnitten werden können. Dabei sind der Fantasie so gut wie keine Grenzen gesetzt.



Grafik 10: Gliederung der substantivischen Determinativkomposita



Grafik 11: Gliederung der adjektivischen Determinativkomposita

4.4.2.2 Derivation

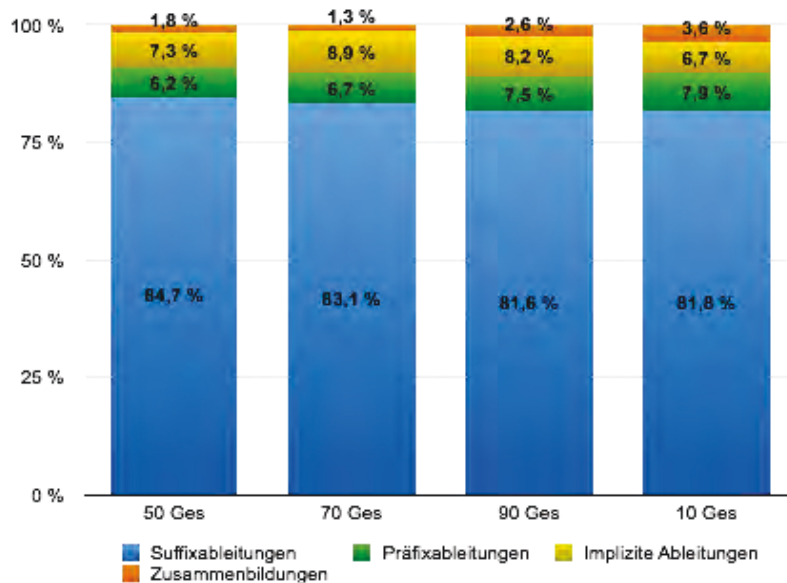
Derivate¹⁴⁴ sind wie zu erwarten in allen Jahrgängen und Zeitungen vertreten. Hier wurden ausschließlich die Ableitungen der Substantive und der Adjektive untersucht. Zu den Unterarten der Derivation gehören die Suffixableitung (u.a. 50FAZ01: 18: *Aufführ-ung*, 24f: *Zuschau-er* / 90SZ02: 158: *szen-ische*, 90SZ03: 68: *instrument-alen*), die Präfixableitung (z.B. 70FAZ04: 67: *Ur-aufführung*, 85: *Haupt-requisit* / 10SZ08: 13: *erz-katholisch*, 72: *un-sentimental*), die implizite Ableitung (50SZ03: 57: *Ausdruck*, 50SZ13: 72: *Klänge*) und die Zusammenbildung (50FAZ09: 73: *Liebhaber*, 78: *Einakter* / 10FAZ03: 67: *dreistündigen*, 10FAZ08: 82: *diesjährigen*). Die Zirkumfixderivation kann wegen der geringen Verwendung im Korpus vernachlässigt werden.

Der Anteil der Substantivderivate am Gesamtwortschatz des Korpus bleibt über die Jahrzehnte relativ stabil, jedoch mit einem leichten Trend nach unten. 1950 liegt er bei 3,7 Prozent, 1970 steigt er um 0,5 Prozent auf 4,2, 1990 fällt er um knapp ein Prozent auf 3,3 und 2010 weiter auf 3,0 Prozent. Auch die Menge der Substantivableitungen an der Gesamtzahl der Substantive nimmt ab (allerdings deutlicher als bei der Gesamtzahl). 1950 sind es 18,1 Prozent, 1970 20,3, 1990 16,6 und 2010 14,8 Prozent. Dabei weist zwei Mal die FAZ und zwei Mal die SZ den höheren Wert im Jahrgang auf. Bei beiden lässt sich von 1950 zu 1970 ein Zuwachs feststellen, danach eine stetige Abnahme.

In allen Jahrgängen liegen die Suffixableitungen bei Substantiven mit jenseits der 80 Prozent an erster Stelle – allerdings mit abnehmender Tendenz (von 84,7 % 1950 zu 81,8 % 2010). Der Gebrauch aller anderen Ableitungen liegt im einstelligen Bereich. An zweiter Stelle stehen die im-

¹⁴⁴ Ich richte mich bei der Kategorisierung nach Fleischer/Barz (2012).

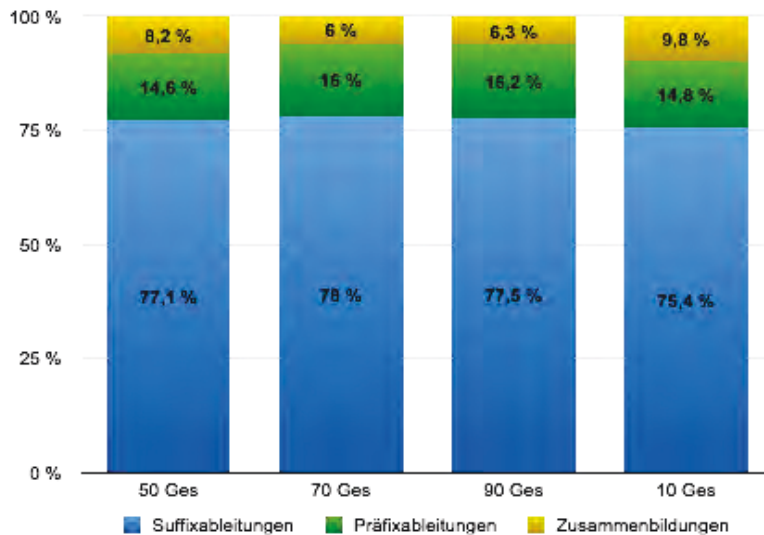
pliziten Ableitungen (1950: 7,3 %, 1970: 8,9 %, 1990: 8,2 %, 2010: 6,7 %). Es folgen die Präfixableitungen, deren Verwendung seit 1950 stetig ansteigt (1950: 6,2 %, 1970: 6,7 %, 1990: 7,5 %, 2010: 7,9 %) und die Zusammenbildung, deren Gebrauch mit Ausnahme von 1970 ebenfalls zunimmt (1950: 1,8 %, 1970: 1,3 %, 1990: 2,6 %, 2010: 3,6 %).



Grafik 12: Gliederung der Substantivderivate

Der Anteil der Adjektivderivate am Gesamtwortschatz des Korpus bleibt in allen Jahrgängen gleich – und zwar bei 2,3 bzw. 2,4 (1970) Prozent. Hingegen schwankt die Zahl der Adjektivableitungen an der Gesamtzahl der Adjektive. 1950 liegt sie bei 17,7 Prozent, 1970 nimmt sie um 1,4 Prozent auf 19,1 zu, 1990 fällt sie um ein Prozent, um 2010 wieder um 1,3 Prozent auf 19,4 zuzunehmen. Bis auf 1990 weist die SZ höhere Werte auf als die FAZ (zwischen 1,1 und 2,6 %).

Auch bei den Adjektiven sind Suffixableitungen am häufigsten vertreten (zwischen 75 und 78 %). Mit Ausnahme des Jahres 1970 lässt sich ein Abwärtstrend feststellen (1950: 77,1 %, 1970: 78,0 %, 1990: 77,5 % und 2010: 75,4 %). Die impliziten Ableitungen fallen bei den Adjektiven weg, so dass die Präfixableitungen den zweiten Platz einnehmen. Nach einer Zunahme in den Jahren 1970 und 1990 um 1,4 bzw. 0,2 Prozent, fällt der Prozentsatz 2010 wieder ab (14,8 %), erreicht aber nicht den Wert von 1950 (14,6 %). Genau gegensätzlich verhält es sich bei den Zusammenbildungen, die ausgehend von 8,2 Prozent (1950) 1970 und 1990 ihre Tiefstwerte mit 6,0 bzw. 6,3 Prozent erreichen. 2010 steigt der Prozentsatz um über 50 Prozent auf 9,8 an.



Grafik 13: Gliederung der Adjektivderivate

4.4.2.3 Konversion

Konversionen finden sich in allen Jahrgängen und Zeitungen des Korpus. Es handelt sich dabei zum größten Teil um Substantivkonversionen. Zu den Substantivkonversionen zählen die deverbale Infinitivkonversion (z.B. 50SZ06: 16: *Nachdirigieren*, 50FAZ01: 83: *Theaterspielen*), die deverbale Partizipkonversion (Partizip I: u.a. 90FAZ04: 94: *die Herrschenden*, Partizip II: u.a. 10FAZ12: 86: *Gestrandete*), die deverbale Verbstammkonversion (z.B. 50FAZ11: 39: *Spiel*, 70SZ14: 52: *Beginn*), die deadjektivische Konversion (z.B. 70SZ16: 51: *das Konkrete*, 90SZ01: 125: *des Bedrohlichen*) sowie die Konversion von Wortgruppen (u.a. 70FAZ11: 150: *Trübsinnigwerden*, 10FAZ09: 10: *Handvoll*). Wegen des geringen Aufkommens sind Adverbien, Pronomina, Präpositionen, Konjunktionen und Numeralia als Ausgangsformen hingegen zu vernachlässigen (vgl. Fleischer/Barz 2012: 269f).

Es lässt sich festhalten, dass Substantivkonversionen nur einen Minimalteil des Gesamtwortschatzes ausmachen und sich von 1950 bis 2010 noch um knapp ein Drittel reduzieren (von 1,4 auf 1,0 %). Auch der Anteil der Substantivkonversionen an der Gesamtzahl der Substantive nimmt von 1950 bis 2010 ab – und zwar um über zwei Prozent.

Die mit Abstand am häufigsten im Korpus vorkommenden Wortbildungsprodukte sind Komposita¹⁴⁵. Deswegen setze ich hier auch meinen Analyse-Schwerpunkt. Die entsprechenden Ad-hoc-Bildungen werden im nächsten Kapitel behandelt.

¹⁴⁵ Zu den Komposita gehören Determinativkomposita, Kopulativkomposita, Possessivkomposita, Zusammenrückungen (vgl. Duden-Grammatik 2006: 672f).

4.4.2.4 Ad-hoc-Bildungen

Die Ad-hoc-Bildung kann definiert werden als „Neubenennung, d.h. eine neu erzeugte lexikalische Einheit, die in einer bestimmten Kommunikationssituation stattfindet, und mit einer bestimmten kommunikativen Aufgabe verbunden ist“ (Gierden 2008: 199). Zur Terminologie lässt sich festhalten, dass die Termini *Ad-hoc-Bildungen* / *-Komposita*, *Okkasionalismen*, *Gelegenheitsbildungen*, *Wortneubildungen* oft synonym gebraucht werden, in verschiedenen Abhandlungen zum Thema Wortbildung aber auch unterschiedliche Stadien des Lexikalisierungsgrads bezeichnen¹⁴⁶. Lüger (1995: 31f) verwendet außerdem den Terminus „*Augenblickskompositum*“. Eine gute Übersicht zu den Begrifflichkeiten und Definitionen findet sich bei Gierden und Hofmann (2008). Ich beschränke mich hier auf die Termini *Ad-hoc-Bildung* und *-Kompositum* sowie *okkasionelle Bildung*. Diese umfassen nach meiner Definition sowohl tatsächliche Ad-hoc-Bildungen, die nur für den betreffenden Kontext gebildet wurden als auch Bildungen, die wegen der hohen Produktivität nicht als usuell gelten, aber v.a. durch die Tendenz zur Reihenbildung (z.B. mit dem Zweitglied *-Inszenierung*) nicht wirklich als für den Moment gebildet bezeichnet werden können.

„[...] jeder Text [enthält] neben lexikalisierten auch okkasionelle Bezeichnungen, die, wenn es Wortbildungen sind, nach produktiven Modellen oder als singuläre Analogiebildungen entsprechend den Erfordernissen der Kommunikationssituation bzw. der Satz- und Textstrukturen ad hoc erzeugt werden. Dass zwischen ‚usuell‘ und ‚okkasionell‘ gleitende Übergänge bestehen, versteht sich angesichts der Dynamik des Lexikons von selbst“ (Fleischer/Barz 2012: 23).

Da Wortbildungen z.B. ganze Sätze zusammenfassen können, sind sie wegen der Tendenz zur Verkürzung besonders in der Pressesprache beliebt, aber auch in der Belletristik finden sie sich in großer Zahl (Wellmann 2008b: 23):

„Am schönsten blüht die Wortbildung in der belletristischen Literatur. Streng und zweckmäßig angelegt zeigt sie sich in den Fachsprachen, bis ins Bizarre vereinfacht wird sie in manchen Sondersprachen. Kompliziert, aber logisch durchstrukturiert wirkt ihr Erscheinungsbild in Recht und Verwaltung [...]. Üppig wächst sie in manchen Bereichen der Publizistik, sie variiert dort mit ihren Zwecken; als besonders raffiniert vereinfacht oder zurechtgestutzt erscheint sie immer wieder in der ökonomischen und politischen Werbung. Cool und salopp, so präsentiert sie sich in den Jargons der Alltagssprache, die auch als Gruppenanzeichen fungieren; einfacher erscheint sie dagegen im Dialektgespräch, das auf die Bedingungen der Alltagskommunikation abgestimmt ist.“

Zwar begünstigen die Wortbildungsregeln das Verständnis der Ad-hoc-Bildungen; wegen des Strebens nach Ökonomie ist die Paraphrasierung ohne Kontext aber nicht immer eindeutig. Oft wird die Neubildung gar nicht als neu angesehen, da sie nach den bekannten Wortbildungsregeln entstanden und durch den Kontext problemlos herzuleiten ist.

Ad-hoc-Bildungen bzw. nicht-usuelle Verbindungen machen einen Großteil der Wortbildungen in den vorliegenden Theaterkritiken aus. Allerdings beschränken sie sich nicht nur auf diese journa-

¹⁴⁶ Vgl. z.B. Eichinger (2011: 186), Gierden (2008: 196ff) und Matussek (1994: 33f).

listische Textsorte; Wellmann (1998: 409) spricht von ca. 30 Prozent Wortbildungen in einem beliebigen Zeitungstext. Gerade meinungsäußernde Textsorten tendieren dazu, diese „zugespitzte Form der Argumentation und Konzentration auf einen bestimmten Aspekt“ (Matussek 1994: 54) zu nutzen. Solche Ad-hoc-Bildungen aus der Pressesprache können mit der Zeit auch usuell werden; allerdings eher solche der Politik und der Wirtschaft als der Kultur (Lüger 1983: 31). Jedoch trifft dies nur auf einen kleinen Teil zu. Die meisten Ad-hoc-Bildungen finden keinen Eingang ins Wörterbuch, da es sich tatsächlich um Wörter handelt, die für eine bestimmte Situation gebildet wurden. Sie sind stark kontextgebunden, weisen einen hohen Komplexitätsgrad oder „eine nicht regelgerechte und daher besonders auffällige Bildung“ auf (Duden-Grammatik 2006: 649). Dies gilt v.a. auch für Komposita mit einem Eigennamen als Erstglied.

Forciert hat den Anstieg von Ad-hoc-Bildungen die Zunahme der informellen Rede. Dabei können auch „jugend- oder szenesprachliche Ausdrücke“ (Erben 2011: 265) wie in 10SZ01 (70ff) entstehen: *Meyerhoff gibt den Pimp von Venedig mit goldener Bling-Bling-Armbanduhr, Zuhälter-Sonnenbrille und breitem Minstrelshow-Grinsen.*

4.4.2.4.1 Substantive

Substantive spielen eine wichtige Rolle in der Wortbildung. Wie bereits erwähnt, sind pro Jahrgang rund 27,5 Prozent der Gesamtwörter Substantive (Eigennamen und Appellative). 18 bis 23 Prozent der Substantive sind durch Komposition entstanden, 15 bis 20 durch Derivation, fünf bis sieben durch Konversion – also in Gänze 38 bis 50 Prozent durch Wortbildung.

4.4.2.4.1.1 Substantivische Determinativkomposita

Ein Merkmal substantivischer Determinativkomposita ist, dass sie zahlreiche Ad-hoc-Bildungen ermöglichen. Substantivische Komposita können mit sämtlichen Wortarten als Erstglied gebildet werden. „Uneingeschränkt produktiv“ (Günther 1981: 278) ist dabei die Kombination aus zwei Substantiven. Stärker vertreten als bei Wortbildungen anderer Wortarten sind polymorphemische Komposita mit mehr als drei Grundmorphemen. Neben Substantiven sind auch Syntagmen oder Sätze als Erstglied möglich¹⁴⁷. Häufig tritt außerdem die Kombination ‚Adjektiv plus Substantiv‘ auf; Wortbildungen mit anderen Wortarten als Erstglied kommen zwar vor, sind aber erheblich seltener (vgl. Fleischer/Barz 2012: 117f und 152ff).

Die subjektivischen Determinativkomposita lassen sich nach Bauplänen unterteilen. Am häufigsten findet sich dabei der Typ ‚Appellativ‘ bzw. ‚Wortbildungskonstruktion plus Appellativ‘, mit

¹⁴⁷ „Ein Syntagma als Erstglied liegt dann vor, wenn die erste UK nicht an einen Wortstamm außerhalb des Kompositums anzuschließen ist, sondern an eine syntaktische Wortverbindung.“ Am häufigsten sind bei den Satz-Komposita Imperative als Erstglied, aber auch Aussage-, Frage- und Ausrufesätze sind möglich. (Fleischer/Barz 2012: 174ff).

großem Abstand gefolgt von ‚Eigennamen plus Appellativ‘, danach ‚Verb plus Appellativ‘, ‚Adjektiv plus Appellativ‘ sowie ‚Pronomen‘, ‚Adverb‘ oder ‚Numeralia plus Appellativ‘ und ‚Eigennamen plus Appellativ‘.

Gerade die Kombination von Substantiv mit Substantiv bietet die Möglichkeit, Sachverhalte knapp, umrisshaft und andeutend zu benennen. Dieser Bauplan ist „eine ökonomische Ausdrucksform, die anstelle sehr komplexer syntaktischer Verbindungen gebraucht und zur Wiedergabe sehr verschiedenartiger logischer Beziehungen genutzt werden kann“ (Erben 1983: 62).

4.4.2.4.1.1.1 Onymische Determinativkomposita

Zu den subjektivistischen Ad-hoc-Bildungen gehören einige onymische Komposita. Diese Eigennamen können sowohl Anthroponyme als auch Toponyme sein. Onymische Komposita setzen sich entweder aus mindestens zwei Eigennamen zusammen (Kopplung von Vornamen, Familiennamen, Familien- und Ortsnamen, Ortsnamen sowie Orts- und Flussnamen) oder einem Appellativ bzw. Adjektiv und einem Eigennamen (Fleischer/Barz 2012: 180f). Die meisten onymischen Komposita der zweiten Gruppe sind Ad-hoc-Bildungen. Sie finden sich in allen Jahrgängen in relativ geringer Zahl (1950: 3; 1970: 2; 1990: 10 und 2010: 9). Allerdings hat sich die Menge im Vergleich von 1950 und 2010 verdreifacht, zwischen 1970 und 1990 sogar verfünffacht. Im Verhältnis zur Gesamtwortanzahl, der Substantivanzahl und der Menge an Substantivkomposita liegt der Prozentsatz aber nur bei 0,1 bzw. 0,4 Prozent.

4.4.2.4.1.1.1.1 Bauplan: Eigennamen, Appellativ, Adjektiv oder Konfix plus Eigennamen (Anthroponymische Determinativkomposita)

22 der 24 onymischen Ad-hoc-Komposita sind Anthroponyme (91,7 %). Anders als Fleischer/Barz (2012: 182) zähle ich Verbindungen aus einem Eigennamen als Erstglied und einem Appellativ als Zweitglied nicht zu den Eigennamen. Analysiert wurden in diesem Zusammenhang ausschließlich Komposita aus zwei Eigennamen bzw. einem Appellativ, Adjektiv oder Konfix als Erstglied und einem Eigennamen als Zweitglied.

Zwei der Komposita sind Kopulative. Das Beispiel aus der *Kritik „Mutter Courage und ihre Kinder“* (50FAZ14: 64f), [...] nach dem Berliner Modell *Brecht-Engel* [...], kann hier genauso angeführt werden wie bei *Bondy-Abbados „Don Giovanni“* (90FAZ07: 2). Bei beiden handelt es sich um die kreativen Teams der jeweiligen Inszenierung (gemeinsame Regie¹⁴⁸ von *Bertolt Brecht* und *Erich Engel* / *Regisseur Luc Bondy* und *Dirigent Claudio Abbado*). Die Reihenfolge der beiden Elemente spielt für das Verständnis keine Rolle.

¹⁴⁸ Vgl. Reclam Schauspielführer (1996: 630): „Im ‚Berliner Ensemble‘ wurde mit Helene Weigel als *Courage* 1949 unter der Regie von Brecht und Erich Engel, Bühnenbild Theo Otto, eine Modellinszenierung geschaffen, die bis 1961 über 400 Aufführungen erzielte [...].“

Die restlichen 20 Wortbildungen sind Determinativkomposita verschiedener Ausprägung:

- 1) Eigenname + Eigenname:
 - a. Autor/Komponist + Regisseur: *Shakespeare-Dorns [Cressida]* (90SZ07: 41f)
 - b. Autor/Komponist + Stücktitel: *Rossini-„Tell“* (90FAZ07: 187)
 - c. Regisseur + Stücktitel: *„Kupfer-Ring“* (90FAZ10: 140)
 - d. Rolle + Autor/Komponist: *Nora-Ibsen* (50SZ10: 51)
 - e. Rolle + Rolle: *Mephisto-Grete* (10SZ16: 94)
 - f. Stücktitel + Rolle: *Figaro-Graf* (90SZ01: 150)
- 2) Appellativ + Eigenname:
 - a. Appellativ + Autor/Komponist: *Integrations-Goethe* (10SZ16: 38f)
 - b. Appellativ + Rolle: *Weltenschöpfer-Jupiter* (50SZ12: 73), *Rache-Elettra* (90SZ10: 172f), *Karrieristen-Faust* (10SZ16: 68), *Zirkus-Mephistos* (10SZ16: 75f), *Munitionsgürtel-Helena* (10SZ16: 118)
- 3) Adjektiv + Eigenname:
 - a. Adjektiv + Autor/Komponist: *Parallel-Shakespeare* (10SZ14: 128)
 - b. Adjektiv + Rolle: *Uraltfaust* (70SZ10: 34), *Petit-Carlos* (90FAZ04: 105), *Nobel-Cid* (90FAZ07: 213), *Doppelhamlet* (10SZ14: 62)
- 4) Konfix + Eigenname:
 - a. Konfix + Rolle: *Pseudo-Marquis* (70FAZ03: 50), *Multi-Mephisto* (10SZ16: 113)
 - b. Konfix + Stücktitel: *Ethno-„Faust“* (10SZ16: 39)

Die Bedeutung der meisten dieser Komposita lässt sich nur mit Hilfe des Kontexts verstehen. *Rossini-„Tell“* erschließt sich ohne Kontextwissen, aber mit Fachwissen durch die Paraphrase [Die Oper „Wilhelm“ „Tell“ von [dem Komponisten Gioachino] Rossini; ebenso *Rache-Elettra* (Elettra ist auf Rachezug [gegen die Mörder ihres Vaters]). Bei „Kupfer-Ring“ genügt im Gegensatz zu anderen Beispielen ausschließlich der Kontext (es geht um eine Inszenierung von „Der Ring des Nibelungen“ unter der Regie von Harry Kupfer). Auch bei *Nora-Ibsen* ist der Kontext ausreichend. Ohne Kontext wäre eine umgekehrte Reihung der Konstituenten logischer („Nora“ von Ibsen). So lässt sich die Wortbildung im Satz *Das gilt auch für den Nora-Ibsen [...]* paraphrasieren als: *Ibsen, der „Nora“ geschrieben hat*. Das Kompositum *Mephisto-Grete* wirkt auf den ersten Blick wie ein Kopulativ, im Kontext (10SZ16: 93ff: *Warum ertränkt die Mephisto-Grete (Therese Dörr) ihre Babypuppe?*, in Kombination mit der Bildunterschrift: 143f: [...]) *Therese Dörr ist eine von vielen Mephistos [...]*) erklärt es sich aber als *Grete, die eigentlich Mephisto ist*.

Noch stärker vom Kontext abhängig sind die Kombinationen aus Substantiv plus Eigenname, Adjektiv plus Eigenname und Konfix plus Eigenname:

Dass der türkische Regisseur Mahir Günsiray mit seiner Sicht auf das deutsche Nationaldrama auch etwas Grundsätzliches aussagen könnte über das so besondere Verhältnis beider Länder, Völker und Kulturen. Er tut es nicht. Kein Integrations-Goethe. Kein Ethno-„Faust“. (10SZ16: 32ff)

Viril und impulsiv gibt er einen Karrieristen-Faust mit Schlips und schwarz-weißem Tangoschuh, [...]. (10SZ16: 67ff)

Die acht Zirkus-Mephistos anverwandeln sich mit allerhand Kostümen das nötige Dramenpersonal [...]. (10SZ16: 75ff)

Auch ist bald unerheblich, dass fast alle Rollen eigentlich vom Multi-Mephisto verkörpert werden; die Verkleidungen wechseln nach Budenzauberbelieben. (10SZ16: 112ff)

Der intertextuelle Hinweis von *Shakespeare-Dorns Cressida* auf eine Inszenierung von „*Troilus und Cressida*“ von William Shakespeare durch Dieter Dorn im Jahr 1987 in den Münchner Kammerspielen¹⁴⁹ z.B. kann nur durch großes fachliches Wissen über bedeutende Inszenierungen der letzten Jahre verstanden werden. Einfacher ist es bei *Figaro-Graf* in einer Kritik über Offenbachs „*Pariser Leben*“. Denn in *[Peter] Franke, denkt man, singt nun gleich „Contessa, perdono“ wie der Figaro-Graf [...]* (90SZ01: 149f) lässt sich durch den Arientitel, den Stückeritel und den Rollennamen auf die Oper „*Die Hochzeit des Figaro*“ von Mozart schließen (*Graf [Almaviva] aus dem Figaro*).

Zehn der onymischen Ad-hoc-Komposita sind alleinige Vertreter im Text (1950: 2, 1970: 1 und 1990: 7 Mal), 1970, 1990 und 2010 gibt es jeweils einen Text mit zwei onymischen Ad-hoc-Komposita. Jenseits dieser Norm liegen ein Text (90FAZ07) mit vier und einer mit sieben (10SZ16) Komposita. In diesen Fällen kann man getrost von der Verwendung als Stilmittel bzw. vom Idiolekt des Autors sprechen (s. 4.8).

4.4.2.4.1.1.2 Bauplan: Eigennamen plus Appellativ (Deonymische Determinativkomposita)

Häufiger vertreten sind deonymische Determinativkomposita mit dem Bauplan ‚Eigennamen plus Appellativ‘. Die Deonymisierung erfolgt hier mit Hilfe eines appellativen Zweitglieds. In den untersuchten Jahrgängen sind die deonymischen Determinativkomposita unterschiedlich stark ausgeprägt. Allerdings liegt ihr Anteil immer im niedrigen einstelligen Bereich. 1950 sind es ein Prozent aller Substantive, 1970 rund zwei, 1990 rund 2,5. 2010 ist dann allerdings ein Rückgang auf knapp 1,5 Prozent festzustellen. Der Anteil der deonymischen Determinativkomposita an den Substantivkomposita zeigt die gleiche Verlaufskurve: von 5,7 über 10,2 und 10,5 auf 7,1 Prozent. In den Jahrgängen 1970 und 1990 machen die deonymischen Determinativkomposita also rund ein Zehntel aller Substantivkomposita aus.

¹⁴⁹ Vgl. Hinweis auf die Inszenierung auf der Homepage der Bayerischen Akademie der Schönen Künste: http://www.badsk.de/archiv/2014/juni-juli/Juni_2014_S.12-13.pdf.

Fleischer/Barz (2012: 183f) teilen die deonymischen Determinativkomposita nach der Art des Erstglieds ein (Personennamen, Ortsnamen, Flussnamen, Staats- und Landschaftsnamen). Diese Klassifizierung kann bei der vorliegenden Analyse nur zum Teil übernommen werden, da Toponyme in den Theaterkritiken nur sehr selten als Erstglied dienen.

Die Untergruppe der Anthroponyme als Erstglied kann z.T. verwendet werden. Durch die Nennung von Rollennamen, Genres oder Appellativen wie *Inszenierung*, *Aufführung*, *Monolog* oder *Arie* gehört ein Großteil der Komposita zum Fachwortschatz des Theaters (vgl. 4.4.3.1). Allerdings handelt es sich hierbei nicht um lexikalisierte Wortbildungen, sondern um mehr oder weniger spontan entstandene Wörter. „Mehr oder weniger spontan“ bezieht sich darauf, dass die Wortbildungen nicht unbekannt und leicht verständlich sind. Hier liegen Reihenbildungen vor, die wegen der schier unendlichen Produktivität nicht usuell werden. Häufige Muster sind u.a.:

- 1) Eigename + *Inszenierung* bzw. *Produktion* (50: 5, 70: 16, 90: 12, 10: 7):
 - a) Autor/Komponist + *Inszenierung* bzw. *Produktion* (50: 2, 70: 1, 90: 2, 10: 1): *Goethe-Inszenierung* (10FAZ15: 1)
 - b) Stückeritel + *Inszenierung* bzw. *Produktion* (50: 3, 70: 11, 90: 9, 10: 5):
 „*Don Carlos*“-*Inszenierung* (90FAZ04: 116f),
 „*Fledermaus*“-*Produktion* (70SZ01: 41f)
 - c) Regisseur + *Inszenierung* bzw. *Produktion* (70: 3, 90: 1):
Strehler-Inszenierung (70FAZ15: 29f), *Karajan-Produktion* (70SZ05: 62f), *Herbert-Wernicke-Inszenierung* (90FAZ15: 93f)
 - d) Theater + *Inszenierung* bzw. *Produktion* (70: 1, 10: 1)
Colón-Produktion (70FAZ08: 17), *Bastille-Produktion* (10SZ05: 64)
- 2) Eigename + *Aufführung* o.Ä. (50: 4, 70: 7, 90: 3, 10: 0):
 - a) Autor/Komponist + *Aufführung* o.Ä. (50: 1, 70: 2):
Shakespearelustspielaufführung (50FAZ02: 26),
Verdi-Abend (70FAZ01: 165), *Goldoni-Premiere* (70SZ06: 2)
 - b) Stückeritel + *Aufführung* o.Ä. (50: 3, 70: 5, 90: 3):
 „*Traviata*“-*Abend* (50FAZ10: 15), „*Lulu*“-*Aufführung* (70SZ03: 233f), „*Idomeneo*“-*Premiere* (90SZ10: 3)
- 3) Eigename + *Akt*, *Szene* o.Ä. (50: 1, 70: 10, 90: 1, 10: 2):
 - a) Stückeritel + *Akt*, *Szene* o.Ä. (90: 1, 10: 2):
 „*Rosenkavalier*“-*Akt* (90SZ01: 147), „*Lohengrin*“-*Akts* (10FAZ07: 53f)
 - b) Rolle + *Akt*, *Szene* o.Ä. (70: 9):
Marion-Szene (70FAZ02: 237f), *Olympia- und Antonia-Akt* (70FAZ09: 146f)
 - c) Handlungsort + *Akt*, *Szene* o.Ä. (50: 1, 70: 1):
Dumabild (50SZ03: 46), *Fontainebleau-Akt* (70FAZ13: 112)

- 4) Eigenname + Genre (50: 3, 70: 12, 90: 7, 10: 4):
- Autor/Komponist + Genre (50: 3, 70: 4, 90: 2, 10: 1):
Shakespeare-Lustspiel (50FAZ02: 16), *Johann-Strauß-Operette* (70SZ01: 2), *Shakespeare-Komödie* (90FAZ01: 5f), *Alban-Berg-Oper* (10SZ15: 1)
 - Stücktitel + Genre (70: 3, 90: 3, 10: 2): „*Aida*“-*Balletts* (70SZ12: 138), „*Don Giovanni*“-*Oper* (90SZ12: 105f), „*Hamlet*“-*Musical* (10SZ12: 93f)
 - Rolle + Genre (70: 2, 90: 2, 10: 1):
Gretchen-Tragödie (70FAZ12: 89, 156), *Aron-Oper* (90FAZ06: 83)
 - Epoche + Genre (70: 1): *Belle-époque-Operette* (70FAZ09: 16f)
 - Theater + Genre (70: 2): *Met- oder Scala-Gesangsrevuen* (70SZ08: 90)
- 5) Eigenname + Darsteller- oder Rollenbezeichnung (50: 3, 70: 5, 90: 4, 10: 6):
- Autor/Komponist + Darsteller- oder Rollenbezeichnung (70: 3, 90: 1, 10: 3):
Shakespeare-Narren (70FAZ02: 231), „*Wagner*“-*Stimmen* (70SZ05: 116), *Glück-Heroinnen* (90FAZ02: 224), *Wagner-Sopran* (10FAZ08: 159), *Strauss-Rolle* (10SZ13: 133)
 - Stücktitel + Darsteller- oder Rollenbezeichnung (70: 1, 90: 1, 10: 1):
„*Don Carlos*“-*Interpret* (70FAZ13: 156f), „*Holländer*“-*Darsteller* (90FAZ15: 96f), „*Othello*“-*Ensemble* (10SZ01: 51)
 - Rolle + Darsteller- oder Rollenbezeichnung (50: 3, 70: 1, 90: 2, 10: 2):
Lulu-Figur (50FAZ03: 30f), *Nora-Darstellerin* (50FAZ10: 52f), *Daland-Partie* (50FAZ14: 68), *Othello-Sänger* (70FAZ10: 139), *Siegfried-Mime* (90FAZ10: 120), *Phantom-Darsteller* (10FAZ04: 157)
- 6) Eigenname + *Monolog, Dialog / Arie* o.Ä. (50: 1, 70: 1, 90: 6, 10: 2):
- Autor/Komponist + *Monolog, Dialog / Arie* o.Ä. (50: 1, 90: 2):
Lenz-Monologe (50FAZ05: 86f), *Wedekind-Dialogen* (90FAZ03: 81)
 - Stücktitel + *Monolog, Dialog / Arie* o.Ä. (90: 2, 10: 2):
„*Rheingold*“-*Vorspiel* (90SZ05: 92), *Siegfried-Schlußduett* (90FAZ10: 116), „*Tannhäuser*“-*Ouvertüre* (10FAZ16: 14 und 10SZ06: 6)
 - Rolle + *Monolog, Dialog / Arie* o.Ä. (70: 1, 90: 2):
Gurnemanz-Erzählung (70FAZ07: 33), *Cherubin-Arien* (90SZ05: 77), *Leporello-Arie* (90SZ12: 146)
- 7) Stücktitel + *Text / Partitur* o.Ä. (50: 1, 70: 3, 90: 3, 10: 0):
„*Holländer*“-*Partitur* (50SZ14: 85), *Urfaust-Text* (70FAZ12: 205),
„*Othello*“-*Partitur* (70SZ08: 12f), „*Karlos*“-*Text* (90SZ07: 31)

Des Weiteren finden sich mit weniger starker Frequenz andere fachsprachliche Wortbildungen wie *Nibelungen-Tetralogie* (70FAZ03: 9), „*Ring*“-*Zyklus* (70SZ05: 3 und 10), *Troubadour-Akkorden* (50FAZ10: 35f), *Amphitryonstoffes* (50SZ12: 48), *Modena-Fassung* (90FAZ04: 39),

Mahler-Dirigent (90SZ15: 22), *Butterfly-Musik* (10FAZ01: 114) oder *Offenbach-Experten* (10FAZ09: 44f). Alle diese Beispiele können als Fachtermini bezeichnet werden, obwohl sie nicht usuell sind. Diejenigen Wortbildungen, die einen Familiennamen einer historischen (Autoren, Komponisten) oder fiktiven (Rollennamen) Persönlichkeit als Erstglied aufweisen (ich füge hier noch an: aktuelle Persönlichkeiten wie Schauspieler, Regisseure, Dirigenten oder Intendanten), können zusätzlich einer anderen Klasse zugeordnet werden (bezeichnen ein Werk von ihr oder über sie, eine Eigenart oder eine allgemeinere Beziehung).

Sehr selten werden okkasionelle Kopplungen von Vor- und Familiennamen einer historischen Persönlichkeit mit einem Appellativ genutzt, um mit dem Namen verbundene Assoziationen zu wecken (1950: 0, 1970: 1, 1990: 4, 2010: 1). Diese stehen allerdings nicht in Zusammenhang mit der Fachsprache des Theaters:

Hier mißlang der Versuch, [...] weil sein Hauptgericht – die Szene im Nachtclub Kit-Kat die heiteren Einlagen, die Kostüme, Tänze, Tischtelefone, Marlene-Dietrich-Imitationen im Zeitkolorit – nicht minder auf das prickelnde Wohlgefühl der Zuschauer abgezielt ist als seine Würze durch Hakenkreuze und Hitlergruß. (70FAZ14: 89ff)

Mit der Nennung des Namens *Marlene Dietrich* kommen dem Leser sofort Bilder aus den 1940er- und 50er-Jahre in den Sinn. Angespielt wird hier wohl auf den Film „Der Blaue Engel“, in dem sie eine Nachtclubsängerin verkörpert. Eine Parallele zur Hauptfigur im Musical „Cabaret“, dessen deutschsprachige Erstaufführung hier rezensiert wird. Ähnlich verhält es sich in 10SZ07 (27ff):

[...] er [der Satz] entfährt allen einmal, dem zappeligen Carlos [...] ebenso wie den sommerlich eleganten Damen, der blonden Eboli in ihrem fliederfarbenen Pastellkleid, der pagenköpfigen Elisabeth in ihrem Jackie-O.-Look.

Denn auch die Erwähnung des Namens *Jackie O.* oder besser: *Jackie Kennedy Onassis* lässt Assoziationen entstehen. Sie gilt auch heute noch als Stil-Ikone¹⁵⁰. Weitere Beispiele sind *Sona Cervená, die komische Alte nach der Pause, badet in Adele-Sandrock-Tönen*. (90SZ01: 87ff), *Hieronymus-Bosch-Schnäbeln* (90SZ10: 71), *C.-D.-Friedrich-Felsen* (90SZ10: 156), *Peter-Lorre-Dämonie* (90SZ15: 91). Diese Wortbildungen sind auch nur mit dem Familiennamen möglich (70FAZ11: 143: *Mao-Schnitt*, 90SZ08: 69: *Botticelli-Engel*, 10FAZ09: 85 *Freud-Blick*). Diese Bildungen spielen für die Textsorte Theaterkritik eine sehr untergeordnete Rolle (können z.T. als Metaphern oder Wertungselemente angesehen werden).

Ad-hoc-Termini, deren Bedeutung sich nur mithilfe des Kontexts erschließen lässt, kommen weniger häufig vor und können schwerlich einer der Kategorien zugeordnet werden (so z.B.):

Von den Begrüßungsansprachen [...] fand [...] die des Kardinals Frings, des Ehrenpräsidenten der Gesellschaft, der die Hamlet-Schwäche des Zweifelns die Schwäche unseres Jahrhunderts nannte, besondere Beachtung. (50FAZ06: 96ff)

¹⁵⁰ Vgl. <http://www.cicero.de/stil/stil-oder-mode-jacqueline-kennedy-onassis/57594>.

Indem Noeltes Regie gegen die abstrahierende Kargheit, Dohnanyis Dirigieren gegen die romantisierende Üppigkeit der „Lulu“-Routine antraten, trafen sie sich in einer Aufführung von leidenschaftlich erhellter, tragikomisch wetterleuchtender Dramatik. (70SZ03: 55ff)

Bondy Wonder schwanken zwischen psychologisierender Marivaux-Liebesgeometrie, krassem Verismus und einer Archetypik, die Giovanni auch einmal zum Riesenpopanz aufbläst, zum Schluß das Niemandsland beschwört. (90FAZ07: 199ff)

Von einer Form, die über rein sportliche Befindlichkeit hinausginge, kann ohnedies nicht die kleinste Rede sein in dieser kopf- und herzlosen Inszenierung. Betreut durch Ulrich Matthes (Präsident von Walter) und Matthias Neukirch (Stadtmusikant Miller), verausgaben sich in diesem dreistündigen Schillerhindernisrennen Claudia Eisinger (Luise), Ole Lagerpusch (Ferdinand) und Alexander Khuon (Wurm). (10FAZ03: 60ff)

4.4.2.4.1.1.3 Bauplan: Appellativ plus Appellativ

Rund 30 Prozent der Komposita mit dem Bauplan ‚Appellativ plus Appellativ‘ sind Ad-hoc-Komposita oder zumindest weitgehend okkasionelle Bildungen (v.a. Reihenbildungen), die uns als Leser nicht unbedingt neu vorkommen. Gerne werden derartige Komposita (okkasionell und usuell) eingesetzt, um im Text immer wieder auf bestimmte Themenbereiche eines Stückes zurückzukommen, das kann mit Assoziationen zu tun haben:

- zu einer bestimmten Epoche wie dem Trojanischen Krieg in „Les Troyens“: *Trojanerheld, Suizid-Troerinnen, Horror-Griechen* (90FAZ02: 157, 210, 211)
- zu einem Land wie *Japan* in „Madame Butterfly“: *Kirschbäume, Teehäuschen, Kirschblüte, Erinnerungskästchen* (10FAZ01: 2, 4, 5f, 56f)
- zu einer Umgebung wie das *Kloster* in „Dialogues des Carmélites“: *Nonnentracht, Alltagsarbeitskluft, Weltabgeschlossenheit, Frauengestalt, Liturgielatein* (10SZ08: 42, 50f, 108, 130, 165)
- zu einem Symbol wie dem *Meer* im „Fliegenden Holländer“ von Richard Wagner: *Seemann, Seenot, Schifferfröhlichkeit, Sturmlandschaft, Matrosentänze, Naturpoesie* (50SZ14: 8, 18, 18, 88, 91, 92f).

und wirken damit auch kohäsionsstiftend.

Daneben lässt sich ein hoher Anteil (konstant zwischen 46 und 49 %) der Ad-hoc-Komposita dem Fachwortschatz zuordnen. Darunter finden sich viele Reihenbildungen, u.a.:

- mit *Akt, Szene* oder *Bild*: *Trottelszenen* (50FAZ02: 20), *Diener szenen* (50SZ12: 125), *Paktszene* (70FAZ12: 73), *Gartenakt* (70FAZ13: 113), *Schlachtszenen* (70SZ02: 169), *Eröffnungsszene* (90FAZ16: 50), *Schlussbild* (10FAZ01: 104), *Chorszenen* (10SZ08: 32f)
- mit musikalischen Unterteilungen: *Rachefinale* (50SZ11: 13), *Theaterarie* (70SZ01: 119), *Kranich-Duett* (70SZ15: 58), *Liebesduett* (90FAZ09: 59f), *Septett-Finale* (90FAZ09: 77), *Rosen-Arie* (90SZ15: 126)
- mit Genres: *Schauerkomödie* (50SZ09: 84), *Halbwelttragödie* (50FAZ10: 50f), *Herzenskomödie* (90FAZ14: 184), *Seelendrama* (90SZ10: 46), *Illusionstheater* (10FAZ13: 198f), *Gelehrtdrama* (10FAZ15: 29f), *Typenkomödie* (10SZ12: 54f)

Bei den Nicht-Reihenbildungen sind v.a. Begriffe aus dem Bereich der Musik zu nennen, die zwei Aufgaben erfüllen können: auf der einen Seite genau beschreiben oder bewerten: *Englisch-hornsolo* (70SZ08: 16), *Streicherpassagen* (70SZ11: 26), *Horngickser* (70SZ11: 25), *Buffa-Brillanz* (90FAZ07: 112), *Sforzato-Akzente* (90SZ13: 124), *Musicalschmalz* (10FAZ04: 100f) oder auf der anderen Seite ansprechende Bilder wiedergeben, wie z.B. *Belcanto-Parade* (50FAZ12: 94), *Klangrauschen* (70FAZ10: 95), *Bratschengesang* (70SZ08: 17), *Klangflöckchen* (10FAZ08: 196f), *Retortenklänge* (10SZ03: 186), *Orchesterausbrüche* (10SZ05: 59)

Zum einen dient die Verwendung solcher Komposita der Sprachökonomie, z.B. um vorher bereits Erwähntes noch einmal kurz und griffig zu wiederholen oder genau gegenteilig noch nicht Erwähntes zu nennen und dieses danach auszuführen. Zum anderen schaffen die Ad-hoc-Komposita Atmosphäre und sind typisch für feuilletonistische oder „bunte“ Textsorten. Sie unterstreichen den oftmals nicht so ernsten Ton (vgl. 90FAZ03: 93f: *Schießbuden-Panoptikum* oder 10SZ16: 115: *Budenzauberbelieben*). Man kann sie also als ein Charakteristikum der Textsorte Theaterkritik begreifen.

4.4.2.4.1.1.4 Bauplan: Syntagma / Satz plus Appellativ

Syntagmen und Sätze können Wortbildungselemente sein, indem sie „als Konstituenten komplexer substantivischer und adjektivischer Lexeme auftreten oder zu Lexemen konvertiert werden können“ (Fleischer/Barz 2012: 65). Als Erstglied können dabei fast alle syntaktischen Strukturen (inklusive Sätze) fungieren. Bei den Komposita überwiegen substantivische Syntagmen. Hierbei kann es sich um die Zusammenstellung von einem Substantiv mit verschiedenen Arten von Attributen (70SZ08: 100: *Große-Opern-Stil*, 90SZ09: 64f: *Sieben-Mann-Orchester*, 10SZ09: 77: *Ein-Frau-Oper*), substantivische Präpositionalphrasen (90FAZ14: 28: *Nach-DDR-Situation*), Reihungen von Substantiven mit Durchkopplungsbindestrich (50SZ01: 47: *Gott-Mensch-Beziehung*, 10SZ15: 79: *Mann-Frau-Bild*), Komposita mit expliziter Verknüpfung zweier Substantive (90SZ08: 25: „*Herr und Gott*“-Rolle, 90SZ09: 76: *Räuber- und Gendarm-Pistole*) oder um eine Verbindung von Adverb und Substantiv (70FAZ05: 76: *Nur-Mädchen-Truppe*, 90FAZ16: 34f: *Noch-nicht-Erwachsene*) handeln (Fleischer/Barz 2012: 175f).

Die Lexikalisierung dieser phrasalen Bildungen ist allerdings sehr unwahrscheinlich (Ausnahmen z.B. *Kopf-an-Kopf-Rennen*, *Nacht-und-Nebel-Aktion*). Auch im vorliegenden Korpus finden sich ausschließlich Ad-hoc-Bildungen. Diese sind selten, können aber als Mittel gesehen werden, um Texte aufzulockern. Seit 1950 lässt sich eine Zunahme dieses Wortbildungsmodells feststellen. Genutzt werden diese Komposita also hauptsächlich aus stilistischen Gründen und können als Zeichen für zunehmende Kreativität der Autoren interpretiert werden. 1950 kommen vier, 1970 sowie 1990 sechs und 2010 zehn phrasale Komposita in den vorliegenden Theaterkritiken vor. Es ist also eine – wenn auch kleine – Zunahme zu verzeichnen. Geändert hat sich dabei v.a., dass die

Sätze bzw. Satzteile als Erstglied zugenommen haben (50: 1, 70: 1, 90: 0, 10: 4): *Ende-gut-Möglichkeit* (50SZ10: 64), „*Habe nun ach*“-*Gelehrten* (70SZ10: 8), *Loch-an-Loch-und-hält-doch-Konstruktion* (10FAZ03: 30f), „*Ich-versteck-mich-auf-einem-Bein-stehend-mitten-auf-der-Bühne*“-*Nummer* (10FAZ12: 22), „*Halts Maul du Sau*“-*Kanon* (10FAZ13: 209), *Jetzt-erst-recht-Optimismus* (10SZ03: 148f).

4.4.2.4.1.2 Substantivische Suffixderivate

Neben den lexikalisierten Diminutiven wie *Weibchen* (50FAZ09: 57) oder *Plätzchen* (90FAZ08: 97) werden in der Textsorte Theaterkritik auch Ad-hoc-Diminutive verwendet. Deren Gebrauch steigt mit jedem Jahrzehnt an. 1950 sind es zwei, 1970 fünf, 1990 sieben und 2010 neun.

Das Diminutiv dient in erster Linie der „Verkleinerung“ (Fleischer/Barz 2012: 235), aber gerade für eine meinungsäußernde Textsorte spielt eine weitere Funktion die weitaus wichtigere Rolle. Mithilfe der „emotionalen Konnotation“, wie Fleischer/Barz sie nennen, können Begriffe sowohl positiv als auch negativ bzw. pejorativ konnotiert sein. Für das Korpus lässt sich zu negativ / pejorativ noch ironisch oder zuspitzend anfügen. Die meisten der verwendeten okkasionellen Diminutive lassen sich der pejorativen Kategorie zuordnen. Häufig wird das Diminutiv noch durch die Verwendung von rhetorischen Mitteln verstärkt, z.B. durch eine Antithese oder einen Pleonasmus.

Daß Therese Hämer nicht besonders hübsch ist, kann man ihr nicht vorwerfen. Aber Gretchen als in die Jahre gekommenes Jüngerlein gibt nicht allzuviel Sinn, zumal dieses seltsame Kind auch sonst nicht gesegnet scheint. Es ist weder witzig noch naiv, weder frech noch unverschämt, reizlos, fad. (90SZ14: 225ff)

Das Diminutiv zieht die Figur noch stärker in die Lächerlichkeit, erregt fast Mitleid und steht semantisch quasi als Antithese zu der harten Kritik (*nicht besonders hübsch, weder witzig noch naiv, weder frech noch unverschämt, reizlos, fad*). Viel vernichtender kann eine Kritik kaum ausfallen.

In *Verdi, zurückdatiert auf Meyerbeer*¹⁵¹ wird das Diminutiv *Taschentüchlein* in ein ausführliches Satzgefüge mit negativer Wertung eingefügt. Auch hier wäre der Austausch des Diminutivs durch das Positiv *Taschentuch* semantisch möglich, würde aber die Wertung des Kontextes nicht aufgreifen. Ohne Kontext kann *Taschentüchlein* als *kleines Taschentuch* paraphrasiert werden, mit

¹⁵¹ *Ist es, um nur ein Beispiel zu nennen, schon höchst befremdlich, wenn Othello und Desdemona ihr herrliches Liebesduett am Schluß des ersten Aktes, bis die allerletzten Takte sie gerade noch bei fallendem Vorhang zusammenführen, ungefähr über die Distanz eines Tennisplatzes singen müssen (was auch die Verschmelzung der Stimmen nicht eben förderlich ist), so wird im dritten Akt die Szene, in der Othello das Gespräch zwischen Cassio und Jago belauscht, das ihm den Beweis für Desdemonas Untreue bringen soll, vollends absurd, wenn der Lauscher von dem Belauschten gut 30 bis 40 Meter entfernt steht, und Jago ihm mit einem förmlichen Sprung nach rückwärts das scheinbare Corpus delicti, Desdemonas Taschentüchlein, vor Augen bringen muß; es ist ärgerlich, wenn ein Bühnenvorgang, der nichts als ein schlicht glaubwürdiges Arrangement verlangt, solcherart ins Theatralische umschlägt.* (70SZ08: 107ff)

Kontext ändert sich die Paraphrase zwar nicht, aber durch die Nennung von großen Distanzen (*über die Distanz eines Tennisplatzes bzw. gut 30 bis 40 Meter entfernt*) wirkt die Antithese umso stärker.

Ebenfalls antithetisch, aber auch als Pleonasmus wird das Diminutiv in Kombination mit einem Adjektiv in 70SZ13 (21ff) verwendet. Die Nominalphrase *ein kleines Spazierstöckchen* wird dem Syntagma *einem riesigen Drehohressessel* gegenübergestellt. Direkt im nächsten Satz folgt mit *Teenagerlein* ein weiteres okkasionelles Diminutiv (*Freia ist ein lüsterne Teenagerlein mit Dekolleté und Sonnenbrille*). Und auch hier lässt sich wieder eine Antithese feststellen: *Teenagerlein* klingt durch die Verkleinerung fast schon unschuldig, das Adjektiv *lüstern* hingegen wird als *von sexueller Begierde erfüllt* (Duden Universallexikon 2011: 1141) definiert.

Oft wirkt die Kombination mit dem unmittelbaren Kontext noch verstärkend. *Holunderbäumchen* an sich ist nicht konnotiert, kann als *kleiner Holunderbaum* paraphrasiert werden, aber in Kombination mit dem Adjektiv *zerrupftes* erhält das Syntagma eine andere Konnotation. Fast etwas Bemitleidenswertes (70FAZ15: 140f: *ein zerrupftes Holunderbäumchen als Symbol des Frühlings*).

In den Bereich der Ironie lässt sich *Paartherapie und Lebenssinnsuche, mit Teufelchen und Meditationsmusik* (10SZ03: 5f) einordnen. Dieser Satz, der erste Satz der Kritik *Verraten von einem Satansbraten*, kann als Zusammenfassung der Inszenierung verstanden werden. Die anderen Substantive *Paartherapie, Lebenssinnsuche* und *Meditationsmusik* können alle mehr oder weniger der Psychologie bzw. der Beschäftigung des Menschen mit sich selbst zugeordnet werden. *Teufelchen* fällt hierbei als nicht dazu passend auf. Auch hier wird mithilfe einer Antithese das Diminutiv noch verstärkt, für diesen Kontext noch unpassender und absurder gemacht.

Die Verwendung der Diminutive mit „emotionaler Konnotation“ lässt sich als Variante für die Wertung bzw. der interpretatorischen Beschreibung erklären. Selbstverständlich weisen auch die usuellen Diminutive Konnotationen auf. Da bei dieser Arbeit der Schwerpunkt aber auf die Ad-hoc-Bildungen gelegt wurde, wird an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen.

Die meisten anderen substantivischen Suffixderivate sind usuell und stellen kein Merkmal der Textsorte dar.

4.4.2.4.2 Adjektive

Wie bereits erwähnt sind je nach Jahrgang zwischen zwölf und 13 Prozent der Gesamtwörter Adjektive. 4,5 bis sechs Prozent der Adjektive sind durch Komposition entstanden, 18 bis 20 durch Derivation. Adjektivische Wortbildungsmuster sind nicht so vielfältig vertreten wie die

substantivischen. Dabei ist die Komplexität adjektivischer Wortbildungen limitiert, polymorphe-mische Komposita treten z.B. fast ausschließlich bei Ad-hoc-Bildungen auf (Fleischer/Barz 2012: 297f).

4.4.2.4.2.1 Adjektivische Determinativkomposita

Die adjektivischen Determinativkomposita lassen sich nach Bauplänen unterteilen. Am häufigsten findet sich dabei der Bauplan ‚Appellativ plus Adjektiv‘ (4.4.2.4.2.1.1), gefolgt von ‚Adjektiv plus Adjektiv‘ (4.4.2.4.2.1.2), mit einigem Abstand dahinter ‚Verb plus Adjektiv‘. Neben Substantiven, Adjektiven und Verben kommen andere Wortarten als Erstglied im Gesamtwortschatz wie bei der Textsorte Theaterkritik nur selten vor. Anders als bei der vorliegenden Analyse tritt im Gesamtwortschatz der Bauplan ‚Adjektiv plus Adjektiv‘ am häufigsten auf.

4.4.2.4.2.1.1 Bauplan: Appellativ plus Adjektiv

Rund ein Viertel der Determinativkomposita des Bauplans ‚Appellativ plus Adjektiv‘ sind Ad-hoc-Bildungen. Ein Teil dieser Komposita gehört auch zum Fachwortschatz. So können z.B. Aussagen oder Wertungen zu Instrumenten (70SZ05: 46: *blechauftumpfend*, 47: *beckendröhnend*, 90SZ03: 93d: *schlagzeuglastig*), Stimmfarben bzw. Sängern (50SZ07: 21: *heldentenoral*, 90FAZ10: 169f: *modulationssicher*, 10FAZ09: 25: *koloraturenrällernd*, 10SZ07: 100f: *mikro-phonverstärkt*) oder zur Einordnung in ein Wertesystem getroffen werden (70SZ08: 232: *festspielwürdig*, 90FAZ02: 88: *opernideologisch*, 10FAZ02: 37f: *kammerspielnah*). Auch reine Wertungen sind möglich (90FAZ05: 148f: *Klang-opulent*, 90SZ01: *coupletsicher*, 10SZ03: 65f: *bühnenwirksam*).

Deren Anteil nimmt seit 1950 exponentiell zu – von fünf Prozent 1950, über rund 30 Prozent 1970 und 1990, hin zu knapp 46 Prozent 2010. Die anderen Komposita, die keinen Bezug zum Fachwortschatz haben, beschreiben (90FAZ13: 56: *baumlang*, 10FAZ07: 110: *embryoähnlich*, 10SZ16: 119f *bonbonbunt*) entweder oder werten ebenfalls (70FAZ08: 48f: *theaterwirksam*, 90SZ03: 98f: *freudentanzbegabt*, 10FAZ07: 118: *anspielungsreich*). Auffallend ist der hohe Anteil an Partizipien – sowohl Partizip I (u.a. 70SZ08: 237: *meerbeherrschend*, 90SZ02: 197f: *champagnerschlürfend*, 10FAZ14: *gelglänzend*) als auch Partizip II (z.B. 50FAZ16: 46: *lavadurchglüht*, 70FAZ16: 99: *mottenzerfressen*, 10SZ07: 107f: *dauerangespannt*). Für die Verwendung im Fokus steht neben der Sprachökonomie die Charakterisierung der Textsorte Theaterkritik und des Ressorts Feuilleton durch z.T. ausgefallenes Vokabular (vgl. 90FAZ07: 112f: *dämoniebeladen* oder 10FAZ14: 25ff: *mit [...] dirndlgeschürztem Kampfdokolleté*).

4.4.2.4.2.1.2 Bauplan: Adjektiv plus Adjektiv

Wie bereits bei den usuellen Bildungen erwähnt, sind rund die Hälfte der Komposita mit dem Bauplan ‚Adjektiv plus Adjektiv‘ (50 von 96) Ad-hoc-Bildungen (50: 6, 70: 15: 90: 25, 10: 4). Nur vier davon lassen sich der Theatersprache zuordnen (70SZ01: 197: *szenisch-musikalisch*, 70SZ05: 144f: *symphonisch-instrumental*, 90SZ09: 89: *schrillstimmig*, 90SZ10: *sanft-lyrisch*). Alle anderen Komposita werten eine Qualität oder eine Beziehung, schaffen Atmosphäre oder umschreiben etwas:

So wird in der Wiesbadener Neuinszenierung Wotan des majestätisch-selbstgefälligen Glanzes entkleidet [...]. (70FAZ03: 69ff)

Hätte nicht der fulminante, von Suse Preisser einstudierte Schnellgalopp des Balletts mit des Kammerdieners Iwan (Michel de Lutry) rabiät-burleskem Solo die Sache herausgerissen, [...]. (70SZ01: 97ff)

[...] da wird Verdi zurückdatiert zu Meyerbeer auf den Spuren der pompös-dekorativen Met- oder Scala-Gesangsrevuen Margherita Wallmans [...] (70SZ08: 88ff)

Die Brünnhilde der Anne Evans, so bewegend und anrührend-mädchenhaft sie gestaltet ist, gerät [...] an natürliche Ausdrucksgrenzen ihres für die Partie zu schmal disponierten Soprans. (90FAZ10: 113ff)

Hat man aber das Gefühl, es werde immerfort vom Erstechen [...] geredet und gehandelt, weil das so schaurig-schöne Panoptikums-Effekte ergibt, dann vermag man sich weder für die Figuren, noch für diese irrealen Realitäten zu interessieren. (90SZ07: 110ff)

Für die Textsorte Theaterkritik sind sie von großer Bedeutung, da sie werten und damit dem Autor die Möglichkeit geben, seine Meinung zu artikulieren oder Gesehenes möglichst treffend zu beschreiben, so dass sich der Leser ein plastisches und umfangreiches Bild machen kann.

4.4.2.4.2.2 Adjektivische Kopulativkomposita

Nach meinem Verständnis sind ein großer Teil der mit Bindestrich verbundenen adjektivischen Ad-hoc-Komposita vom Bauplan ‚Adjektiv plus Adjektiv‘ Kopulativkomposita, da häufig eine *und*-Verbindung der beiden UK in der Paraphrase möglich ist (teilweise sogar als eine Art Sinnverdoppelung bzw. -ergänzung). So lässt sich *anmutig-derbe[n] Asozialität* (70SZ02: 102f) als *Asozialität*, die gleichzeitig *anmutig* und *derb* ist, paraphrasieren. Allerdings finden sich viele Beispiele, die sowohl als Determinativ- als auch als Kopulativkomposita eingeordnet werden können. Für die Textsorte Theaterkritik sind sie insofern wichtig, als sie qualitative Aussagen treffen und somit Teil der Wertung sind. Laut Fleischer/Barz (2012: 298) kommen Kopulativkomposita bei Adjektiven auch relativ häufig vor¹⁵². Sie bezeichnen jeweils zwei Eigenschaften einer Person oder koppeln zwei relative Adjektive, „die bei der Paraphrasierung in ein semantisch äquivalentes Syntagma in Substantive transformiert werden können“ (Fleischer/Barz 2012: 326). 1950 und 1970 liegt der Wert bei rund 20 Prozent, 1990 und 2010 hingegen nur bei ca. zehn Prozent. Okkasionelle Kopulativkomposita bieten viele Möglichkeiten, Adjektive miteinander zu

¹⁵² Im Innsbrucker Korpus ca. ein Viertel der Adjektivkomposita aus (vgl. http://www.uibk.ac.at/germanistik/fachbereiche/germanistische_linguistik/wortbildung.html).

verbinden und auf diese Weise mehrere Informationen komprimiert wiederzugeben. Jedoch entstehen so auch „Wortungetüme“ von teilweise beträchtlicher Länge. Vielleicht ein Grund dafür, dass sich ihre Anzahl mit dem zeitlichen Schnitt 1990 halbiert. Beispiele für adjektivische Kopulativkomposita sind z.B. [...] *dass altbacken-klischeehaft das Kinn zittert* (10FAZ03: 40f), *dem naiv-hübschen, ein bißchen beschränkten Paar* (90FAZ16: 177f), *derb-doof-brutal* (70SZ06: 49), *der bitter-sarkastische Humor* (70FAZ04: 160f), *der ungewöhnlich spontan-herzliche Beifall* (50SZ15: 6f).

4.4.2.4.2.3 Adjektivische Suffixderivate

Okkasionelle Suffixableitungen kommen relativ selten vor. 1950 finden sich noch 18 Beispiele, aber bis 1970 geht die Anzahl um mehr als die Hälfte zurück (acht), 1990 sind es zehn Beispiele, 2010 sieben. Dabei überwiegt in allen Jahrgängen die Bildung mit dem Suffix *-haft* (1950: 61 %, 1970: 75 %, 1990: 50 %, 2010: 57 %), gefolgt von *-lich* (1950: 22 %, 1970: 13 %, 1990: 10 %, 2010: 0 %) und *-isch* (1950: 6 %, 1970: 13 %, 1990: 20 %, 2010: 14 %). Vereinzelt tritt *-ig* auf. (1950: 6 %, 1990: 20 %). Die Suffixderivation gilt im usuellen Bereich als „zentraler Teil der adjektivischen Wortbildung“ (Eichinger 2000: 88). Wellmann (1998: 530) nennt *-ig*, *-isch* und *-lich* als „Hauptsuffixe“, die knapp 40 Prozent der adjektivischen Wortbildungen ausmachen¹⁵³.

Rund die Hälfte der okkasionellen Suffixableitungen wird (mehr oder weniger) textsortenspezifisch verwendet (unabhängig vom Jahrgang), hauptsächlich um mithilfe der Wortbildungsbedeutung „komparativ“ (Fleischer/Barz 2012: 336) die Ähnlichkeit bzw. den Vergleich zu etwas aus dem semantischen Bereich von Bühnenaufführungen aufzuzeigen (50FAZ03: 85: *komödienhafter Ironie*, 50SZ14: 80f: *spielopernhafte [...] Wendungen*, 50SZ16: 11: *lustspielhafte Intrige*, 70FAZ01: 20f: *puppenspielhafte Leere*, 70SZ11: 5: *festspielhafter Vollendung*, 10FAZ04: 145f: *operettenhafte Titelmelodie*, 10SZ06: 89: *arienhaften Visionen*).

Man kann hier also von einer textsortenspezifischen Verwendung sprechen, obwohl der Anteil an okkasionellen (nicht deonymischen) Suffixableitungen eher gering ist.

4.4.2.4.2.3.1 Deonymische Suffixderivate

Im Gegensatz zu den deonymischen Komposita sind die deonymischen Suffixderivate bei Adjektiven häufiger vertreten. Dies gilt gleichermaßen für Anthroponyme wie für Toponyme. Aber auch hier ist wegen der unendlichen Möglichkeiten zur Reihenbildung ein usueller Gebrauch so gut wie ausgeschlossen.

¹⁵³ Fleischer/Barz (2012: 298) zählen daneben noch *-bar* dazu.

4.4.2.4.2.3.1.1 *Anthroponymische Suffixderivate*

Bei den anthroponymischen Adjektiven weist besonders das Suffix *-(i)sch* eine hohe Produktivität auf, ebenfalls im Korpus vertreten sind die Suffixe *-haft* und *-esk*. Die bei Fleischer/Barz (2012: 317ff) ebenfalls angeführten Suffixe *-mäßig* und *-en* kommen hingegen nicht vor. 97,3 Prozent (107 der 110) der deonymischen Suffixderivate sind mit dem Suffix *-(i)sch* gebildet, zwei mit *-haft* (70SZ10: 60f: [...] ohne *opheliahaften Wahnsinn* [...], 10SZ08: 144: [...] *puccinihafter Verismo* [...]) und eines mit *-esk* (90SZ01: 134: [...] die *hoffmannesken Kostüme* [...]).

Das Suffix *-haft* „drückt [...] aus, dass die beschriebene Person oder Sache vergleichbar mit jemandem, etwas oder so geartet wie jemand, etwas ist“ (Duden Universallexikon 2011: 772). So kann [...] *puccinihafter Verismo* [...] (10SZ08: 144) als *Verismo*¹⁵⁴, das dem von *Puccini*¹⁵⁵ ähnelt, paraphrasiert werden oder den [...] *opheliahaften Wahnsinn* [...] (70SZ10: 60f) als *Wahnsinn, der dem der Ophelia*¹⁵⁶ gleichkommt. Beide Adjektive bzw. Nominalphrasen können als intertextuelle Elemente gewertet werden, denn das erste Zitat stammt aus einer Kritik über die Oper „Dialogues des Carmélites“ von Francis Poulenc (nicht von Puccini) und das zweite aus einer Rezension über Goethes „Urfaust“ (nicht über „Hamlet“ von Shakespeare). Dabei setzen die beiden Kritiker beim Leser großes Fachwissen voraus, denn ohne Kenntnis der beiden Eigennamen und deren Bedeutung für bzw. in der Theatergeschichte kann die jeweilige Aussage nicht verstanden werden. Ähnlich verhält es sich beim Suffix *-esk* („drückt in Bildungen mit Substantiven (oft Namen) aus, dass die beschriebene Person oder Sache vergleichbar mit jemandem, etwas oder dem ähnlich ist; in der Art von jemandem, etwas“¹⁵⁷). Fleischer/Barz (2012: 319) kondensieren die Bedeutung der beiden Suffixe auf „in der Art von“.

Das Suffix *-isch* (oder auch nur *-sch*) beschreibt hingegen in der Regel keine Ähnlichkeit, sondern die „Zugehörigkeit zu dem durch den Eigennamen benannten Individuum bzw. Objekt“ (Fleischer/Barz 2012: 317) und ermöglicht die adjektivisch-attributive Verwendung von Eigennamen. Alternativ können Syntagmen oder Wortbildungen eingesetzt werden, so könnte z.B. die Nominalphrase [...] *die Wagnerschen Stabreime* [...] (10SZ05: 129f) ebenfalls durch das Kompositum *Wagner-Stabreime* oder das Syntagma *Stabreime von Wagner* ausgedrückt werden. Bei der Bildung ist ein gewisser Spielraum für Modifikationen vorhanden: Groß- und Kleinschreibung variieren und auch die Form kann angepasst werden: [...] vom *Goetheschen* „Eine große Tat ist auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist“ [...] (50SZ01: 25f), [...] sprechen in *Goe-*

¹⁵⁴ Verismo (Verismus): spezielle Ausprägung des Naturalismus in der italienischen Oper (Jansen 1998: 172).

¹⁵⁵ Italienischer Opernkomponist (1858-1924), der sich durch „die perfekte Balance zwischen Dramatik und Sentiment, veristischer Ausdruckskraft und subtiler Orchesterbehandlung, die in den Dimensionen des Klangapparates, aber auch in der hochentwickelten Leitmotivtechnik zunehmend an Wagner erinnert“, auszeichnet (Jansen 1998: 128).

¹⁵⁶ Figur aus Shakespeares „Hamlet“, die dem Wahnsinn verfällt.

¹⁵⁷ Duden Universallexikon 2011: 549.

the'schen Rätseln [...] (10SZ16: 103f), *goethisches* und *goethisches* (beide Varianten werden von Fleischer/Barz 2012: 317 als Alternativformen aufgeführt).

Hauptsächlich referieren die anthroponymischen Adjektive auf den Autor/Komponisten (90SZ06: 62f: [...] den *Weiss'schen*¹⁵⁸ Text. / 10FAZ04: 151f: [...] der *Lloyd-Webberschen*¹⁵⁹ Romantik [...]), den Regisseur (90SZ14: 196f: [...] der *Kirchnersche*¹⁶⁰ Gedanke.) oder eine Rolle (70SZ03: 74f: [...] Prunk des überladenen *Schönschen*¹⁶¹ Salons [...]). Des Weiteren werden sie auch als intertextuelles Element verwendet:

[...] eine Videoprojektion in Form von *Leonardos Vitruvianischem*¹⁶² Menschen [...] (10SZ06: 83ff)

[...] als sei ein *Thomas Bernhardscher*¹⁶³ Lebensverweigerer in einer Ganzkörperoase angekommen [...] (10SZ12: 66ff)

Wenn er redet, dann spricht er in *Freudschen*¹⁶⁴ Fehlleistungen [...] (10SZ14: 131f)

[...] wie ein *mephistophelischer*¹⁶⁵ Fürst des Bösen [...] (50FAZ04: 148f)

Anthroponymische Adjektive kommen in jedem der vier Jahrgänge vor, allerdings mit abnehmender Tendenz. 1950 sind es noch 1,4 Prozent aller Adjektive, 1970 0,9, 1990 0,7 und 2010 nur 0,6 Prozent. Zwischen 1950 und 2010 hat sich der Prozentsatz mehr als halbiert. Zwischen den beiden Zeitungen bestehen keine allzu großen Unterschiede: 1950 und 1970 beträgt die Differenz 0,4, 1990 0,1 Prozent, 2010 ist der Prozentsatz identisch.

Es scheint, als hätten die oben als Konkurrenz genannten onymischen Wortbildungen (Komposita) und Syntagmen zum Nachteil der anthroponymischen Adjektive zugenommen und vermehrt ihre Funktion übernommen. Die Textsorte Theaterkritik neigt dazu, den Leser durch den Gebrauch von Fachwortschatz sowie das Voraussetzen von Welt- und Fachwissen bereits ausreichend zu fordern. Da können lexikalische Vereinfachungen zur Verbesserung des Textverständnisses beitragen. Erklären lässt sich die Tendenz durch die bessere Verständlichkeit der substantivischen Anthroponyme. Während bei den Adjektiven das Gehirn erst noch eine Spaltung des Suffixderivats vornehmen muss, ist dieser Vorgang bei den Komposita (meist) durch den Bindestrich und bei den Syntagmen durch die paraphrastische Aufgliederung bereits erfolgt. Gerade bei Doppelnamen entstehen durch die Ableitung sperrige Konstrukte (50FAZ12: 7: *Maria-*

¹⁵⁸ Peter Weiss (1916-1982) war deutsch-schwedischer Autor, der u.a. „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“ geschrieben hat, welches Inhalt der Kritik ist.

¹⁵⁹ Andrew Lloyd Webber, Musikkomponist, u.a. von „Love Never Dies“, von dem die Kritik handelt.

¹⁶⁰ Alfred Kirchner (*1937), deutscher Opernregisseur.

¹⁶¹ Dr. Schön: Rolle in Frank Wedekinds Schauspiel „Lulu“.

¹⁶² Darstellung des Menschen nach den von Vitruvius formulierten und idealisierten Maßen, die von Leonardo da Vinci gezeichnet wurde.

¹⁶³ Thomas Bernhard (1931-1989), österreichischer Schriftsteller.

¹⁶⁴ Sigmund Freud (1856-1939), Begründer der Psychoanalyse.

¹⁶⁵ Mephistopheles: Teufel im Faust-Stoff.

Theresianische Atmosphäre / 70SZ04: 107: *donquijotische Illusion* / 10FAZ04: 151f: *Lloyd-Webbersche[n] Romantik*). Häufig klingen adjektivische Suffixderivate auch unschön und lassen sich nur schwer aussprechen (vgl. 10FAZ08: 95f: [...] *das Beethovensche Freiheitspathos* [...]).

4.4.2.4.2.3.1.2 Toponymische Suffixderivate

Anders verhält es sich bei den toponymischen Adjektiven. Zwischen 1950 und 1990 steigt der Prozentsatz von 1,4 auf 2,5. 2010 lässt sich wieder ein Rückgang um 0,4 Prozent feststellen. Ein gängiges Mittel für die Bildung von toponymischen Adjektiven ist die Überführung von Bewohnerbezeichnungen auf *-er* wie *Londoner* „Homburg“ (10FAZ06: 4). Diese weisen allerdings in einigen Punkten nicht die Adjektiv-typischen Eigenschaften auf. Denn sie werden groß geschrieben, sind unflektierbar und auf attributiven Gebrauch beschränkt (Fleischer/Barz 2012: 319). 259 der 264 toponymischen Adjektive (98,1 %) entsprechen dieser Wortbildungskonstruktion. 1950 gibt es keine Ausnahme, 1970 in der SZ zwei (70SZ01: 77f: [...] *den (einzigsten wienerischen) Ton* [...] oder 70SZ04: 17f: [...] *nach echt münchenerischer Jahrhundertwende* [...]), 1990 jeweils eine in der FAZ (70FAZ02: 2: *Vom Umgang mit Trojanischen Pferden* → keine Ad-hoc-Bildung) sowie eine in der SZ (90SZ15: 4f: *die Hamburgische Staatsoper*) und 2010 eine in der FAZ (10FAZ07: 57: *das brabantische Volk*). Hierbei handelt es sich allesamt um Derivate mit dem Suffix *-isch*, das – wie bereits bei den anthroponymischen Adjektiven erwähnt – die Zugehörigkeit zu etwas ausdrückt. So lässt sich *die Hamburgische Staatsoper* als *Staatsoper von Hamburg* paraphrasieren und *wienerischer Ton* als *Ton bzw. Dialekt von Wien bzw. der Wiener*. Die toponymischen Adjektive auf *-er* und auf *-isch* können ohne größere semantische Differenz ausgetauscht werden: *Hamburgische Staatsoper* oder *Hamburger Staatsoper* – beides ist möglich.

Diese Wortbildungsarten können eine Genitiv- oder Präpositionalphrase ersetzen und durch die Verwendung von Begriffen aus der gleichen Wortfamilie Kohärenz stiften, ohne sie identisch zu wiederholen. Deswegen handelt es sich häufig um den Aufführungsort (vgl. 50FAZ06: 1 / 47 / 73 / 80: *Bochum – Bochumer Aufführung – Bochumer Shakespeare-Tage – Bochumer Spielzeit*). In der Kritik *Verdis Tragödie der Halbwelt* (50FAZ10) werden die Vorteile des toponymischen Adjektiv-Gebrauchs nicht nur für den Aufführungsort genutzt, sondern auch für den Vergleich mit anderen Theatern: *Berliner Staatsoper* (18f) oder die Nennung des Handlungsorts: *Pariser Halbwelttragödie* (50f). Teilweise sind toponymische Adjektive bzw. die substantivischen Bewohnerbezeichnungen lexikalisiert – zumindest tauchen einige der größeren Städte im Duden auf¹⁶⁶. Aber ähnlich wie schon bei den anthroponymischen Adjektiven ist wegen der starken Tendenz zur Reihenbildung eine vollständige Usualisierung weder möglich noch sinnvoll.

¹⁶⁶ Vgl. Duden Universallexikon 2011: z.B. *Frankfurter*: 632, *Hamburger*: 780, *Londoner*: 1133, *Pariser*: 1310.

4.4.2.4.2.4 Adjektivische Zusammenbildungen

Auch okkasionelle adjektivische Zusammenbildungen kommen eher selten vor, allerdings häufiger als die substantivischen. 1950 und 1970 je sieben Mal, 1990 und 2010 je fünf Mal. Diese Adjektive werden für die Wertung eingesetzt: *pipsstimmig* (90SZ09: 127), *geigenflirrenden Höhepunkt* (10SZ06: 5f) oder statt eines Vergleichs: *slapstickartig* (10FAZ07: 22), *parlandoartige Gestaltung* (10FAZ07: 157f).

Allerdings muss auch festgehalten werden, dass einige der Zusammenbildungen zwar nicht im Duden stehen, aber durch die Reihenbildung nur mehr oder weniger ad hoc gebildet wurden. So führt der Duden zwar die Substantive *Einakter* und *Dreiakter*¹⁶⁷, aber nur das Adjektiv *einaktig* (Duden Universallexikon 2011: 474). *Dreiaktig* und *fünftig* sowie das Substantiv *Fünftakter* sind nicht zusätzlich aufgenommen. Ähnlich verhält es sich bei Zusammenbildungen, die das Alter einer Person angeben (50FAZ09: 43: *40jährige Komponist* oder 70FAZ11: 195: *36jährigen Schweizer Autor*) oder die Gesamtzahl von etwas (70FAZ03: 22: *vielbändigen Familienroman* / 70SZ02: 94f: *30teiligen Rollenuniversum*).

Die Mehrzahl der adjektivischen Zusammenbildungen ist allerdings usuell. Gerade auch die Adjektive, die häufig in Theaterkritiken verwendet werden, u.a. zur Beschreibung der Dauer (*ein-, zwei-, drei-, vierstündig* / *langjährig*) oder zur zeitlichen Einordnung (*diesjährig*).

4.4.2.5 Fazit

Wortbildungen aller Art bereichern die Textsorte Theaterkritik. Für ihre Verwendung können verschiedene Faktoren eine Rolle spielen. Eine fundamentale Funktion erfüllen Wortbildungen im Rahmen der Sprachökonomie. Sie – besonders okkasionelle Komposita – können die Informationen von Syntagmen oder sogar Sätzen komprimieren und dabei noch einen Leseanreiz setzen. Das sind gute Voraussetzungen für den Einsatz im journalistischen Umfeld.

Besonders deutlich wird Informationsbündelung an den phrasalen Bildungen, deren Verwendung seit 1950 zugenommen hat und die zusätzlich Zeichen für die steigende Kreativität der Autoren sind. Gerade meinungsäußernde Textsorten sind prädestiniert für diese „zugespitzte Form der Argumentation und Konzentration“ (Matussek 1994: 54). Viele der Komposita sind dabei stark an den Kontext gebunden, weisen einen hohen Komplexitätsgrad auf und tendieren nicht zur Lexikalisierung.

Besonders auffällig sind in den Theaterkritiken die substantivischen Determinativkomposita und da v.a. der Bauplan ‚Appellativ plus Appellativ‘. Diese Wortbildungen dienen neben der Sprach-

¹⁶⁷ Duden Universallexikon (2011: 474, 442).

ökonomie und der Kohäsion besonders auch dazu, Atmosphäre zu schaffen, was typisch für den „bunten“ Feuilletonstil ist. Oft erfahren auch Wörter aus dem Fachwortschatz dadurch einen Bedeutungszuwachs oder -wandel bzw. eine semantische Veränderung. Häufig erhalten die Bildungen auch eine „emotionale“ Konnotation bzw. eine Wertung, was besonders für die meinungsäubernden Textsorten ein wichtiges stilistisches Mittel darstellt. Hierzu können z.B. Diminutive gezählt werden.

Von besonderer Bedeutung für die Theaterkritik sind die Wortbildungen mit einem Adjektiv als Zweitglied (Determinativ- und Kopulativkomposita). Wegen ihrer Funktionen (beschreiben, werten, verbildlichen) sind sie ein wichtiger Bestandteil der Textsorte. Herauszuheben sind hier v.a. die Baupläne ‚Adjektiv plus Adjektiv‘ und ‚Appellativ plus Adjektiv‘. Allein der letztgenannte Typ verzeichnet zwischen 1950 und 2010 eine Zunahme um über 40 Prozent.

Zu Wortbildungen mit fremdsprachlichen Elementen (Hybridbildungen) siehe 4.4.4.3.

4.4.3 Lexikalische Varianz

Die Variations- oder Varietätenlinguistik befasst sich mit der Sprache als „komplexe[r] Menge von sprachlichen Varietäten“ (Lexikon der Sprachwissenschaft 2008: 771). Unterschieden werden sie abhängig von ihrem dominanten „Variationsparameter“ in „räumlich“ und „sozial definierte“ sowie „situativ“ und „historisch differierende“ Varietäten (ebd.). Dabei handelt es sich immer um ein Zusammenspiel sprachlicher Phänomene aus verschiedenen sprachwissenschaftlichen Bereichen wie Phonetik, Syntax oder Pragmatik sowie „außersprachlicher Faktoren“.

Das „soziolinguistische Varietäten-Modell“ von Löffler (Abb. 61, S. 183) soll dabei die Komplexität und die fließenden Übergänge zwischen den verschiedenen Varietäten (auch: „Lekte“¹⁶⁸ genannt) darstellen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen allerdings nur die für die Textsorte Theaterkritik fundamentalen Lekte betrachtet werden. Auf der einen Seite handelt es sich hierbei um die Fachsprache sowie z.T. die Regiolekte (die Umgangssprache wurde bereits unter 4.3.1 beleuchtet).

¹⁶⁸ Vgl. Löffler (2010: 79).

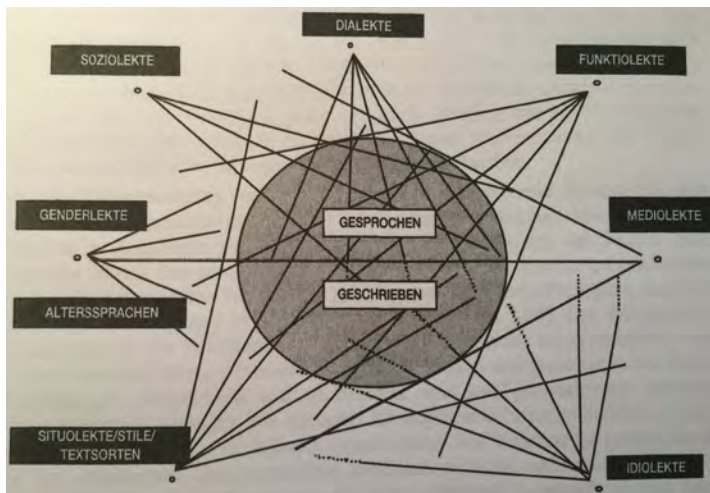


Abb. 61: Soziolinguistisches Varietäten-Modell von Löffler (2010: 79)

Im Duden Universalwörterbuch (2014: 18ff) werden zu den Lemmata u.a. Bemerkungen zu Stil, regionaler und temporaler Zugehörigkeit sowie der Einordnung in Fach- und Sondersprachen gemacht. Bei den stilistischen Angaben entscheidet oft das „individuelle Sprachgefühl“, ob Wörter z.B. als „umgangssprachlich“, „derb“ oder „vulgär“ wahrgenommen werden. Ähnliches gilt für die gehobene Sprache und die Fachsprache. Die Einschätzung durch die Sprachteilnehmer ist also „wertend“ und z.T. auch „subjektiv“ (vgl. Duden Universalwörterbuch 2014: 18). Anders als noch vor einigen Jahren verliert die Umgangssprache besonders durch den Gebrauch in den Massenmedien und im Internet ihren schlechten Ruf. Man kann sie heute definieren als „Umgang mit der Sprache, der zwar von der Sprachnorm abweicht, jedoch eine hohe Frequenz wie auch eine breite Akzeptanz aufweist“ (Duden Universalwörterbuch 2014: 19). Unterhalb der Umgangssprache sind die Stile „salopp“, „derb“ und „vulgär“ angesiedelt. Über der „Normalsprache“ stehen Stile wie „bildungssprachlich“, „gehoben“, „fachsprachlich“, „dichterisch“ oder auch „veraltet“.

Daneben werden Wörter aufgeführt, die nicht im ganzen deutschen Sprachraum, sondern nur in verschiedenen Regionen verwendet werden. Wenn der Begriff sich nicht eindeutig einer bestimmten Gegend zuteilen lässt, wird der Terminus „landschaftlich“ eingesetzt.

4.4.3.1 Fachsprache

Die Textsorte Theaterkritik thematisiert einen Bereich des kulturellen Lebens, der wie die Wissenschaft mit einer eigenen Fachsprache ausgestattet ist. Ausführlich hat sich Mehlin 1969 dieser Fachsprache gewidmet. Er nimmt dabei eine kleingliedrige Einteilung der Begrifflichkeiten auf mehr als 500 Seiten vor. Hier sollen aber weniger Subklassen besprochen als Feststellungen getätigt werden, ob sich die Verwendung von Fachwortschatz geändert hat. Dabei scheint m.E. die „Dimension“ der Fachsprache wichtiger. Unter „Dimension“ verstehe ich den Anteil an Fachwörtern, der aus Fremdsprachen stammt und somit für den Leser der Theaterkritik ohne Fachwissen nicht oder nur schwer verständlich ist – im Gegensatz zu Wörtern wie *Bühne*, *Dirigent* etc.,

die ohne Frage zum Fachwortschatz zählen, aber von (fast) jedem Sprachteilnehmer verstanden werden. Fluck (2000: 90) spricht in diesem Zusammenhang von „graduell gestufte[n] Informations- und Kommunikationsbarriere[n]“.

Nicht zum Fachwortschatz des Theaters zähle ich (qualitative) Adjektive, die zwar Leistungen im Rahmen der Theateraufführung beschreiben können, jedoch auch gänzlich andere Bereiche des menschlichen Lebens wie *gelungen, sicher, langsam*.

Anders verhält sich die Situation bei Wörtern mit mehreren Bedeutungen. In diesem Fall ist nach Kontext zu entscheiden, ob der Begriff als Fachwort genutzt wird oder nicht. In diesem Zusammenhang kann z.B. *Akt* angeführt werden.

90FAZ01: 14ff: *Diese Gastregie erscheint wie ein Versöhnungsakt, nachdem der Streit zwischen Comédie Francaise und Théâtre de l'Europe um die Bühne des Odeon-Theaters nun beigelegt ist.*

90SZ01: 17ff: *1886 entstanden, genau getimt für die Zweite Weltausstellung von 1867, führt das „Stück in fünf Akten mit Musik“ ein Paris vor, das sich ganz als Welthauptstadt fühlt, fühlen darf.*

Im ersten Beispiel kann *Akt* als „Handlung, Vorgang, Tat“ umschrieben werden (Duden Universalwörterbuch 2014: 119), im zweiten ist er Bestandteil des Fachwortschatzes und synonym zu „Aufzug“ (ebd.) gebraucht. Ähnlich verhält es sich bei *Saison*.

10SZ11: 105ff *Aber nicht nur die Flora ist, passend zum Beginn der Gartensaison, zurecht gestutzt worden.*

10SZ11: 37f: *Im Übrigen ist die Saison ein Wunschkonzert.*

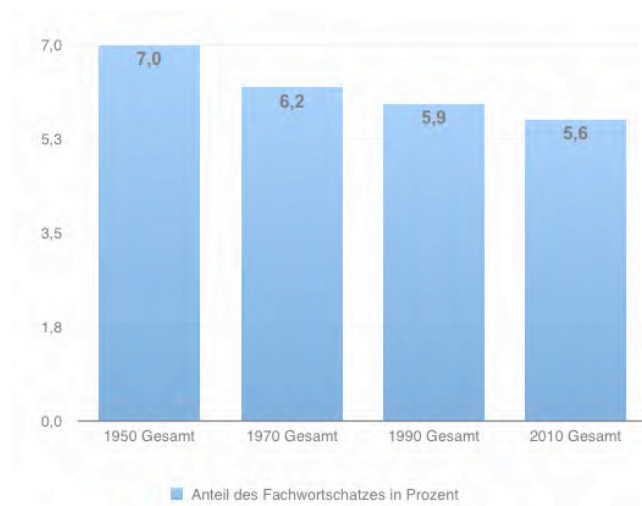
In *Gartensaison* lässt sich *Saison* als ein „für etw. wichtiger Zeitabschnitt innerhalb eines Jahres“ bezeichnen, „in dem die stärksten Aktivitäten entfaltet werden“ (Duden Universalwörterbuch 2014: 1486), im zweiten Beispiel kann sie synonym durch das Wort „Spielzeit“ (ebd.) ersetzt werden und gehört somit zum Fachwortschatz.

„Typische“ Fachwörter, im Fall der Theatersprache hauptsächlich Begrifflichkeiten aus dem Italienischen, dem Französischen oder dem Lateinischen, kommen hauptsächlich in der Sparte Musiktheater, besser gesagt in der Oper, vor. Im Musical hat das Englische die Vorherrschaft übernommen. Anders verhält es sich hingegen im Schauspiel. Termini wie *Monolog, Dialog* oder *Prolog* entstammen zwar ebenso einer Fremdsprache, jedoch sind sie mit einer Schulausbildung trotzdem zu verstehen.

Bei *Commedia dell'arte, belcantistisch, Koloraturen, Ouvertüre* oder *Tessitura* verhält es sich schon anders. Jedoch muss man den Kritikern zugute halten, dass sie mit den Jahren auf einen großen Teil der fremdsprachlichen Fachwörter verzichtet haben (Kein Fachwort um des Fachworts willen). Jedoch werden die Termini, wenn nötig, verwendet. Allerdings finden sich in sol-

chen Fällen nur sehr wenige Begriffe pro Text. Die „Klage“ von Dovifat/Wilke aus dem Jahr 1976 (162) über die „inflationäre Verwendung von Fremd- und Fachwörtern scheint zumindest in der Textsorte Theaterkritik nicht so nötig gewesen zu sein. Anders verhält es sich hingegen im Wirtschafts-Ressort, wo z.T. 40 Prozent Fachwörter gemessen werden (Brandstetter 2009: 85, Lüger 1995: 38). Anders als wissenschaftliche Arbeiten müssen Zeitungstexte aber möglichst alle Leser ansprechen. Alleine schon deswegen besteht ein „Eindämmungszwang“ von Fachwörtern.

Im Gegensatz zu anderen Fachsprachen wirkt die Theatersprache eher „eigenartig: salopp, oft spielerisch, exklusiv, aber doch vertraulich – Ausdruck einer eigenen, den Betrachter faszinierenden Welt des Theaters“ (Fluck 1996: 98) und umfasst neben der Schauspielkunst mit Musiktheater und Ballett die Bereiche Theaterorganisation (Verwaltung usw.) sowie Bühnentechnik (Bühnenbild, Beleuchtung, Kostüme, Requisiten, Schminkkunst) und tangiert mehrere andere Gebiete. Dabei ist die Theatersprache „komplex und vielschichtig“ (ebd).



Grafik 14: Anteil des Fachwortschatzes in den Texten des Korpus in Prozent

Die Verwendung des Fachwortschatzes nimmt zwischen 1950 und 2010 kontinuierlich ab – von 7,0 Prozent auf 5,6 Prozent. Trotz der Tatsache, dass es sich bei der Fachsprache für das Theater um eine einfacher verständliche Fachsprache handelt als es z.B. in der Wirtschaft der Fall ist, verwenden die Redakteure in Theaterkritiken weniger fachspezifische Termini als noch vor 60 Jahren. Auf diese Weise soll vielleicht die „Schwellenangst“ vor der Textsorte und dem Thema minimiert werden. Denn so fühlen sich Leser, die sich normalerweise nicht für das Theater interessieren, ebenfalls angesprochen. Sie müssen für die Lektüre des Artikels kein allzu großes Fachwissen aufweisen.

Die FAZ und die SZ weichen jeweils nur 0,2 Prozent voneinander ab. In den Jahrgängen 1950, 1970 und 2010 liegt die SZ knapp vorne (1950: 6,9% ⇔ 7,1%; 1970: 6,1% ⇔ 6,3%; 2010: 5,5%

⇔ 5,7%), 1990 die FAZ (6,0% ⇔ 5,8%). Es zeigt sich also, dass die abnehmende Tendenz uneingeschränkt auf beide Zeitungen zutrifft.

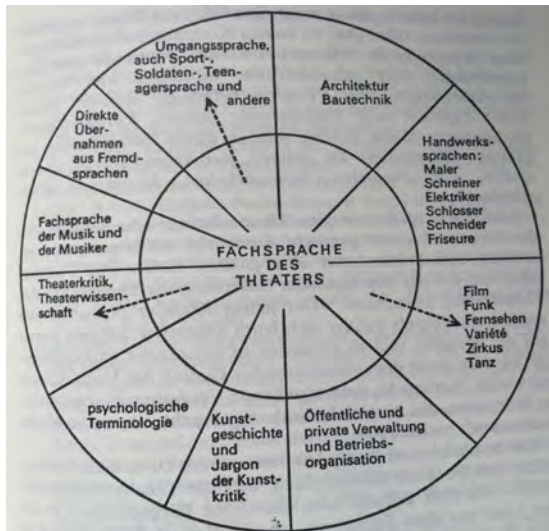


Abb. 62: Schema der Fachsprache des Theaters nach Mehlin (1969: 12)

Laut Fluck (1996: 98) liegt der Wert des Vokabulars aus der Theatersprache, das aus anderen Sprachen übernommen oder entlehnt wurde, bei 20 Prozent. Diese Zahl lässt sich anhand der Theaterkritiken einigermaßen bestätigen. Der hohe Anteil geht auf die Theatergeschichte zurück, die im 17. und 18. Jahrhundert von der italienischen Komödie und Oper, sowie vom französischen Schauspiel und Ballett geprägt wurde (Fluck 1996: 98). Wie weiter oben bereits ausgeführt, stammt ein Großteil dieser Begrifflichkeiten aus „dem gemeinsprachlichen Wortschatz“, wo sie aber „in eingeschränkter oder erweiterter Bedeutung“ (ebd.) vorkommen.

4.4.3.2 Regiolekt

Vereinzelt finden sich auch regionale Begrifflichkeiten wie das Adverb *freilich*, das besonders im süddeutschen beheimatet ist. Ähnlich verhält es sich bei *arg* (landschaftlich für *sehr*, *überaus*) oder der Interjektion *eh* (süddeutsch, österreichisch: *sowieso*, *ohnehin* [*schon*]). Auch dialektale Lexik wie *den kessen Deibel* (50FAZ02: 54 / landschaftlich / mundartlich zu *Teufel*), *Wiener Beisl* (50FAZ12: 14 / bayerisch, österreichisch, ugs: *Kneipe*, *einfaches Wirtshaus*), *das herzige Kraftbuberl* (50SZ12: 14f: bayerisch, österreichisch, schweizerisch), *fesch* (70SZ01: 131). Die Verwendung von regiolektalen Lexemen im Korpus hat sich seit 1950 fast verdreifacht (1950: 5, 1970: 3, 1990: 5, 2010: 13).

Regiolektale Einflüsse in der Textsorte Theaterkritik kann man bei so geringen Werten trotzdem nicht geltend machen. Für den jeweiligen Text sind sie aber von Bedeutung, da der Autor so eine weitere sprachliche Möglichkeit hat, den Text spannend und ansprechend zu gestalten oder einen Bezug zum Werk oder der Inszenierung herzustellen.

4.4.3.3 Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Fachsprache des Theaters zu den zentralen lexikalischen Merkmalen der Textsorte Theaterkritik gehört. Sie ist – anders als z.B. die Sprache des Wirtschaftsressorts – aus Termini der verschiedensten Fremdsprachen und dem Deutschen entstanden. Bis auf einen Teil lassen sich die Begriffe der Theatersprache – je nach Welt- und Fachwissen des Lesers – aber auch so problemlos verstehen, weil sie sich z.T. aus der Standardsprache entwickelt haben. Schwer verständliche Fachbegriffe werden soweit möglich umgangen. Trotz dieser Tatsache hat die Verwendung der Fachsprache in Theaterkritiken seit 1950 kontinuierlich abgenommen. Statt Fachtermini einzusetzen, scheint es so, also wollten die Rezensenten lieber möglichst bildhaft umschreiben.

Regiolektale Varietäten lockern die Schriftsprache auf und binden den Leser an den Text. Der Kritiker möchte mit der Verwendung des entsprechenden Lexems eine bestimmte Stimmung erzeugen – etwa, weil man mit dem Wort eine andere Situation verbindet, als es mit dem hochdeutschen Wort der Fall gewesen wäre oder weil es zum Stück, zur Inszenierung oder zu einer Rolle passt.

4.4.4 Fremdlexik

Um den Terminus *Fremdwort* zu erfassen, gibt es zahlreiche Definitionsvarianten, aber nicht die eine richtige (Eisenberg 2012: 15). Allgemein lässt sich sagen, dass „ein Wort [...] im gegenwärtigen Deutschen fremd [ist], wenn es Eigenschaften hat, die es von den Wörtern des Kernwortschatzes¹⁶⁹ unterscheidet“ (Eisenberg 2012: 29) Dies kann sowohl aufgrund ihrer Schreibung als auch ihrer Lautung der Fall sein. Ein Teil – gerade der englischen – Lexeme stellt für den Leser jedoch keine Fremdwörter mehr dar – obwohl sie z.T. graphisch und/oder phonetisch nicht assimiliert sind –, da sie bereits Einzug in die deutsche Alltagssprache gefunden haben¹⁷⁰.

Grundsätzlich wurde für diese Arbeit das Duden-Fremdwörterbuch als Kontrollinstanz herangezogen. Komposita mit Fremdwort-Konstituenten (unabhängig davon, ob es sich um die erste, die zweite oder beide Konstituenten handelt) werden als Fremdwörter eingeordnet.

Laut Fremdwörter-Duden (2015: 18) gibt es vier Merkmale für nicht-muttersprachliche Wörter, die bei der Einordnung helfen können, aber nicht müssen: Zum einen betrifft dies die Bestandteile eines Wortes. So werden z.B. fremde Affixe (*Konzentration*, *Belkanto*) erkannt, z.T. zeigt sich aber auch erst bei den Flexionsformen eines Wortes, dass es nicht zum Kernwortschatz gehört. Diese Wörter sind flexionsmorphologisch fremd. Zum anderen kann es an der Lautung erkannt

¹⁶⁹ Synonym zu *Kernwort* sind folgende Begriffe verwendbar: *Nichtfremdwort*, *heimisches* oder *muttersprachliches Wort*, *Erbwort*, *indigenes* oder *natives Wort*.

¹⁷⁰ Vgl. Hirner (2007: 296).

werden, so durch eine vom Deutschen abweichende Aussprache (*Ensemble* [ã'sä:bl]) oder durch die Betonung (nicht auf der ersten oder auf der Stammsilbe liegenden Akzent). Das betreffende Wort enthält fremde Laute, eine fremde Silbenfolge, einen fremden Silbenbau oder Wortakzent. Ein weiteres Kriterium stellt die Schreibung eines Wortes dar. Für das Deutsche unübliche Buchstabenfolgen oder grafische Strukturen (*Bibliothek*, der Buchstabe *y*) weisen auf eine nicht-deutsche Herkunft hin. Auch die Position bestimmter Buchstabenfolgen kann hierfür ein Indiz sein (z.B. *gn-*, *pt-*, oder *ts-* im Anlaut). Als letztes Merkmal wird der seltene Gebrauch in der Alltagssprache genannt¹⁷¹.

Häufig liegen auch Merkmalskombinationen vor. Allerdings sind die o.g. Kriterien nicht immer aussagekräftig. Der Duden nennt als Beispiel das Präfix *ab-*, das sowohl im Fremdwort *absolut*, als auch im deutschen Verb *abreisen* vorkommt. Da die Sprecher einer Sprache dazu neigen, Fremdwörter an die deutsche Aussprache anzugleichen (so z.B. bei *Stil* [t...]) oder diese im Schriftbild anzupassen, finden sich oft Eindeutschungserscheinungen wie der Wegfall von Nasalen oder Betonungsänderungen.

Es ist nicht immer leicht, die sprachliche Herkunft zu erkennen – ob nun wegen häufiger Verwendung in der Alltagssprache oder wegen der graphischen bzw. phonischen Angleichung wie z.B. bei *Alt* („tiefe Frauenstimme“) (vgl. Fremdwörter-Duden 1997: 8).

„Wichtig für die Wahl eines Wortes ist immer seine Leistung, nicht seine Herkunft“ (Fremdwörter-Duden 2015: 28). Durch den Einsatz von Fremdwörtern werden oft andere Assoziationen hervorgerufen als bei einem Wort des Kernwortschatzes (*Präludium/Vorspiel*). Bestehende Konnotationen können so umgangen und neue eingebracht werden. Auch bei den Stilebenen sind Variationen möglich (gehoben, neutral, umgangssprachlich/jargonhaft) oder es können Anspielungen vorgenommen werden (*Danaergeschenk* – Unheilsgabe, *Judaslohn* – Lohn für Verrat). Für deren Verständnis ist eine sehr gute Allgemeinbildung oder ggf. auch Fachwissen vonnöten. Daneben haben Fremdwörter Signalfunktion zur Aufmerksamkeitserregung, geben die Möglichkeit, durch Variation Wiederholungen zu vermeiden und ermöglichen Präzision sowie Kürze (Fremdwörter-Duden 2015: 28f). Vermieden werden sollten Fremdwörter hingegen dort, „wo die Gefahr besteht, dass der [...] Leser [...] nicht oder nur unvollkommen versteht, wo also Verständigung und Verstehen erschwert werden“ (Fremdwörter-Duden 1997: 13).

Im Anschluss werden zuerst die Fremdwörter in der Zeitung beleuchtet. Als zweites stellt sich die Frage nach den Gebersprachen. Welche Fremdsprache hat zu welcher Zeit den größten Einfluss auf die Sprache der Theaterkritiken? Des Weiteren soll festgestellt werden, wie groß die Überschneidungen zwischen Fremdwörtern und der Fachsprache der Theaterkritiken sind. Auch die

¹⁷¹ Vgl. Fremdwörter-Duden (2015: 18f), Fremdwörter-Duden (1997: 7) und Eisenberg (2012: 27f).

sog. Zitatwörter sollen in die Analyse miteinbezogen werden. Abschließend werden die sog. Hybridbildungen betrachtet.

4.4.4.1 Fremdwörter in der Zeitung

Fremdwörter spielen keine unwichtige Rolle im Deutschen. Werner von La Roche (2006: 122f) rät allerdings gerade im Journalismus dazu, mit Fremdwörtern zu „geizen“. Als Ausnahme führt er Begriffe aus der Fachsprache an, die nicht durch ein deutsches Wort ersetzbar sind (vgl. 4.4.3.1). In diesem Zusammenhang teilt La Roche Fremdwörter in drei Kategorien ein: Fremdwörter, die 1. „nötig und bekannt“, 2. „nötig und erläuterungsbedürftig“ und 3. „durch einen deutschen Ausdruck ersetzbar“ sind. Bei der Verwendung von Fremdwörtern z.B. in der Zeitung sollte zuerst die zentrale Frage gestellt werden, für welches Publikum der betreffende Artikel geschrieben wird. Grundsätzlich sollte er aber für möglichst viele Menschen leicht verständlich sein.

Laut Hoberg (2000: 313) gibt es für die Sprachwissenschaft keine „überflüssigen Wörter“ „und zwar zum einen, weil Sprachen so gut wie keine völlig synonymen Wörter enthalten, und zum anderen weil für Sprecher und Schreiber kein von ihnen benutztes Wort überflüssig ist, da sie es andernfalls nicht verwenden würden.“ Allerdings ist eine Vielzahl der Fremdwörter dem Durchschnittsleser nicht geläufig, so dass Journalisten diese Begrifflichkeiten möglichst meiden (Hoberg 2000: 306). In diesem Zusammenhang haben Brandstetter und Range (2009: 84) z.B. festgestellt, dass „prahlerische gräko-lateinische und englische Fremdwörter“ nur noch selten in Zeitungen zu finden sind.

„In fortlaufenden Zeitungstexten“ liegt der Fremdwortanteil laut Fremdwörter-Duden (2015: 22) bei acht bis neun Prozent; bei der ausschließlichen Zählung von Substantiven, Adjektiven und Verben sogar bei 16 bis 17 Prozent. Allerdings geht der Duden dabei nicht darauf ein, welche Textsorten oder Rubriken als Grundlage für diese Einschätzung dienen. Ich verstehe die Zahlen als Mittelwert. Absolute Zahlen für den deutschen Wortschatz sind kaum ermittelbar, da die Summe der Wörter des Gesamtwortschatzes nicht bekannt ist. Außerdem sind dessen Vergrößerung dank Wortschöpfungen und -bildungen keine Grenzen gesetzt. Bei Annahme eines deutschen Wortschatzes von 300 000 bis 500 000 Wörtern „dürfte der absolute Fremdwortanteil bei schätzungsweise 100 000 Wörtern liegen“ (Fremdwörter-Duden 2015: 23). Fremdwörter sind genauso wie Wörter des Kernwortschatzes einer hohen Fluktuation unterworfen – dabei halten sich Fremdwörter, die aus dem Gebrauch kommen und neue, die usuell werden, die Waage. Bei der Analyse von Fremdwörtern in einer Tageszeitung aus dem Jahr 1860 wurde festgestellt, dass die Zahlen nur leicht unter den heutigen Durchschnittswerten liegen (Fremdwörter-Duden 2015: 23). Laut Sommerfeldt (1988: 171f) bleibt der Fremdwort-Anteil in Zeitungstexten relativ konstant, in Fachtexten liege er hingegen höher.

Der Fremdwortanteil bei Theaterkritiken beläuft sich im Durchschnitt der analysierten Jahrgänge auf 7,8 Prozent. Damit liegt er leicht unterhalb des vom Duden angegebenen Durchschnittswerts von Zeitungstexten von acht bis neun Prozent. Dabei lassen sich zwischen den Jahrgängen durchaus Unterschiede ausmachen. 1950 weist den mit Abstand niedrigsten Wert von 5,7 Prozent auf (FAZ: 5,4 %, SZ: 6,0 %). 1970 verdoppelt sich der Prozentsatz fast auf 9,5 Prozent (FAZ: 10,4 %, SZ: 8,7 %), was auch der Höchstwert aller untersuchten Jahrgänge ist. 1990 geht der Wert auf 8,2 Prozent zurück (FAZ: 8,9 %, SZ: 7,4 %), 2010 sinkt er weiter – auf 6,9 Prozent (FAZ: 6,5 %, SZ: 7,3 %). Bei beiden Zeitungen lässt sich die gleiche Kurve ausmachen (Tiefstwert 1950, Höchstwert 1970, stetige Abnahme nach 1970), jedoch mit unterschiedlich hohen Ausschlägen: 1950 und 2010 weist die SZ den höheren Wert auf, 1970 und 1990 die FAZ. 1990 liegt der Prozentsatz also genau im vom Duden angegebenen Bereich, 1990 leicht darüber und 1950 sowie 2010 darunter. Dieses Ergebnis lässt sich eigentlich nur so interpretieren, dass der Fachwortschatz zu einem Teil aus nichtfremdsprachlichen Wörtern besteht wie *Bühne* als eigenständiges Wort oder als Teil von Komposita, *Sänger*, *Schauspieler* oder *Stimme*, und dass diese fehlenden Prozentpunkte weitgehend durch die zahlreiche Verwendung diverser Eigennamen „aufgefüllt“ werden, was z.B. im Kommentar oder der Glosse und den informierenden Textsorten weniger der Fall ist¹⁷². Bei der Theaterkritik müssen schließlich eine ganze Menge Akteure „bedient“ werden - vom Regisseur, über Bühnen- und Kostümbildner, evtl. Dirigent bis hin zu den zahlreichen Schauspielern bzw. Sängern. Z.T. können neben Stücker Titel und Autor bzw. Komponist auch noch der Librettist, der Übersetzer, der Dramaturg der Inszenierung, der Intendant usw. genannt werden.

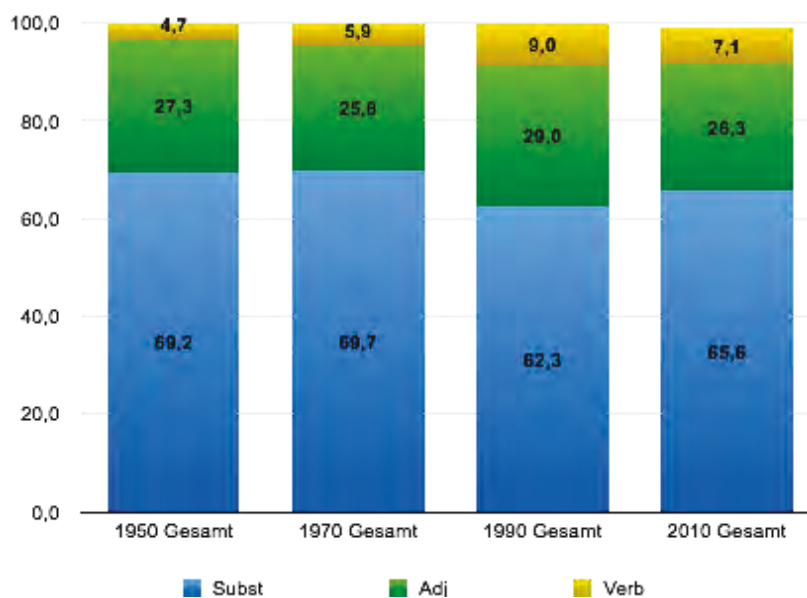
Es kann auch davon ausgegangen werden, dass der vergleichsweise niedrige Wert von 1950 noch auf die Nachwehen der NS-Zeit zurückzuführen ist. Zwar wurden z.T. Fremdwörter für propagandistische Zwecke eingesetzt, grundsätzlich waren Fremdwörter aber verpönt. Während der Besatzungszeit steigt die Verwendung von Fremdwörtern an. Als Gründe für die Abnahme ab 1990 können die Bemühungen des Vereins für deutsche Sprache und die zunehmende Zahl an Fremdwortkritikern angeführt werden.

Für Zeitungstexte gibt das Duden Fremdwörterbuch (2015: 22) einen Fremdwortanteil von 16 bis 17 Prozent an, wenn nur Substantive, Adjektive und Verben als Untersuchungsgrundlage dienen. Beim vorliegenden Korpus taucht ein durchschnittlicher Fremdwortanteil von 15 Prozent auf. Ähnlich wie bei den Fremdwörtern allgemein, verläuft die Kurve vom Tiefstwert 1950 (12,2 %) zum Höchstwert 1970 (17,1 %); 1990 fällt der Prozentsatz auf 14,3 Prozent. Anders als bei den Fremdwörtern allgemein, ist 2010 bei Substantiven, Adjektiven und Verben allerdings eine Zunahme zu verzeichnen. Dies liegt v.a. an der SZ, die 2010 einen ähnlichen Wert wie 1970 aufweist (16,1 %). Die FAZ hingegen folgt der Entwicklung der Fremdwörter allgemein. Damit liegt

¹⁷² Vgl. dazu 4.4.1.2 und z.B. Skog-Södersved (1993: 146ff).

nur der Jahrgang 1970 in Gänze mit 17,1 Prozent im vom Duden angegebenen Bereich. Wenn man nach Zeitungen trennt, gehören daneben auch die FAZ 1990 sowie die SZ 2010 dazu.

Den größten Teil der Fremdwörter machen Substantive aus (66,7 %), gefolgt von Adjektiven (27,0 %) und Verben (6,8 %). Die anderen Wortarten können wegen minimalen Vorkommens vernachlässigt werden. Eine der sehr wenigen Ausnahmen stellt z.B. das Adverb *quasi* dar. Der Fremdwortanteil der Substantive liegt in allen Jahrgängen über 62, aber unter 70 Prozent. Die Kurve verläuft wie beim Wert von Substantiven, Adjektiven und Verben (50: 69,2 %, 70: 69,7 %, 90: 62,3 %, 10: 65,5 %). Die Häufigkeit der Adjektive verläuft hingegen in einer Wellenbewegung (50: 27,3 %, 70: 25,8 %, 90: 29,0 %, 10: 26,3 %), wobei die SZ 1950, 1970 und 2010 die höheren Werte aufweist, 1990 die FAZ. Die Verben nehmen bis 1990 zu, erst 2010 fällt der Wert wieder ab (50: 4,7 %, 70: 5,9 %, 90: 9,0 %, 10: 7,1 %).



Grafik 15: Anteil der Substantive, Adjektive und Verben an Fremdwörtern in Prozent

Als Vergleichsgröße kann die Dissertation von Skog-Södersved (1993) über die Sprache des außenpolitischen Leitartikels herangezogen werden, da auch hier eine meinungsäußernde Textsorte analysiert wurde. Ihr Korpus stammt aus dem Jahr 1983 und liegt damit relativ mittig zwischen den hier vorgenommenen zeitlichen Schnitten 1970 und 1990. Da es sich bei Skog-Södersved um eine synchrone Untersuchung mehrerer Zeitung handelt, kann 9,9 Prozent als Durchschnittswert der vier Zeitungen angegeben werden¹⁷³. Damit liegt der Wert sowohl leicht über den Werten der Theaterkritik des Jahres 1970 (um 0,4 %) und rund 1,4 Prozent über denen des Jahrgangs 1990. Damit ordnet sich der Leitartikel rund ein Prozent über dem vom Duden angegebenen Durchschnitt ein. Wie bereits weiter oben und unter 4.4.1.2 angeführt, lässt sich dies v.a. mit der über-

¹⁷³ Skog-Södersved (1993: 144) führt hier nur die Werte der einzelnen Zeitungen auf: *Neues Deutschland* (DDR): 9,81 %, *Neue Zürcher Zeitung* (Schweiz): 10,36 %, *Die Presse* (Österreich): 9,66 % und *Süddeutsche Zeitung* (BRD): 9,82 %.

durchschnittlichen Verwendung von Eigennamen erklären, die in der Theaterkritik z.T. den Platz der Fremdwörter einnehmen.

4.4.4.2 Relevante Gebersprachen

Über die Zeit standen unterschiedliche Gebersprachen im Fokus. In der Frühzeit der deutschen Sprachgeschichte wurden besonders Wörter aus dem Lateinischen und dem Griechischen übernommen, im Mittelalter waren es vor allem französische Begriffe aus der Rittersprache. In Spätmittelalter und Neuzeit herrschten lateinische Wörter aus Lehrdichtung, Meistersang und Humanismus vor. Im 17. und 18. Jahrhundert hatte wiederum die französische Sprache den größten Einfluss – in den Bereichen Verwaltung/Diplomatie, Handel, Transport, Essen, Mode und gesellschaftliches Auftreten. Im 19. Jahrhundert mehrten sich englische Begrifflichkeiten besonders in Wirtschaft und Presse, im 20. Jahrhundert nahm der Einfluss des Englischen auf alle möglichen Bereiche des Lebens zu (Fremdwörter-Duden 2015: 24f).

Bei der Verwendung von Fremdwörtern spielt die Kenntnis der Zielgruppe eine fundamentale Rolle (Ahlke 2000: 112). Denn der Rezensent muss sich (wie jeder andere Journalist) die Frage stellen, welches Vokabular als Welt- und/oder Fachwissen vorausgesetzt werden kann und welches nicht. In den einschlägigen Werken (von La Roche etc.) wird davon abgeraten, Fremdwörter zu verwenden – hauptsächlich dann, wenn sie unnötig sind. Ein gänzlicher Verzicht wäre nicht durchführbar und auch nicht sinnvoll. Denn auch Fremdwort ist nicht gleich Fremdwort. Wörter wie *Komödie*, *Regie* oder *Ex-Lover* (10SZ02: 69) sind leicht verständlich, da sie auch im täglichen Sprachgebrauch Verwendung finden und z.T. auch kürzer und prägnanter sind (*Ex-Lover* statt *ehemaliger Liebhaber*). Anders stellt sich die Situation hingegen z.B. bei *retardierend* (50SZ01: 50f) oder bei „*Ring*“-*Tetralogie* (10SZ05: 107) dar.

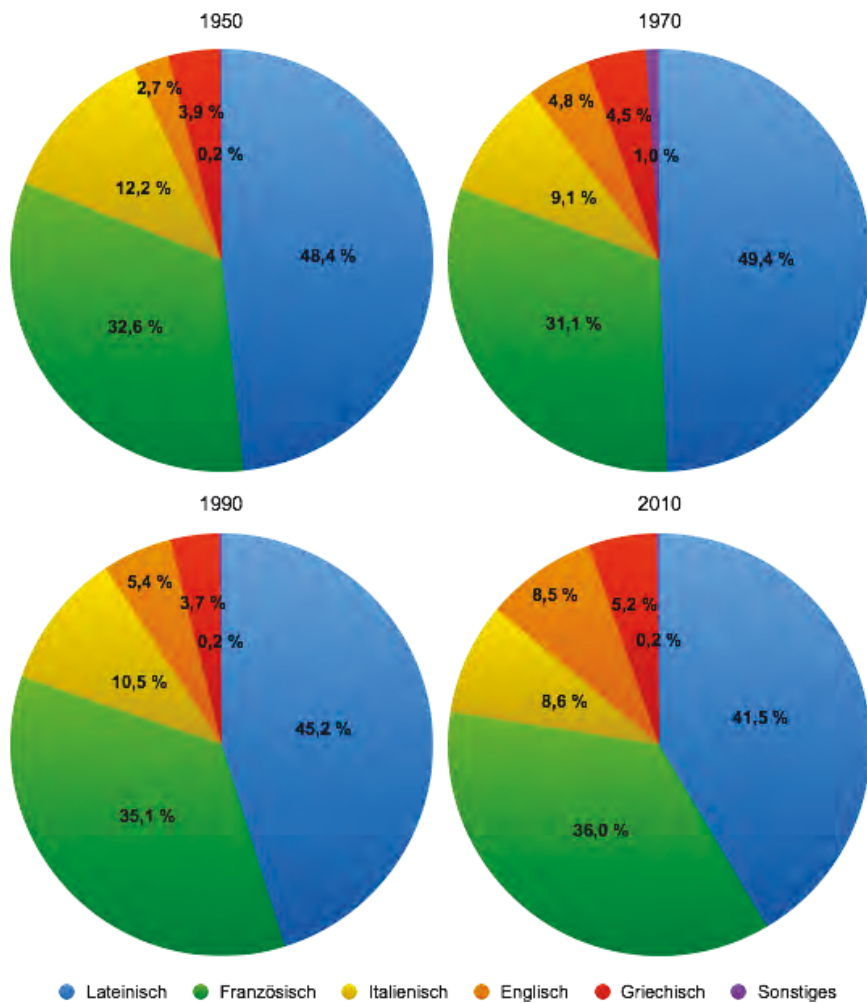


Abbildung 63: Gebersprachen der Fremdwörter in Theaterkritiken in Prozent

Wie anhand der Grafik festzustellen ist, dominieren zwei Fremdsprachen das Bild. In allen Jahrgängen stellen das Lateinische und das Französische zusammengenommen jeweils über 77 Prozent – mit leicht abnehmender Tendenz. Das Lateinische liegt immer zwischen 42 und 49 Prozent, das Französische zwischen 31 und 36 Prozent. 1950 stellen das Lateinische und das Französische zusammen den stärksten Jahrgang mit 81 Prozent, 1970 und 1990 sind es 80,5 bzw. 80,3 Prozent, 2010 „nur noch“ 77,5 Prozent. Allerdings nimmt nur die Verwendung lateinischer Fremdwörter ab, die das Französische hingegen zu. Eine deutliche Steigerung erfährt – wie anzunehmen war – das Englische, aber auch – und das verwundert – das Griechische! Das Englische verzeichnet zwischen den Jahrgängen jeweils einen Zuwachs, der einmal größer (Sprung um 3,1 % zwischen 1990 und 2010), einmal kleiner (0,6 % zwischen 1970 und 1990) ausfallen kann. Von 1950 bis 2010 hat sich der Prozentsatz mehr als verdreifacht. Aber auch das Griechische verzeichnet einen – wenn auch nur geringeren – Zuwachs.

4.4.4.2.1 Lateinische Fremdwörter

Von allen Sprachen weisen das Lateinische und das Deutsche die längsten direkten Beziehungen zueinander auf und sie reichen vom ersten Jahrhundert nach Christus bis hin zum Neulatein. Bei

knapp 50 Prozent des in den Theaterkritiken verwendeten Materials handelt es sich um Wörter aus dem Lateinischen. Diese kommen aus allen möglichen Lebensbereichen. Aus der Theatersprache stammen u.a. folgende im Korpus auftretende Begriffe¹⁷⁴: *Akt, Applaus, Charakter (gr.-lat.), Dirigent, Drama (gr.-lat.), Instrument, Komödie (gr.-lat.), komponieren, Kontrapunkt, Mime (gr.-lat.), Modulation, Opus, Oratorium, Ovation, Rhythmus (gr.-lat.), Satire, Statist oder Tragödie (gr.-lat.)*.

4.4.4.2.2 Französische Fremdwörter

Aus keiner anderen „Nachbarsprache“ (Eisenberg 2008: 56) hat das Deutsche mehr Wörter übernommen als aus dem Französischen (auch, wenn sie z.T. wieder aus lateinischen und/oder griechischen Wörtern gebildet wurden). Während des Dreißigjährigen Krieges wurden viele Entlehnungen übernommen und vollständig ins Deutsche integriert, die heute auch nicht mehr als solche wahrgenommen werden (wie *Tante, Onkel, Ball, Dame, nett, nobel*). Die meisten Gallizismen können hingegen noch problemlos erkannt werden. Der französische Einfluss wirkte zuerst u.a. auf Handel und Transport, Diplomatie, Verwaltung und Militär, Architektur und Landschaftsgärtnerei, Speisen und Getränke sowie auf Künste und Musik, später wurden auch Abstrakta-Bezeichnungen, politische Begriffe und Termini aus Literatur und Theater übernommen (vgl. dazu Eisenberg 2008: 58ff). Im Korpus finden sich im Bereich der Theatersprache u.a. Begriffe wie *Ensemble, Kostüm, Kritik, Melodram, Monolog, Ouvertüre, Parodie, Premiere, Produktion, Repertoire, Soubrette* und *Volumen*. Auch im Bereich der Adjektive (*intellektuell, komisch, präzise*) und Verben (*arrangieren, brillieren, realisieren*) wurden Gallizismen übernommen.

4.4.4.2.3 Italienische Fremdwörter

Das Italienische hat in der Theaterkritik über die Jahre nur leicht an Einfluss verloren. Im Lauf der Jahrhunderte wurden viele Bereiche des Lebens mit italienischen Wörtern bereichert (Eisenberg 2012: 65). Als eines der drei Hauptgebiete der Italianismen – neben dem Banken- und Kaufmannswesen sowie dem Militärwesen – wird die Musik genannt. Außerdem gab es über die Jahrhunderte „riesige[n] Entlehnungsschübe“ aus dem Italienischen auf den „schönen“ Gebieten des Lebens wie Lebensart, Malerei, Architektur und Theater. Der Haupteinfluss des Italienischen beginnt am Ende des 16. bzw. am Anfang des 17. Jahrhunderts mit der „Entstehung der Oper, des Oratoriums und der Blüte anderer Formen von Vokalmusik“ (Eisenberg 2008: 67) sowie später der Instrumentalmusik. Im Korpus finden sich zahlreiche Beispiele wie *Allegro giocoso, Arie, Ballett, Duett, Finale, Kadenz, Kantilene, Koloratur, Libretto, Oper, Operette, Orchester, Parti-*

¹⁷⁴ Fremdwörter, deren Herkunft im Duden mit (gr.-lat.) bezeichnet wird, werden in der vorliegenden Arbeit dem Lateinischen zugerechnet, da sie nicht direkt aus dem Griechischen, sondern über einen „Umweg“ aus dem Lateinischen übernommen wurden (vgl. 4.4.4.2.4).

tur, Sinfonie, Tempo, Terzett, Trio oder auch „musikalische“ Adjektive wie *piano* und *forte* bzw. von der Musik unabhängige Wertungsadjektive (*grandios, virtuos*)¹⁷⁵.

4.4.4.2.4 Griechische Fremdwörter

Der griechische Einfluss auf das Deutsche ist zu einem großen Teil „indirekt wirksam“ (Eisenberg 2012: 71), denn die jeweils dominierende Gebersprache schleuste auch ihre bereits verwendeten Gräzismen ins Deutsche ein. Zuerst handelte es sich hauptsächlich um Wortschatz aus dem klerikalen Bereich. Die Bedeutung des Griechischen nahm besonders mit der Renaissance zu. Auch im 19. und 20. Jahrhundert konnte das Griechische weiterhin Einfluss auf das Deutsche ausüben, aber auch zu dieser Zeit beschränkte sich der Wortschatz hauptsächlich auf die „Bildungs- und Wissenschaftssprache“ (Eisenberg 2012: 72f). Im Korpus kommen u.a. häufig Wortbildungen mit *psycho-* oder *para-* vor. Für die Theatersprache sind direkt nur relativ wenige Wörter aus dem Griechischen übernommen worden, z.B. *Choreographie, Dramaturgie, Tetralogie* oder *Protagonist* sowie beschreibende Adjektive wie *gigantisch* oder *drastisch*. Andere Termini wie *Komödie* sind nicht direkt aus dem Griechischen übernommen worden, sondern haben einen „Umweg“ über andere Sprachen – wie im Fall von *Komödie* über das Lateinische – genommen. Für die Zunahme der griechischen Fremdwörter im Korpus hat Barz (2008: 56) eine spannende These aufgestellt:

„Da sich Fach- und Wissenschaftssprachen bei Neubenennungen mit Vorliebe griechisch-lateinischer Lexik bedienen, nimmt die Zahl entsprechender Wortbildungen im Deutschen ständig zu. Durch den Kontakt zum Englischen erfahren eurolateinische nominale und verbale Wortbildungsreihen insofern einen zusätzlichen kontinuierlichen Ausbau, als die Mehrzahl der Entlehnungen aus dem Englischen ebenfalls griechisch-lateinischer Herkunft ist und sich im Deutschen in den vorhandenen griechisch-lateinisch basierten Fremdwortschatz einpasst.“

4.4.4.2.5 Englische Fremdwörter

Den größten Zuwachs bei den Fremdwörtern hat – wie zu erwarten war – das Englische. Aber im Vergleich zu den anderen Gebersprachen stellen sie auch heute noch nur einen geringen Teil (vgl. auch Hoberg 2000: 306ff). Diese Aussage deckt sich auch mit den Ergebnissen aus dem vorliegenden Korpus. Zwar nimmt der Anteil der Anglizismen deutlich zu, jedoch sind Fremdwörter aus dem Lateinischen und dem Französischen trotzdem noch fünf bzw. vier Mal so häufig vertreten, das Italienische liegt *pari*. Weniger häufig als englische Fremdwörter kommen nur griechische sowie die Gruppe der sonstigen vor.

Allerdings findet sich in bestimmten Funktio- bzw. Soziolekten eine Häufung von Anglizismen (Werbung, EDV, Jugendsprache). Laut Brandstetter und Range (2009: 84) denken sogar 19 Pro-

¹⁷⁵ Vgl. dazu ausführlich Eisenberg (2008: 65ff).

zent der Bevölkerung, dass mit englischen Wörtern in vielen Fällen ein besserer Ausdruck möglich wäre.

Englische Fremdwörter aus dem Bereich Theater/Musik kommen hingegen lange Zeit eher selten vor, da die Theater- und Musiktermini hauptsächlich den romanischen Sprachen (Latein, Französisch, Italienisch) entstammen. Erst das Genre Musical bringt den englischen Einfluss im Bereich Theater stärker ein. Spezifische Fachbegriffe wie *Belting* oder *Riff* bezeichnen z.B. Gesangstechniken. Deutlich zeigt sich das in der Kritik 10FAZ04 über die Uraufführung von Andrew Lloyd Webbers neuestem Musical, der Fortsetzung von „Das Phantom der Oper“, „Love Never Dies“. Hier liegt die Anzahl an Anglizismen deutlich höher als in anderen Texten (vgl. dazu *Freak-Show, rockig, Stars, Hit, Musicalschmalz* sowie die Nennung aller Musiknummern in englischer Sprache wie „*The Beauty Underneath*“).

Häufig treten Anglizismen in Hybridbildungen wie *Teamarbeit* (70FAZ01: 127), *Spezialfarb-sound* (70SZ13: 42), *verrockter* (90FAZ13: 21f) oder *Opernmacho* (90SZ11: 86f) sowie in Scheinentlehnungen¹⁷⁶ wie *Smoking* (90FAZ01: 97 und 90SZ06: 201) auf, die es in der Gebersprache nicht gibt oder dort eine andere Bedeutung haben (brit. *dinner jacket* / amer. *tuxido*).

Seit der englischen Revolution in der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden regelmäßig Wörter aus dem Englischen ins Deutsche entlehnt. Endgültig setzt sich das Englische aber erst mit der Wende zum 19. Jahrhundert durch. Um 1800 stammen 58 Prozent der Entlehnungen aus dem Französischen, 26 aus dem Lateinischen und 8 aus dem Englischen; knapp 100 Jahre später sind es je 40 Prozent aus dem Englischen und dem Französischen. Bis 1920 nimmt der französische Einfluss weiter ab (auf 35 %) und der englische auf 55 Prozent zu (vgl. Eisenberg 2012: 45ff). Irmhild Barz (2008: 39) sieht die „beträchtliche Zunahme lexikalischer Entlehnungen aus dem Englischen“ sogar als „wesentliches Kennzeichen aktueller Wortschatzentwicklung“. So kamen 40 Prozent der neuen Lexeme und Bedeutungen der 1990er Jahre aus dem Englischen, weitere 20 Prozent stellten Hybridbildungen dar.

4.4.4.3 Hybridbildungen

Wenn heimische und fremdsprachliche Elemente miteinander kombiniert werden, spricht man von Hybridbildungen. Dabei gibt es vielfältige Kombinationsmöglichkeiten. „Sowohl indigene als auch entlehnte simplizische und komplexe Lexeme sind Bestandteile des deutschen Wortschatzes. Insofern stehen sie gleichermaßen als Input für neue Lexeme zur Verfügung. Sie können sich miteinander und auch mit indigenen und entlehnten Affixen zu neuen Wortbildungen

¹⁷⁶ Nach Eisenbergs Meinung (2012: 29f) gibt es keine Scheinentlehnungen. Wörter, die in der Forschung (u.a. Duden) als Scheinentlehnung eingeordnet werden, zählt Eisenberg als Fremdwort oder als Fremdwortbildung.

verbinden“ (Fleischer/Barz 2012: 20). Bei den substantivischen und adjektivischen Komposita ist der Spielraum am größten. Heimische und fremdsprachliche Elemente können dabei die erste oder zweite Konstituente bilden (Fleischer 2005: 65). Der größte Teil der Wortbildungen in den Theaterkritiken sind Komposita (vgl. Komposition). Dabei liegt die Anzahl der Substantivkomposita noch weit vor der der Adjektivkomposita. Bei einer Vielzahl der Bildungen handelt es sich um Adhoc- bzw. okkasionelle Bildungen, die z.T. nur im Kontext verstanden werden können oder gar Sinn ergeben. Auch ein nicht unbeträchtlicher Teil der Fremdwörter in Theaterkritiken, nämlich zwischen 16 und 23 Prozent, sind Hybridbildungen. Wie bereits bei anderen Fragestellungen im Bereich der Fremdwörter, ergibt sich auch bei den Hybridbildungen eine Zäsur zwischen 1970 und 1990. Vor 1990 liegt der Prozentsatz zwischen 16 und 18 Prozent, 1990 steigt er auf knapp 23 Prozent, 2010 nimmt er wieder leicht ab – auf knapp 21,5 Prozent. Häufig handelt es sich dabei um Kombinationen aus Fachwortschatz und Eigennamen wie *Shakespeare-Inszenierung* (50FAZ02: 33) und *Lenz-Monologe* (50FAZ05: 86f) oder ausschließlich um Fachwortschatz.

Die Kombination aus Kernwort und Fremdaffix¹⁷⁷ wird ebenso zur Bildung von Ableitungen verwendet wie aus nativen Affixen und Fremdwörtern, so z.B. *Inszenierung* (in fast jedem Text), *Perpetuierung* (10FAZ01: 53) oder *sketchhaft* (50FAZ09: 48). Allerdings werde ich in diesem Zusammenhang nicht näher auf die hier genannten Wortbildungsarten eingehen, da sie in den untersuchten Texten nicht ungewöhnlich oft bzw. textsortenspezifisch verwendet werden.

Neben den Hybridbildungen gibt es auch Bildungen aus zwei fremdsprachlichen Lexem wie z.B. *Tenorbuffo* (50FAZ16: 82) oder *Soubretzensopran* (50FAZ16: 84).

Zu den Funktionen von Wortbildungen in Theaterkritiken vgl. 4.4.2.

4.4.4.4 Überschneidungen mit Fachsprachen

Karola Ahlke (2000: 112ff) fasst in ihrer Monographie „Sprache und Stil – ein Handbuch für Journalisten“ Fach- und Fremdwörter in einem Kapitel zusammen. Auch Lüger (1995: 30f) sieht diese beiden lexikalischen Erscheinungen in Zusammenhang. Es handelt sich dabei um eine sinnvolle Einteilung, da viele fremdsprachliche Lexeme – zumindest in den Theaterkritiken – gleichzeitig der Fachsprache zuzuordnen sind, darunter auch einige Internationalismen. Dies sind „Wörter, die in gleicher Bedeutung und gleicher oder ähnlicher Form in mehreren Sprachen vorkommen“ (Fremdwörter-Duden 2015: 31). Häufig stammen sie aus den Bereichen Wissenschaft, Technik und Kultur, wie z.B. *Theater* (u.a. griech. *θέατρο*; lat. *theatrum*; engl. *theatre*; frz. *théâtre*; span./ital./port. *teatro*; schwed./dän./norw. *teater*; nld. *theater*; russ. *театр*; poln. *teatr*; türk.

¹⁷⁷ Vgl. dazu die Übersichtstabellen der Fremdprä- und -suffixe in Elsen (2014: 167ff).

tiyatro). Der Anteil an Wörtern, der gleichzeitig zur Fachsprache und zum Fremdwortschatz zählt, liegt über alle Jahrgänge gesehen bei durchschnittlich 38,9 Prozent. Dazu gehören v.a. die Begrifflichkeiten aus dem Italienischen (insbesondere bei der Oper) und des Französischen. Zur genaueren Einteilung der Fachsprache s. 4.4.3.1, zu den Gebersprachen s. 4.4.4.2. Im Jahr 1950 liegt der Höchstwert bei knapp 43 Prozent, 1970 und 1990 relativ stabil bei knapp 39 Prozent und 2010 schließlich bei rund 36 Prozent. Über die Jahre ist also ein Rückgang um über 6,5 Prozent festzustellen. Dabei unterscheiden sich die FAZ und die SZ 1950 noch deutlich um rund zehn Prozent, nähern sich über die Jahre aber an (70: 38,0 bzw. 40,0 %, 90: 37,9 bzw. 39,9 %, 10: 36,6 bzw. 36,0 %).

Damit lässt sich die bereits geäußerte Annahme stützen, dass besonders die Zahl der fremdsprachlichen Fachwörter in der Textsorte Theaterkritik über die Jahre abgenommen hat. Die Kritiker versuchen immer „massentauglicher“ zu schreiben, so dass der Leser auch ohne umfangreiches Fachwissen – Weltwissen bzw. Allgemeinbildung wird trotzdem weiterhin vorausgesetzt – die Artikel problemlos aufnehmen kann. Vom Grad des Weltwissens hängt aber häufig ab, auf welche Verständnisebene des Textes der Leser vordringen kann.

4.4.4.5 Zitatwörter

In allen untersuchten Jahrgängen gibt es sog. Zitatwörter, die aus einer anderen Sprache phonetisch und graphematisch weitgehend unverändert übernommen werden, so dass das jeweilige Wort oder das jeweilige Syntagma „in seiner Sprache bleibt und nicht zum Fremdwort im Deutschen wird“ (Eisenberg 2012: 3). 1950 sind es in den 32 Texten zwanzig, 1970 zwölf, 1990 17 und 2010 neun Zitatwörter. Der Prozentsatz am Gesamtwortschatz liegt damit 1950 bei 0,1 Prozent, 1970, 1990 und 2010 immer knapp über oder unter 0,05 Prozent.

Dabei handelt es sich u.a. um den frz. Terminus *à la*, der allerdings auch vom Fremdwörter-Duden geführt wird (2015: 67). Dieser kommt im Korpus 1950 zwei Mal, 1970 gar nicht, 1990 vier Mal und 2010 zwei Mal vor. Als weitere Zitate, die im Deutschen ohne Anpassung auftreten, aber im Fremdwörter-Duden vertreten sind, sind zu nennen¹⁷⁸:

- aus dem Französischen:

par excellence (50FAZ04: 35 & 90FAZ10: 132f / 2015: 791), *de facto* (50FAZ11: 4 / 2015: 231), *bleu* (50SZ15: 72 / 2015: 165), *en vogue* (70FAZ07: 170 / 2015: 308), *chef d'œuvre* (90FAZ02: 154 / 2015: 198), *perdu* (90FAZ13: 101 / 2015: 808), *chambre séparée* (90SZ11: 42 / 2015: 194, mit den Anfangsbuchstaben als Majuskeln), *partout* (10FAZ01: 12 & 10SZ02: 123 / 2015: 795), *femme fatale* (10FAZ10: 80 / 2015: 346, der

¹⁷⁸ Zitiert nach dem Muster: Primärtext / Fremdwörter-Duden, nur vertreten durch die Jahreszahl und die Seitenzahl.

Anfangsbuchstabe des Substantivs als Majuskel), *garçonne* (10FAZ10: 84 / 2015: 381, allerdings der Anfangsbuchstabe als Majuskel)

- aus dem Lateinischen:
ad absurdum (50FAZ04: 38f & 70SZ01: 139 / 2015: 44), *genius loci* (50FAZ13: 38 / 2015: 389, allerdings mit den Anfangsbuchstaben als Majuskeln), *sui generis* (50FAZ13: 73 / 2015: 1032), *vanitas vanitatum* (50SZ01: 42f / 2015: 1104), *ars amandi* (50SZ04: 48 / 2015: 115, allerdings mit den Anfangsbuchstaben als Majuskeln), *jus primae noctis* (50SZ12: 80 / 2015: 523, allerdings mit den Anfangsbuchstaben als Majuskeln), *volens volens* (7070FAZ02: 56 / 2015: 736), *in natura* (70FAZ08: 28 / 2015: 488), *in summa* (70SZ08: 128 / 2015: 493), *postum* (90FAZ06: 142 / 2015: 857), *a priori* (90FAZ07: 87 / 2015: 106), *anno* (10FAZ15: 26 / 2015: 91)
- aus dem Englischen:
k.o. (50FAZ09: 33 / 2015: 560), *up to date* (70SZ13: 28 / 2015: 1100), *D-Day* (90FAZ12: 36 / 2015: 229), *shooting star* (90SZ05: 09 / 2015: 981, mit dem Anfangsbuchstaben als Majuskel, ohne Spatium), *live* (10SZ07: 103 / 2015: 636)
- aus dem Italienischen:
unisono (50FAZ09: 106 / 2015: 1098), *mezza voce* (50FAZ12: 68 / 2015: 686), *con sordino* (50SZ10: 36 / 2015: 217)

Aus anderen Fremdsprachen wurden keine Zitatwörter verwendet. Ein Teil dieser Wörter (*partout, par excellence, en vogue, in natura, k.o., up to date* etc.) wird von den Sprechern des Deutschen selbstverständlich verwendet und nicht als fremdsprachliches Element gewertet.

1950 sind mit 45 Prozent die meisten Zitatwörter aus dem Lateinischen übernommen; 1970 halten sich mit je 42 Prozent das Lateinische und das Französische die Waage bis 1990 und 2010 das Französische mit 65 bzw. 66 Prozent das Lateinische weit hinter sich lässt (90: 18 %, 10: 11 %). Eine Zunahme ist bei den englischen Zitatwörtern festzustellen – 1950 und 1970 noch mit nur zehn bzw. acht Prozent hat sich die Zahl auf 18 Prozent 1990 und 22 Prozent 2010 mehr als verdoppelt. Eingeschlafen sind hingegen die Zitatwörter aus dem Italienischen, die nur 1950 und 1970 verwendet werden und alle (bis auf *uomo*) auch dem Fachwortschatz zugerechnet werden können (*unisono, mezza voce, con sordino*).

1950, 1970 und 1990 gibt es jeweils fünf fremdsprachliche Zitatwörter und -wortgruppen, die nicht im Fremdwörter-Duden geführt werden. 1950 sind dies die französischen Elemente *vis-à-vis de rien* (50SZ01: 48), *magnifique* (50SZ07: 10f) und *coûte que coûte* (50SZ10: 36), sowie ein lateinisches (50SZ01: 31: *homo contemplativus*) und ein englisches (50SZ01: 78f: *sweet swan of Avon*); 1970 vier französische (u.a. 70FAZ07: 142: *style pour le style* und 70SZ03: 147: *impassibilité*) und ein italienisches Zitat, 1990 drei französische (z.B. 90FAZ11: 103f: *couleur locale*)

sowie je ein englisches und ein lateinisches Zitat (90SZ06: 194: *virgo intacta*). 2010 finden sich alle Zitatwörter auch im Fremdwörter-Duden.

Wegen ihres geringen Auftretens spielen sie für die Textsorte Theaterkritik keine Rolle. Der Autor verwendet die fremdsprachlichen Ausdrücke innerhalb des deutschen Textes, weil er die Begrifflichkeiten genauso verstanden haben will, wie sie in der Ursprungssprache benutzt werden und „macht dies formal auch deutlich“ (Eisenberg 2012: 3). In dieser Funktion werden sie textsortenunabhängig eingesetzt. Allerdings setzt deren Verständnis Bildungswissen des Lesers voraus.

4.4.4.6 Fazit

Fremdwörter werden in der Textsorte Theaterkritik aus mehreren Gründen verwendet. Zum einen gehört ein Teil von ihnen zum Fachwortschatz, zum anderen dienen Fremdwörter als Aufmerksamkeitserreger und zur Wiederholungsvermeidung. Ihre Stärke liegt in Präzision und Kürze. Und ganz nebenbei werden durch den Einsatz von Fremdwörtern auch Assoziationen hervorgerufen. Der Fachwortschatz des Theaters bzw. der Textsorte Theaterkritik besteht aber nur zum Teil aus Fremdwörtern – 1950 war ihr Einsatz gering, was noch vom Umgang mit fremdsprachlichen Wörtern aus der NS-Zeit herrührt, durch die und während der Besatzungszeit hat deren Gebrauch wieder zugenommen. Ab 1990 geht die Verwendung in Theaterkritiken wieder zurück – was zum einen am kritischen Umgang mit Fremdwörtern (Verein für deutsche Sprache) liegen kann, zum anderen aber auch an der Tendenz, die Textsorte für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Zwei Fremdsprachen dominieren über die ganzen Jahre das Bild: Wörter aus dem Lateinischen und dem Französischen liegen zusammen jeweils über 77 Prozent. Während der Einfluss anderer Fremdsprachen etwas nachlässt, kann das Englische einen großen und kontinuierlichen Zuwachs verzeichnen – die Anzahl englischsprachiger Wörter in Theaterkritiken hat sich seit 1950 mehr als verdreifacht.

Aus dem Französischen wurden u.a. Wörter aus dem Kunst- und Musikbereich sowie Termini aus der Literatur und dem Theater übernommen, aus dem Italienischen hauptsächlich Begriffe aus den „schönen“ Gebieten wie der Musik. Der Haupteinfluss des Italienischen beginnt Ende des 16. / Anfang des 17. Jahrhunderts u.a. mit der Entstehung der Oper. Aus dem Griechischen werden seit der Renaissance vorwiegend Begriffe der Bildungs- und Wissenschaftssprache verwendet (diese sind aber nicht Textsorten-relevant). Das Englische kann auf die Textsorte Theaterkritik erst mit dem Genre Musical Einfluss nehmen.

Ein großer Teil (zwischen 16 und 23 %) der Fremdwörter sind Hybridbildungen – häufig handelt es sich dabei um Kombinationen aus dem Fachwortschatz und Eigennamen oder ausschließlich dem Fachwortschatz.

Zwischen Fachsprache und Fremdsprache lassen sich in der Textsorte Theaterkritik 38,9 Prozent Überschneidungen feststellen. Diese kommen hauptsächlich aus dem Französischen und dem Italienischen. Dazu gehören aber auch einige Internationalismen wie *Theater*.

Der Rückgang von Fremdwörtern in der vorliegenden Textsorte lässt sich durch das Streben nach möglichst vielen Lesern und anderen o. g. Gründen erklären. Die Texte sollen auch ohne großes Fachwissen verständlich sein. Allerdings gibt es in vielen Texten mehrere Verständnisebenen – die abhängig vom Bildungsgrad erschlossen werden können.

Zitatwörter nehmen – ebenso wie die Fremdwörter – von Jahrgang zu Jahrgang ab und spielen keine Rolle für die Theaterkritik. Für deren Verständnis ist aber auch z.T. hohes Bildungswissen notwendig. Eine Veränderung zeigt sich allerdings bei den Quellen für die Zitatwörter – 1950 waren es noch hauptsächlich lateinische Wörter, 1970 halten sich das Lateinische und das Französische die Waage, während ab 1990 das Französische die Führung übernimmt. Das Italienische dient nur noch für den Fachwortschatz. Obwohl die Zitatwörter in Gänze abnehmen, sollte hier noch angemerkt werden, dass die Tendenz bei englischen Zitatwörtern gegenläufig ist – sie nehmen seit 1970 kontinuierlich zu.

4.4.5 Phraseologismen

Als einer der ersten Linguisten beschäftigte sich 1909 Charles Bally eher beiläufig in seinem „Traité de Stilistique Française“ mit „groupements usuels“, gebräuchlichen Wortkombinationen (Donalies 2009: 3). 70 Jahre später, am Ende jenes Jahrzehnts, in dem sich die Phraseologie als eigene Disziplin in der deutschen Sprachwissenschaft etablierte, stellte Peter Braun fest: „Wer Zeitungen und Magazine liest, der wird sie reihenweise finden, nicht in der lautstarken Direktheit der früheren Jahrzehnte, sondern in raffiniert getarnter Indirektheit“ (Braun 1987: 159). In seiner Monographie „Pressesprache“ (1995: 36) erwähnt Heinz-Helmut Lüger die „Aufnahme von Sprichwörtern, Gemeinplätzen, Maximen, Redewendungen usw.“ ebenfalls als wichtiges Stilmittel. Gerade meinungsäußernde Darstellungsformen sind aufgrund ihrer subjektiven Prägung durch den Autor für den Einsatz von Phraseologismen geradezu prädestiniert. Neben der regulären Verwendung von Phraseologismen spielt die „getarnte Indirektheit“, auf die Braun bereits in den 1970er-Jahren hinwies, auch in der heutigen Forschung noch eine zentrale Rolle (vgl. zum Beispiel die Dissertation „Phraseologische Modifikationen und ihre Funktionen im Text“ von Stefaniya Ptashnyk). Der Freiheit beim Modifizieren sind so gut wie keine Grenzen gesetzt (Pankratowa 1997: 202) – einzig der Zusammenhang zum ursprünglichen Phraseologismus muss noch

erkennbar sein. Modifizierte Phraseologismen gibt es allerdings nicht nur in der Mediensprache, sondern vielmehr auch in der Belletristik (Lüger 1995: 36). Unentbehrlich und unersetzbar sind feststehende Wendungen aber auch im täglichen Sprachgebrauch, in der Umgangssprache. Häufig geben Phraseologismen Texten durch ihre Verwendung umgangssprachliche Färbung.

Es lässt sich festhalten, dass Phraseologismen in die verschiedensten Kommunikationsbereiche integriert sind – ein wichtiges Zeugnis für deren „Zugehörigkeit zum grundlegenden Lexemfond der Sprache“ (Pankratowa 1997: 195). Die umfangreiche Literatur zu dieser linguistischen Disziplin zeigt aber auch die Uneinigkeit, die immer noch in Bezug auf verschiedene Fragestellungen herrscht.

Phraseologie, die Lehre von den Phrasemen, beschäftigt sich laut Harald Burger mit „Kombinationen von Wörtern, die uns als Deutschsprechende genau in dieser Kombination (eventuell mit Varianten) bekannt sind, ähnlich wie wir die deutschen Wörter (als einzelne) erkennen“ (Burger 2010: 11). In der Literatur finden sich ansonsten sehr unterschiedliche Definitionen – die Kernaussage stimmt allerdings überein: Phraseologismen sind „feste polylexikalische (mehrgliedrige) Einheiten“ (Ptashynk 2009: 9). Oft scheiden sich bereits nach dieser doch sehr rudimentären Aussage die Geister.

Für Burger gibt es Phraseologismen im „weiteren und im engeren Sinn“ (Burger 2010: 14). Im weiteren Sinn sind dies Wortverbindungen, die Polylexikalität und Festigkeit als Merkmale aufweisen. Polylexikalität bedeutet, dass der Phraseologismus aus mehr als einem Wort besteht. Der Satz gilt als Obergrenze (Burger 2010: 14f). Anders als Burger rechne ich Wortverbindungen, die ausschließlich aus „Synsemantika“ bestehen, nicht zu den Phraseologismen. Da sie im Gegensatz zu den Phraseologismen mit „Autosemantika“ m.E. keine Relevanz für die Textsorte haben, wurden sie in die Untersuchung nicht miteinbezogen. Auch würde die hohe Anzahl, in der derartige Kombinationen vorkommen, das Ergebnis verfälschen. Denn im Gegensatz zu den Phraseologismen mit Autosemantika drücken sie keinen vom Autor beabsichtigten semantischen Wert aus (z.B. eine Konnotation). Als Festigkeit bezeichnet man die Tatsache, dass der deutsche Muttersprachler den Phraseologismus genau in der vorliegenden Zusammenstellung kennt und ihn – „ähnlich wie ein Wort“ – verwendet (Burger 2010: 14).

Für die Vertreter des engeren Sinns kommt als drittes Kriterium die Idiomatizität hinzu. Meine Arbeit beschäftigt sich mit den Phraseologismen im weiteren Sinn. Hierbei handelt es sich um eine „graduelle Eigenschaft“ der Phraseologismen (Burger 2010: 30). Die Gesamtbedeutung des Phraseologismus setzt sich entweder aus den Einzelbedeutungen der Komponenten (nicht-idiomatisch) oder einem Teil der Komponenten (teil-idiomatisch) zusammen. Wenn der Aus-

druck hingegen gänzlich idiomatisiert ist, geben die Einzelbedeutungen keinen Aufschluss über die Gesamtbedeutung (Burger 2010: 29ff).

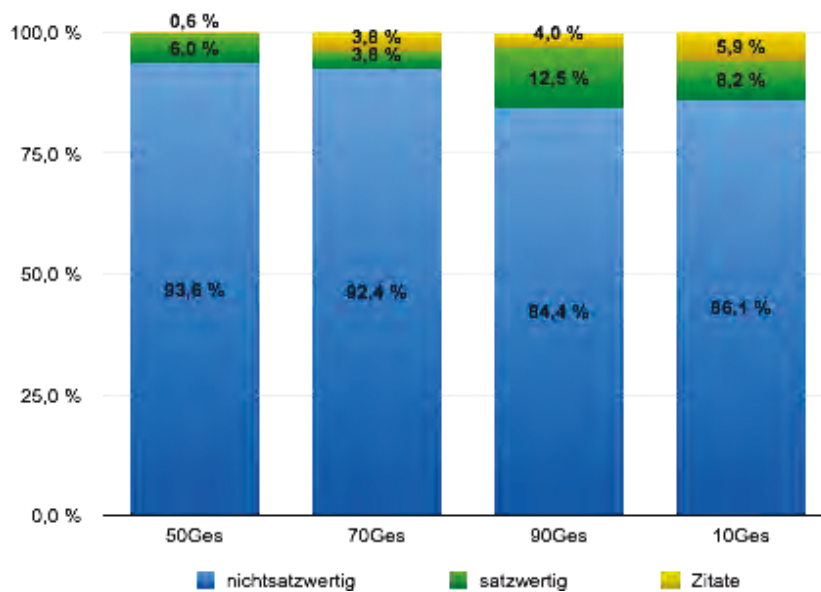
Phraseologismen lassen sich nach semantischen, syntaktisch-strukturellen und stilistischen Kriterien definieren. Die aktuelle Tendenz in der Forschung neigt dazu, sie anhand von „gemischten Kriterien“ (Ptashnyk 2009: 29) zu klassifizieren bzw. die Auswahl der Kriterien von der Fragestellung abhängig zu machen. So gut wie jeder Autor, der eine Monographie zum Thema *Phraseologie* publiziert hat, hat sich zu einer eigenen Einteilung entschlossen. Diese Arbeit folgt der Dissertation von Stefaniya Ptashnyk. Mir erscheint ihre Darlegung am schlüssigsten. Außerdem verliert sich ihre Gliederung nicht in allzu vielen Unterordnungen (wie z.B. bei Burger 2010), sondern hat mit der Grobgliederung in satzwertige und nichtsatzwertige Phraseologismen sowie Zitate ein gut nachvollziehbares Grundgerüst. Satzwertige und nichtsatzwertige Phraseologismen werden nochmals unterteilt.

PHRASEOLOGISMEN		
Zitate	Satzwertige Phraseologismen	Nichtsatzwertige Phraseologismen
Formulierungen massen- medialer Herkunft wie Bücher- und Filmtitel <i>Warten auf Godot,</i> <i>Der englische Patient</i>	Sprichwörter <i>Ohne Fleiß kein Preis</i> Gemeinplätze <i>Man lebt nur einmal</i>	vollidiomatisch <i>jmdm. an den Kragen gehen,</i> <i>heiße Luft,</i> <i>Hals über Kopf</i>
Aussprüche daraus (die nicht zu den geflügelten Worten gehören) <i>Schau mir in die Augen, Kleines</i>	Feste Phrasen <i>Hier/dort/da liegt</i> <i>der Hund begraben</i>	teilidiomatisch <i>leben wie Hund und Katze,</i> <i>jmdm. zeigen, was eine Harke ist,</i> <i>eine Entscheidung treffen,</i> <i>klipp und klar</i>
Wendungen aus der Publi- zistik <i>Nicht immer, aber immer öfter</i>	Routineformeln <i>Guten Appetit</i> Geflügelte Worte <i>Das also war des Pudels Kern</i>	nichtidiomatisch <i>die Zähne putzen,</i> <i>sicher ist sicher,</i> <i>Tag und Nacht,</i> <i>Dank sagen</i>

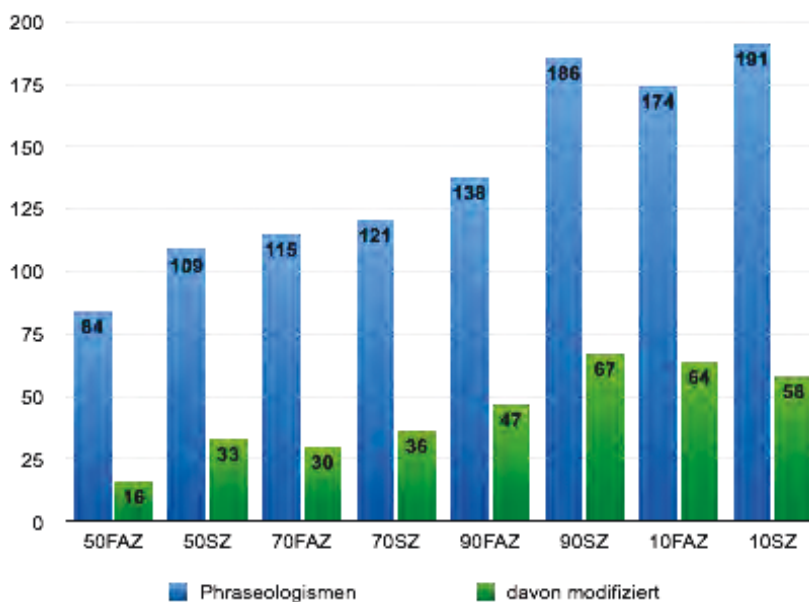
Tab. 13: Klassifizierung der Phraseologismen nach Ptashnyk (2009: 30ff)

Beim Vergleich der Jahrgänge lässt sich feststellen, dass die Anzahl der Phraseologismen stetig zunimmt (s. Grafik 17, S. 204) – ob nun in der ursprünglichen Form oder modifiziert. Insgesamt können in den 128 Texten 1118 Phraseologismen nachgewiesen werden, rund ein Drittel davon (351 / 31,4 %) werden modifiziert verwendet.

Davon sind 45 Zitate (4,0 %), 87 satzwertig (7,8 %) und 986 nichtsatzwertig (88,2 %). Voraussetzung für deren Verständnis ist eine gute (besser: sehr gute) Allgemeinbildung – nicht nur auf Seiten des Lesers, sondern auch des Autors, wie es Dieter Heß fordert: „Ein Theaterkritiker sollte über eine besonders gute Allgemeinbildung verfügen, die von Theatertheorie, Theater- und Literaturgeschichte über Kenntnisse der Musikgeschichte bis hin zum Einblick in politische Zusammenhänge reichen muss.“ (Heß 1997: 81). Die Meinung, dass die Verwendung von feststehenden Wendungen in der Belletristik mit dem Individualstil des jeweiligen Autors und dessen ästhetischem Empfinden zusammenhängt, lässt sich ebenso auf die Pressesprache übertragen (Pankratowa 1997: 198).



Grafik 16: Verwendung von Phraseologismen in Theaterkritiken von 1950 bis 2010



Grafik 17: Anzahl des Phraseologismen in Theaterkritiken von 1950 bis 2010 – aufgliedert nach Jahrgängen

Zwischen den Jahrgängen 1950 und 1970 nehmen die Phraseologismen um insgesamt vier Prozent von 17,3 auf 21,1 Prozent zu. Von 1970 bis 1990 sind es dann bereits knapp acht Prozent (auf 29,0 %), von 1990 bis 2010 nochmals rund 3,5 Prozent – auf 32,6 Prozent. Ebenso verhält es sich bei den Modifizierungen. 1950 werden 25,4 Prozent modifiziert, 1970 knapp 2,5 Prozent mehr. 1990 springt der Anteil dann um über sieben Prozent (auf 33,4 %), 2010 nimmt der Durchschnitt der beiden Zeitungen leicht ab (um 1,8 %). Während die FAZ hier einen Zuwachs verzeichnet, weist die SZ 2010 einen geringeren Wert auf als die Vergleichszahl im vorherigen Jahrgang.

Ptashnyk (2009: 82ff) führt sechs Arten von Modifikationen an: die Substitution, bei der „eine oder mehrere [der] Konstituenten (Substitute) durch ein anderes Lexem bzw. andere Lexeme [...] ausgetauscht werden, die Expansion, die man als „Erweiterung des Komponentenbestandes der PE [Phraseologismen] durch Integration zusätzlicher Lexeme in die Struktur der Basiseinheit“ bezeichnen kann und die Reduktion, bei der „eine oder mehrere phraseologische Komponenten ausgelassen werden, sodass der phraseologische Komponentenbestand verkürzt wird“. Daneben gibt es die Koordinierung. Hier werden „zwei oder mehrere (teilidentische) Phraseologismen oder – alternativ – phraseologische und freie Wortverbindungen aufgrund der gemeinsamen Komponente miteinander kombiniert“. Unter der Kontamination versteht man die „Verschmelzung zweier Phraseologismen, die zur Entstehung einer neuen okkasionellen Einheit führt“. Die grammatische Modifikation lässt sich nochmals in die morphologische (z.B. Steigerung der adjektivischen Komponente, Veränderung des Numerus, des Tempus) und die syntaktische (u.a. Substantivierung, Partizipbildung auf Basis der verbalen Konstituente, Inversion) untergliedern. Außerdem können kontextuelle Modifikationen vorliegen (z.B. Veränderung des Genus). Des Weiteren werden auch gemischte Modifikationen aus den vorher genannten verwendet.

4.4.5.1 Zitate

Zitate können Wortverbindungen oder Sätze sein, deren Herkunft allgemein bekannt ist, bzw. „Formulierungen massenmedialer Herkunft“ (Ptashnyk 2009: 41) wie Buch- und Filmtitel sowie Zitate daraus, Wendungen aus der Werbung oder andere bekannte Formulierungen, die im Gegensatz zu geflügelten Worten im phraseologischen Wortschatz noch relativ jung sind. Die Grenzen zwischen Zitat und geflügeltem Wort verlaufen allerdings oftmals fließend und sind nicht immer klar voneinander abzugrenzen. Für meine Untersuchung habe ich unter Zitate auch die Titel der Theaterstücke gefasst, die nicht den Kriterien „massenmedialer Herkunft“ und „relativ jung“ entsprechen, da diese keiner anderen Gruppe zuzuordnen sind.

Im Vergleich zu den nichtsatzwertigen Phraseologismen werden Zitate in allen Jahrgängen selten verwendet. Dabei machen Zitate nur 3,3 Prozent (nur 45 Belege) aller Phraseologismen aus. Insgesamt steigt die Verwendung aber stetig an. 1950 kommt nur ein Zitat (0,6 % im Jahrgang) vor,

1970 und 1990 sind es 3,8 bzw. 4,0 Prozent (9 bzw. 14), 2010 ist der Höchstwert mit 21 Phraseologismen erreicht (knapp unter sechs Prozent).

Dabei weist die FAZ 1950, 1970 und 1990 jeweils eine geringere Quote auf, bei der SZ sind es immer mindestens doppelt so viele, 1990 sogar viermal so viele. Nur 2010 stellt sich die Lage bei einem Durchschnitt von 5,9 Prozent umgekehrt dar: die FAZ liegt mit 7,5 (im Vergleich zu 4,2) Prozent deutlich vorne.

Als wörtlich übernommene Zitate können z.B. die Titelzeilen *Pappa ante portas* (10FAZ03, Film von Loriot), *Das Dschungelcamp* (10SZ01, umgangssprachlicher Titel für die Sendung „Ich bin ein Star – holt mich hier raus“, die 2004 das erste Mal ausgestrahlt wurde), *Sinn und Sinnlichkeit* (10SZ06, Roman von Jane Austen) oder aus dem Fließtext *Der Hahn ist tot* (10FAZ05: 47, Kinderlied: „Der Hahn ist tot“ / „Le coq est mort“), *Das Spiel von „Liebe und Zufall“* (10FAZ11: 72f, „Das Spiel von Liebe und Zufall“ ist ein Schauspiel von Marivaux), *Zuletzt strandet er „Jenseits von Eden“* (10SZ03: 107, Liedtitel von Nino de Angelo) angeführt werden. Diese sind im Gegensatz zu modifizierten seltener vertreten (10 Mal / 22,2 %) – und ausschließlich 2010.

Modifizierte Zitate kommen in allen Jahrgängen vor (50: 1; 70: 9; 90: 14; 10: 11 / 77,8 %), so z.B. *Nach Auschwitz kein Gedicht?* (70FAZ14: 19). Hier wird ein Zitat aus Adornos Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“, „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“, gemischt modifiziert – durch eine Reduktion (*zu schreiben, ist barbarisch*), syntaktisch (Umstellung in einen Fragesatz) und kontextuell (Änderung des Numerus: *kein* statt *ein*).

Ähnlich verhält es sich bei *Die Düsseldorfer Produktion bietet nicht Aufstieg und Fall einer Stadt, sondern Aufstieg und Mumifizierung der Leokadja Begbick*. (70SZ15: 26ff), einer Modifizierung des Operntitels „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Bert Brecht und Kurt Weill. In diesem Fall liegen sogar zwei getrennte Modifikationen vor:

*Die Düsseldorfer Produktion bietet nicht Aufstieg und Fall einer Stadt,
sondern Aufstieg und Mumifizierung der Leokadja Begbick.*

Im ersten Teil der Eakk handelt es sich um eine Reduktion (*Mahagonny*), eine Expansion (*Die Düsseldorfer Produktion bietet nicht*) sowie eine kontextuelle Modifikation (unbestimmter statt bestimmter Artikel), der zweite Teil der Eakk weist Substitutionen auf (*Mumifizierung* statt *Fall*, *Leokadja Begbick* statt *Stadt Mahagonny*). In der gleichen Kritik wird der Musicaltitel „My Fair Lady“ mit Hilfe einer Substitution durch einen Rollennamen des Stücks ersetzt: *Was in Düsseldorf wie eine freilich von vornherein verdächtig abgebleichte „My Fair Jenny“ beginnt, endet nach zweieinhalb sich immer mehr dehnenden Stunden in „Götterdämmerungs“-Nähe*. (70SZ15: 58ff). „My Fair Lady“ und „Die Götterdämmerung“ stehen für die beiden Pole des Musiktheaters

– das Musical als leichte Muse und eine Wagner-Oper als eines der schwersten Stücke überhaupt. Der modifizierte Titel unterstreicht diese Antithese noch stärker.

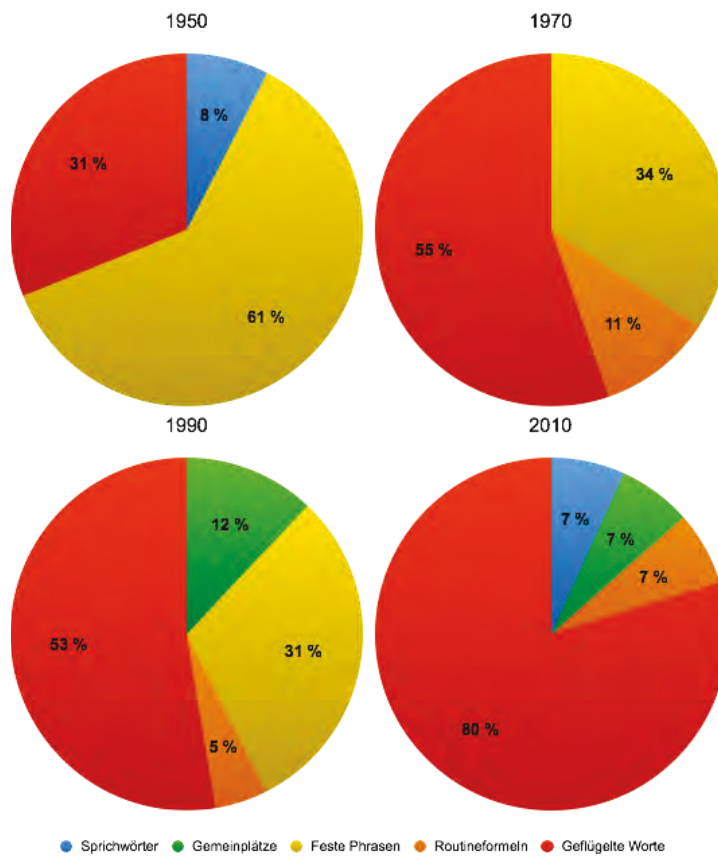
Die Titelzeile *Die Haifischzähne sind stumpf* (90SZ09) führt in eine Rezension der „Dreigroschenoper“ ein. Der Phraseologismus bezieht sich auf die erste Zeile aus der „Moritat von Mackie Messer“ aus diesem Stück („Und der Haifisch, der hat Zähne“). Hier liegen eine Expansion (*stumpf*), eine Substitution (*sind* statt *hat*), eine Reduktion (*und*) sowie eine syntaktische (Hauptsatz statt Satzgefüge) und kontextuelle Modifikation (Plural statt Singular) vor.

Der Buchtitel „Der Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil dient als Vorlage für die Modifikation (10FAZ01: 90ff) *Eine „Frau ohne Eigenschaften“, sehr modern gesehen, zugleich eine Chiffre für die seelischen Veränderungen ihres Volkes, die mit der Öffnung des Landes nach Westen in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts begannen* in einer Kritik über die Oper „Madama Butterfly“ von Puccini. Sie charakterisiert die Hauptfigur näher. Durch die Erwähnung des Buchtitels werden bei den Lesern, die den Roman kennen, Assoziationen geweckt, die ihnen helfen sollen, diese Wertung richtig einordnen zu können.

Mehr als drei Viertel aller Zitate sind modifiziert, nämlich 35 der insgesamt 45. Damit liegt der Prozentsatz an Modifizierungen mit 77,8 Prozent weit über dem Durchschnitt von 31,6 Prozent.

4.4.5.2 Satzwertige Phraseologismen

Satzwertige Phraseologismen lassen sich als „Einheiten, die durch kein lexikalisches Element an den Kontext angeschlossen werden müssen“ (Burger 2010: 41) definieren oder mit Ptashnyk (2009: 36f) als „vorgeprägte Ausdruckformen mit Satzcharakter“. Dazu zählen Sprichwörter und Gemeinplätze genauso wie feste Phrasen, Routineformeln und geflügelte Worte. Auch satzwertige Phraseologismen kommen vergleichsweise selten vor.



Grafik 18: Aufteilung der satzwertigen Phraseologismen zwischen 1950 und 2010

4.4.5.2.1 Sprichwörter

Die Verwendung von Sprichwörtern liegt insgesamt bei nur 0,3 Prozent (nur drei von 1118 Belegen). Von allen Phraseologismus-Arten weisen sie die geringste Quote auf. 1950 findet sich ein Sprichwort in der SZ, 2010 jeweils eines in der FAZ und der SZ. Modifiziert wurden die Sprichwörter 1950 in der SZ und 2010 in der FAZ. Mit 66,6 Prozent (also zwei Dritteln) weisen Sprichwörter eine überdurchschnittliche Modifizierungsrate auf (31,6%).

Sie werden als „allgemein bekannte, festgeprägte Sätze, die eine Lebensregel oder Weisheit in prägnanter, kurzer Form ausdrücken“ (Röhrich/Mieder 1977: 3) definiert. Dabei weisen sie die syntaktische Struktur eines abgeschlossenen Satzes auf und werden problemlos als eigenständige Einheiten in der Kommunikation eingesetzt (Ptashnyk 2009: 37). Oft reimen sich Sprichwörter und vermitteln „ihre Bedeutung [...] über ein konkret-anschauliches Bild/Modell“ (Lüger 1999: 18). Ihre Idiomatizität variiert. Sie weisen einen „generalisierend-referentiellen Aspekt“ sowie „Anweisungen für das Handeln oder Deutungen des Handelns“ auf (Burger 2010: 107). Dabei können Sprichwörter „als Warnung, Überredung, Argument, Bestätigung, Trost, Besänftigung, Überzeugung, Mahnung, Zurechtweisung, Feststellung, Charakterisierung, Erklärung, Beschreibung, Rechtfertigung, Zusammenfassung fungieren“ (Röhrich/Mieder 1977: 81).

1950 wird das Sprichwort *Ende gut, alles gut* verwendet, das zu einer Wortbildung zusammengeschnitten wurde (50SZ10: 64: *Ende-gut-Möglichkeit*). Damit handelt es sich um eine Reduktion (*alles gut*) und eine morphologische Modifikation, die Umwandlung in eine Wortbildung.

Bei einem weiteren Beispiel (10SZ16: 3ff), einer Kritik zu „Faust I“ liegt eine Kontamination eines Sprichworts mit einem geflügelten Wort vor: *Manchmal steckt er [der Teufel] in des Pudels Kern. Manchmal im Detail*. Auf der einen Seite steht hier das geflügelte Wort *Das also ist des Pudels Kern*, auf der anderen Seite das Sprichwort *Der Teufel steckt im Detail*. Alle Wörter des Sprichwortes tauchen zwar auf (*der Teufel* allerdings nur in Form des Personalpronomens *er*), wurden allerdings auf die beiden Sätze verteilt. Das geflügelte Wort wird substituiert (*Manchmal steckt er in* statt *Das also ist*). Durch die Anapher *manchmal* wird zusätzlich ein Parallelismus eingeleitet:

Manchmal steckt er [der Teufel] in des Pudels Kern.

Manchmal im Detail.

4.4.5.2.2 Gemeinplätze

Auch Gemeinplätze spielen in Theaterkritiken eine sehr untergeordnete Rolle. Nur 0,6 Prozent aller Phraseologismen in den analysierten Texten lassen sich als Gemeinplatz einordnen. 1950 und 1970 finden sich überhaupt keine Belege, 1990 sind es immerhin fünf, 2010 nur zwei. 1990 halten sich die FAZ und die SZ mit zwei bzw. drei Gemeinplätzen die Waage, 2010 finden sich nur zwei in der FAZ, aber keiner in der SZ. Modifiziert sind die Belege von 2010 und der FAZ 1990 nicht; aber zwei der drei Vertreter in der SZ. Insgesamt liegt die Modifizierungsrate mit 28,6 Prozent knapp unter dem Durchschnitt von 31,6 Prozent.

Anders als Sprichwörter weisen Gemeinplätze keine Belehrungen auf. Gemein haben sie mit ihnen die oft „generalisierenden Aussagen“ (Ptashnyk 2009: 38), allerdings liegt den Gemeinplätzen eher Banales oder Selbstverständliches zugrunde.

Ohne Modifikation wird z.B. der Gemeinplatz *Geld regiert die Welt* (90FAZ13: 107ff) verwendet. Modifiziert wird hingegen u.a. der Gemeinplatz *Liebe macht blind*. Mit Hilfe einer Expansion entsteht der Satz: *Liebe macht nicht bloß blind, sie macht auch blöd* (90SZ16: 180f).

4.4.5.2.3 Feste Phrasen

Feste Phrasen werden ebenfalls selten verwendet – nur 1,9 Prozent (21 Belege) lassen sich diesem Typ zuordnen. 1950 und 1990 sind es rund vier Prozent, 1970 knapp 1,5 Prozent, 2010 kommen im Korpus keine festen Phrasen vor. 1950 hält sich die Verwendung in FAZ und SZ noch die Waage, 1970 und 1990 sind sie hauptsächlich in der FAZ nachweisbar. Rund die Hälfte

der festen Phrasen wurde 1950 und 1970 modifiziert, 1990 sind es dann knapp 83 Prozent (neun von elf). Mit rund 71 Prozent liegt die Modifizierungsrate bei den festen Phrasen mehr als doppelt so hoch wie beim Durchschnitt (31,6%).

Die festen Phrasen setzen sich durch eine sehr enge semantische Beziehung zum Kontext von den anderen satzwertigen Phraseologismen ab. Häufig weisen sie ein „(austauschbares) deiktisches Element“ wie *hier/dort/da* auf (Ptashnyk 2009: 38). Weiterhin zählen nach Ptashnyk Phraseologismen dazu, die zwar nicht als „vollständig abgeschlossene[n] Sätze“ angesehen werden, deren Subjekt- und Prädikatstellen jedoch besetzt sind (*jmdm. fällt ein Stein vom Herzen*), während die Objektstelle je nach Kontext gefüllt werden kann. Feste Phrasen liegen syntaktisch zwischen den satzwertigen und nichtsatzwertigen Phraseologismen (Ptashnyk 2009: 39).

1990 findet sich eine ganze Reihe an regulären und modifizierten festen Phrasen wie

Den Schauspielern möchte man bei einer derartigen Ausgangslage nicht unbedingt den schwarzen Peter für den matten Eindruck der Aufführung zuschieben. (90FAZ03: 128ff)

Hier wird die feste Phrase *jmdm. den schwarzen Peter zuschieben* (Duden Redewendungen 1998: 645: *etwas Unangenehmes [von sich] auf einen anderen abwälzen*) durch Ergänzungen (Enom: *man*, die geforderte Edat: *den Schauspielern*) und Angaben (u.a. Aadv: *bei einer derartigen Ausgangslage*, Aadv: *für den matten Eindruck der Aufführung*) erweitert, also expandiert.

Ähnlich verhält es sich bei *Karl hebt die Welt aus den Angeln* (90FAZ12: 99f) – *die Welt aus den Angeln heben* (Duden Redewendungen 1998: 795: *entscheidende Änderungen herbeiführen*) oder [...] *da sagen sich in der Tundra Fuchs und Hase gute Nacht* (90SZ16: 141ff) – *wo sich Hase und Fuchs gute Nacht sagen* (Duden Redewendungen 1998: 223: (*scherzh.*): *an einem abgelegenen, einsamen Ort*).

4.4.5.2.4 Routineformeln

Mit 0,4 Prozent spielt auch die Verwendung von Routineformeln in der Textsorte Theaterkritik eine untergeordnete Rolle. Nur fünf der insgesamt 1118 Phraseologismen lassen sich dieser Kategorie zuordnen. Das Vorkommen steigt pro Jahrgang leicht an: 1950 noch bei null Prozent, sind es 1970 ein und 1990 zwei Prozent. 2010 stagniert die Anzahl der Routineformeln. 1970 verwendet die SZ eine Routineformel, 1990 findet sich pro Zeitung ein Beleg, 2010 tauchen beide gefundenen Routineformeln in der FAZ vor. Modifikationen liegen nicht vor.

Routineformeln kommt in der Kommunikation eine besondere Aufgabe zu; sie sind oft an eine kommunikative Situation geknüpft (Ptashnyk 2009: 39) wie die Einleitung, die Unterstützung oder das Ende eines „kommunikativen Prozesses“ (ebd.). In diese Gruppe fallen u.a. auch „zu-

sammenfassende Kommentare, Schlussfolgerungen, Bewertungen, Ausrufe der Verwunderung, der Unzufriedenheit, der Ablehnung, des Erschreckens“ (ebd). Semantisch und syntaktisch scheinen Routineformeln eher eine „heterogene“ Gruppe (u.a. vollständige Sätze, elliptische Sätze etc) (Ptashnyk 2009: 40).

Im Korpus finden sich u.a. die Routineformeln *mein Beileid* (70SZ01: 147ff), *zum Glück* (90FAZ01: 79) und *Gott sei Dank* (90SZ13: 51).

4.4.5.2.5 Geflügelte Worte

Von den satzwertigen Phraseologismen kommen mit Abstand am häufigsten geflügelte Worte vor (4,6 %). Aber mit 51 Belegen ist die Anzahl im Vergleich zu den insgesamt 1118 Phraseologismen trotzdem gering. 1950 sind es nur vier geflügelte Worte, 1970 fünf, 1990 vervierfachen sie sich fast auf 18. 2010 steigt die Anzahl nochmals auf 24 an. 1950 finden sich geflügelte Worte nur in der SZ; 1970 und 1990 halten sich FAZ und SZ die Waage; 2010 liegen in der SZ doppelt so viele geflügelte Worte wie in der FAZ (16 bzw. 8) vor. Modifiziert wurden 1950 die Hälfte, 1970 und 1990 aber bereits 80 bzw. knapp 89 Prozent. 2010 geht die Quote auf 66,7 Prozent zurück. Mit 85 Prozent liegt die Modifizierungsrate fast drei Mal so hoch wie beim Durchschnitt (31,6 %).

Unter geflügelten Worten versteht man feste Wendungen, „die bekannten literarischen oder historischen Texten entnommen sind und die eine weite Verbreitung innerhalb der Sprachgemeinschaft gefunden haben“ (Ptashnyk 2009: 40). Dazu zählt Ptashnyk auch Aphorismen, Sentenzen, Maximen, politische Losungen, Aussprüche bekannter Politiker. Semantisch und funktional lassen sich viele Parallelen zu Sprichwörtern und Gemeinplätzen ziehen (z.B. „didaktisch-belehrender Charakter“). Im Gegensatz zu ihnen ist die Quelle der geflügelten Worte jedoch „allgemein bekannt“ (ebd.).

Hier kann z.B. ein Bibelzitat aus Lukas 6,37 angeführt werden (50SZ10: 50f). Im Rahmen einer Rezension von Ibsens „Nora“ fällt der Satz: *Aber was den Einzelfall angeht: Richtet nicht, so werdet ihr nicht gerichtet*. Ebenfalls unverändert werden *die ewige Stadt* (90FAZ02: 157ff) als Umschreibung für die *Stadt Rom* (ursprünglich verwendet von Tibull in Elegien 2, 5, 23f: „Romulus aeternae nondum formaverat urbis / moenia [...]“) und das geflügelte Wort *Mein Königreich für ein Pferd* (10FAZ05: 89) verwendet. Sowohl das zweite als auch das dritte Beispiel werden in einem „erwartbaren“ Bereich eingesetzt, denn es handelt sich um Rezensionen aus dem historischen Umfeld (Berlioz' Oper „Les Troyens“ weist Zusammenhänge mit *Rom* auf) oder sogar um Besprechungen der Stücke, aus denen das geflügelte Wort stammt (Shakespeares „Richard III.“).

Auch für den Bereich der Modifikation möchte ich hier zwei Bibelzitate anführen. Zum einen das geflügelte Wort *Wolf im Schafspelz* aus einer Predigt Jesu im Neuen Testament (Mt 7,15 ELB: „Hütet euch aber vor den falschen Propheten, die in Schafskleidern zu euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe.“), das substituiert und in einen Satz eingepasst wird: *Die physische Präsenz geht ihnen völlig ab, sie sind sozusagen Schafe im Schafspelz* (70FAZ05: 70ff). Zum anderen *Stein des Anstoßes* aus Jessaja 8,14-15 („Er wird ein Fallstrick sein und ein Stein des Anstoßes.“). Das geflügelte Wort ist durch Expansion modifiziert und gleichzeitig in ein Wortspiel mit dem Namen des Dirigenten verwandelt worden: *Der Horst Stein des Anstoßes aber stellte sich trotz der massiven Front von Buhs, gegen die sich die Hochrufe nur schwer durchsetzen* (70SZ11).

Eine Substitution erlebt das geflügelte Wort „Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch“ aus Goethes „Faust“ in 90SZ05 (49f). In einer Besprechung von Goethes „Stella“ wird es wie folgt verwendet: *Gefühl ist alles, und nicht geheizt wird mit demselben*. Ebenfalls eine Substitution findet sich bei *Der Rest ist Aufwachen* (10SZ14: 162f). Hier wird das geflügelte Wort „Der Rest ist Schweigen“ aus Shakespeares „Hamlet“ modifiziert und in einer Kritik über das betreffende Stück eingesetzt.

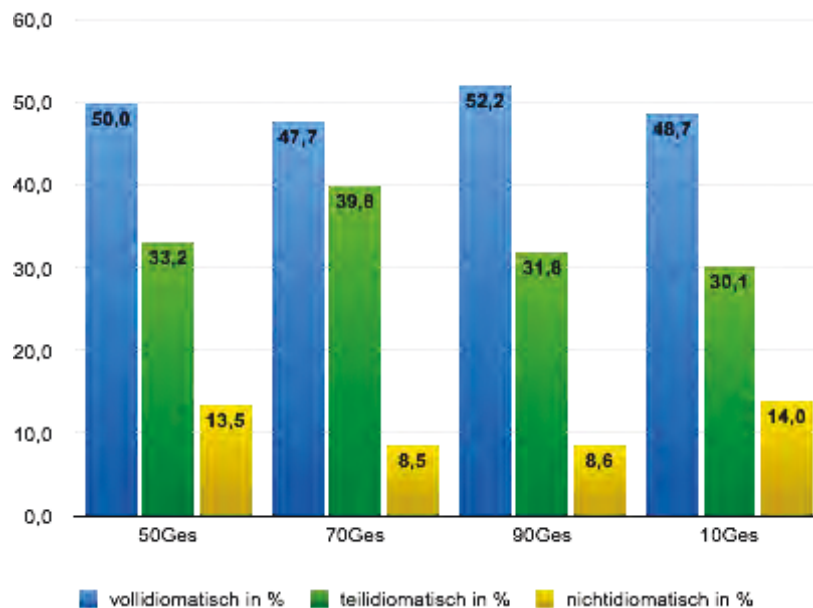
Aus dem Bereich der Märchen stammt das modifizierte geflügelte Wort *Acht Mephistos auf einen Schlag* (10SZ16: 10f). Es handelt sich dabei um eine Expansion (*Mephistos*) und eine Substitution (*auf einen Schlag*) von „Sieben auf einen Streich“ aus dem „Tapferen Schneiderlein“.

Der Einsatz von (modifizierten) geflügelten Worten dient in erster Linie dem Leseanreiz. Mit Hilfe von z.T. witzigen und überraschenden, aber auch zum Thema passenden Phraseologismen wird beim Leser ein Gefühl des Wiedererkennens hervorgerufen (, wenn das nötige Weltwissen vorhanden ist, z.B. aus den Bereichen Theater und Literatur oder aus der Bibel). Falls der Rezipient das geflügelte Wort nicht zuordnen kann oder überhaupt nicht kennt, entsteht ihm kein Schaden. Der Text ist trotzdem verständlich. Auf diese Weise entstehen zwei Ebenen des Textverständnisses.

4.4.5.3 Nichtsatzwertige Phraseologismen

Bei nichtsatzwertigen Phraseologismen handelt es sich um „feste Einheiten mit der Struktur einer Wortverbindung“ (Ptashnyk 2009: 30), deren Klassifikation sich nach der Stufe der Idiomatizität¹⁷⁹ (vollidiomatisch, teilidiomatisch, nichtidiomatisch) richtet. Mit knapp 88 Prozent nimmt diese Gruppe mit deutlichem Abstand den größten Teil der Phraseologismen im vorliegenden Korpus ein.

¹⁷⁹ Vgl. Ptashnyk (2009: 30ff).



Grafik 19: Anteil der nichtsatzwertigen Phraseologismen zwischen 1950 und 2010

4.4.5.3.1 Nichtidiomatische Phraseologismen

Mit insgesamt 11,2 Prozent stellen nichtidiomatische Beispiele die dritthäufigste Gruppe der nichtsatzwertigen Phraseologismen. Ptashnyk (2009: 34f) zählt dazu Kollokationen (Bestandteile der Wortverbindungen treten häufig zusammen auf¹⁸⁰), verschiedene Modellbildungen¹⁸¹, Paar- bzw. Zwillingsformeln¹⁸² und Funktionsverbgefüge¹⁸³. Da Kollokationen in ihrer Kombinierbarkeit freier sind als andere Phraseologismen, können sie in einem „Grenzbereich“ (Ptashnyk 2009: 34) angesiedelt werden.

Nichtidiomatische Phraseologismen können als stehende Kombinationen bezeichnet werden, deren Gesamtbedeutung sich aus den Einzelbedeutungen der Konstituenten erschließen lässt (vgl. Glück 2000: 285: *Idiom*).

125 der insgesamt 1118 Belege sind nichtidiomatisch. 1950 sind 13,5 Prozent der Phraseologismen nichtidiomatisch (26), 1970 und 1990 dann nur noch knapp neun Prozent (20 bzw. 28), bevor 2010 wieder ein Ergebnis von 14 Prozent (51) erreicht wird. 1950 verwendet die FAZ mehr

¹⁸⁰ Metzler (2000: 353).

¹⁸¹ Vgl. Ptashnyk (2009, 35): „Sie sind nach einem bestimmten strukturellen Schema gebildet [...]. Dieses Schema kann mit verschiedener lexikalischer Füllung reproduziert werden [...] Modell <X um X> oder <von X zu X>.“

¹⁸² Metzler (2000, 814f): „Z. bestehen aus zwei durch und verbundenen [...] Lexemen derselben Wortart, z.B. hier und heute [...]“

¹⁸³ Metzler (2000, 225f): „Mehr oder weniger feste Redewendungen, deren Bedeutung zwar regulär aus den Bedeutungen der Einzelteile rekonstruierbar ist, bei denen jedoch das Verb, im Vergleich zum normalen Gebrauch als Vollverb, [...] primär dazu dient, die Tempus-, Modus- und Genusmerkmale zu tragen [...]“

nichtidiomatische Phraseologismen als die SZ (1950: 16,5 % bzw. 11,0 %), 1990 überwiegt die SZ deutlich (6,5 % bzw. 10,2 %). 1970 und 2010 halten sich die beiden Zeitungen die Waage (1970: 8,7 % bzw. 8,3 %, 2010: 13,2 % bzw. 14,7 %).

Die Anzahl an Modifikationen steigt mit den Jahren an: 1950 sind es 12,5 Prozent, zwischen den beiden Zeitungen ist aber eine große Differenz zu erkennen (7,1 % bzw. 16,7 %), 1970 nehmen Modifikationen gleichmäßig bei beiden Zeitungen zu (10,0 % bzw. 20,0 %), 1990 verdoppelt sich bei der FAZ die Modifikationsrate, bei der SZ bleibt sie konstant (22,2 % bzw. 21,1 %). 2010 geht die Modifikation der nichtidiomatischen Phraseologismen insgesamt leicht zurück (auf 19,6 %). Dies stellt sich bei den beiden Zeitungen aber sehr unterschiedlich dar: Während bei der FAZ eine große Zunahme festzustellen ist (von 1990: 22,2 % auf 2010: 39,1 %), sinkt die Anzahl der Modifikationen bei der SZ stark (von 1990: 21,1 % auf 2010: 3,6 %). Auf den Untersuchungszeitraum hin gesehen liegt die Modifikationsrate unterdurchschnittlich bei 17,6 Prozent.

Als Kollokationen sind zum Beispiel *Kinder zeugen* (Vgl. Wahrig 2006: 1695) in *Nach der Wessendonck-Affäre wandte sich Wagner [...] Cosima zu, zeugte Kinder mit ihr und heiratete sie schließlich in Luzern* (10FAZ08: 41ff), *Erwartungen erfüllen* (vgl. Wahrig 2006: 475) in *Leider wurden die [...] auf dem Papier geweckten Erwartungen nicht oder doch nur bedingt erfüllt [...]* (10FAZ08: 172ff), *zur Geltung bringen* (vgl. Duden Redewendungen 1998: 248) in *Das glühend Sehnsuchtsvolle der Partie, das etwa Anja Horteras [...] zur Geltung brachte, ist Daschs Sache weniger* (10FAZ07: 129ff), *Orgien feiern* (vgl. Duden Redewendungen 1998: 531) in *Ruhig und zielsicher führte er [...] durch die Partitur, während darüber die wildesten Orgien gefeiert wurden* (10SZ06: 57ff) oder *eine Schlüsselrolle spielen* (vgl. Duden Redewendungen 1998: 587) in *Mutig hat Gloger zumindest im Personenverzeichnis gestrichen: [...] mehrere Dienerfiguren, die zwar [...] eine Schlüsselrolle spielen, aber auch mühelos durch die Täter [...] ersetzt werden können* (10FAZ02: 53ff) einzuordnen.

Funktionsverbgefüge finden sich unter anderem in *zur Verfügung haben* (vgl. Duden Redewendungen 1998: 756) in *[...] es war ein Glück, daß Hans Schweikart [...] jeweils für einen Partner die beste Besetzung zur Verfügung hatte, die man sich denken kann* (50SZ16: 23ff) oder *zur Folge haben* (vgl. Duden Redewendungen 1998: 215) in *Bei Sören Voima wird eine Frau [...] daraus, was wiederum zur Folge hat, dass Minna [...] hauptsächlich da steht und lächelt* (10SZ12: 77ff).

Als Modellbildung kann *der Anfang vom Ende* (vgl. Wahrig 2006: 146) als Modell ‚X vom X‘ in *Eines trennt die Mauer deshalb nicht: das Ende vom Anfang* (10FAZ02: 39ff) angeführt werden. Hier liegt allerdings eine Modifikation vor, nämlich ein Austausch der beiden Substituenten untereinander.

Typische Paarformeln sind z.B. *durch und durch* (vgl. Duden Redewendungen 1998: 163), die in [...] *ginge es nicht um eine durch und durch deutsche Jungfrau [...]*“ (10SZ06: 168ff) verwendet wird, oder *hier wie dort* (vgl. Duden Redewendungen 1998: 334) angesehen werden, obwohl in diesem Fall das *und* durch die vergleichende Konjunktion *wie* ersetzt wird: *Und gesoffen wird hier wie dort [...]* (10SZ11: 120ff).

4.4.5.3.2 Teilidiomatische Phraseologismen

Teilidiomatische Phraseologismen sind mit 33,2 Prozent im Korpus am zweithäufigsten vertreten. Ptashnyk (2009: 32ff) zählt dazu verbale, nominale und adverbiale Subklassen sowie phraseologische Vergleiche/komparative Phraseologismen, phraseologische Teilsätze, einige Funktionsverbgefüge sowie Paarformeln und unikale Komponenten¹⁸⁴. Ihre Gesamtbedeutung lässt sich nur z.T. aus den einzelnen Komponenten des jeweiligen Phraseologismus erschließen.

371 der 1118 Phraseologismen sind teilidiomatisch. Dabei nimmt die Anzahl der teilidiomatischen Phraseologismen mit den Jahren zu – aber die prozentuale Quote im Vergleich mit den anderen Phraseologismus-Typen ab. 1950 sind es bereits 64 Belege (33,2 %), 1970 knapp ein Drittel mehr – nämlich 94 (39,8 %), 1990 103 (31,8 %) und 2010 110 (30,1 %). In den Jahren 1950 und 1970 halten sich die FAZ und die SZ mehr oder weniger die Waage (1950: 34,5 % bzw. 32,1%, 1970: 39,1 % bzw. 40,5 %). 1990 und 2010 differieren die FAZ und die SZ um rund zehn Prozent (1990: 26,1 % bzw. 36,0 %, 2010: 25,3 % bzw. 34,6 %) dagegen stark.

Modifiziert sind 1950 rund 23 Prozent der Teilidiome (jedoch sehr unterschiedlich verteilt auf FAZ: 10,3 % und SZ: 34,3 %), ähnlich verhält es sich 1970 mit 24,5 Prozent. Allerdings haben sich die FAZ und die SZ prozentual angenähert (22,2 % bzw. 26,5 %). 1990 sieht das Bild wieder ähnlich wie 1950 aus (11,1 % bzw. 25,4%). Im Vergleich mit den vorherigen Jahrgängen hat die Quote aber abgenommen auf 20,4 Prozent. 2010 lässt sich dann wieder eine Steigerung auf 25,5 Prozent feststellen – erstmals weist die FAZ prozentual dabei höhere Werte auf als die SZ (29,5 % bzw. 22,7 %). Insgesamt liegt die Modifikationsrate unterdurchschnittlich bei 23,5 Prozent.

Die verbale Subklasse manifestiert sich unter anderem in *Es ist an der Zeit, dass mal wieder jemand nach dem Rechten schaut* (10SZ11: 174ff). Wahrig (2006: 1688) paraphrasiert *an der Zeit sein* als „der Zeitpunkt für etwas ist gekommen“. In der gleichen Rezension findet sich außerdem der Satz *Ganze Figuren und Handlungsströme fielen der dramaturgischen Heckenschere zum Opfer [...]* (10SZ11: 109ff). *Zum Opfer fallen* (Duden Redewendungen 1998: 530: „das Opfer von jemandem oder einer Sache werden“) lässt sich auch in die verbale Subklasse einordnen.

¹⁸⁴ Lexikon der Sprachwissenschaft (2008, 763): „In idiomatisierten Ausdrücken auftretendes lexikalisches Morphem, das nur in einer einzigen Umgebung vorkommt und dessen Grundbedeutung synchronisch nicht (mehr) analysierbar ist.“

Ebenso wie *jemandem das Geld aus der Tasche ziehen* wie in [...] *Volpone allerdings [...] zieht den Erbschleichern [...] selbst das Geld aus der Tasche* (10SZ12: 5ff), *ins Gewissen reden* in [...] *die Herzogin von York redet ihrem Sohn ins Gewissen [...]* (10FAZ05: 82ff) und *in die Flucht jagen/schlagen* in *Die Wächter werden [...] in die Flucht gejagt* (10FAZ07: 21ff).

Aus der nominalen Subklasse gibt es nur wenige Vertreter wie *Gockel im Ring bleibt jedenfalls Vincent Leittersdorf [...]* (10FAZ05: 39ff). Dieser Phraseologismus ist eine paradigmatisch bedingte Substitution von *Chef/Herr im Ring* und *Herr im Haus* (vgl. hierzu: Duden Redewendungen 1998: 324). Das Ersatz-Nomen *Gockel* passt sich an die Lexik des übrigen Texts an – sie bleibt im Tierreich (vgl. *Königreich für ein Pferd/eine Stute, Hahn im Korb, Fuchs im Hühnerstall*). Ein weiteres Beispiel ist die Titelzeile *Sturmfreie Schaubude* (10SZ11: 2), die ebenfalls eine Modifikation aufweist. In diesem Fall handelt es sich um eine Expansion des Substantivs *Bude*. Der Duden für Redewendungen (1998: 135) verweist hier auf den umgangssprachlichen Phraseologismus *sturmfreie Bude*.

Auch phraseologische Vergleiche finden sich im Korpus. Schöne Beispiele gibt es z.B. in 10FAZ15: 79ff mit [...] *wenn es gegen den Fuchs geht, halten die Hühner im Stall wie ein Mann zusammen* (vgl. dazu: Duden Redewendungen 1998: 473) und 10SZ06: 54ff: *Dirigent Zubin Mehta wirkte dabei [...] manchmal wie von einem anderen Planeten*. Hierbei handelt es sich wiederum um einen modifizierten Phraselogismus, den der Duden für Redewendungen (1998: 796) als *nicht von dieser Welt sein* aufführt. Durch eine paradigmatisch bedingte Substitution wird statt *Welt* das Synonym *Planet* verwendet.

4.4.5.3.3 Idiomatiche Phraseologismen

Mit 490 Beispielen (49,7 %) finden sich vollidiomatische Phraseologismen (Idiome) am häufigsten im Korpus. Ptashnyk (2009: 31f) zählt dazu verbale, nominale und adverbiale Idiome sowie einige Zwillingsformeln. Unter Idiomen versteht man „mehrgliedrige lexikal. Einheit[en]“, deren „Gesamtbedeutung nicht aus der Bedeutung der einzelnen Bestandteile ableitbar [ist]“ (Glück 2000: 285).

Ähnlich wie bei den teilidiomatischen Phraseologismen nehmen auch Idiome mit den Jahren zu (1950: 90, 1970: 104, 1990: 143, 2010: 153) – der Prozentsatz aber bleibt über die Jahre relativ konstant (1950: 50,0 %, 1970: 47,7 %, 1990: 52,2 %, 2010: 48,7 %). 1950 überwiegen die idiomatiche Phraseologismen in der SZ (46,9 % bzw. 52,5 %), 1990 in der FAZ (60,5 % bzw. 46,3 %) und 2010 ebenfalls in der FAZ (54,7 % bzw. 43,4 %). 1970 halten sie sich relativ die Waage (FAZ: 48,6 % bzw. SZ: 46,8 %).

Modifiziert sind 1950 knapp 27 Prozent, 1970 24 Prozent der Idiome, 1990 rund 35 Prozent und 2010 knapp 31 Prozent. Die Modifikationsrate liegt mit 30,2 Prozent nur leicht unter dem Durchschnitt von 31,6 Prozent.

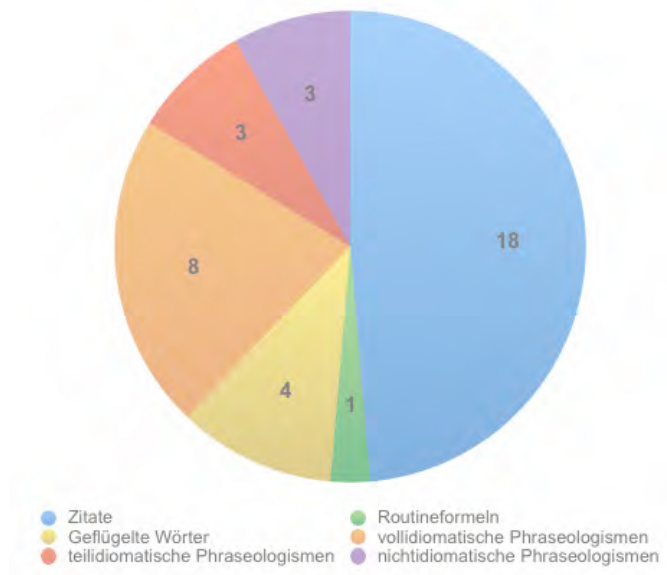
Unter verbalen Idiomen fasst Ptashnyk (2009: 31) Phraseologismen zusammen, die „eine prädikative Funktion im Satz erfüllen und [...] ein Verb als Komponente [enthalten]“. Zu ihnen zählen *im Raum stehen*, paraphrasierbar als „noch gelöst, erledigt werden müssen“ (Duden Redewendungen 1998: 569), in *Gerade wenn sie [...] nicht als Teil eines Märchenszenarios im Raum steht [...]* (10SZ06: 148ff), *in den Bann ziehen* – „jmdn. ganz gefangen nehmen, fesseln“ (Duden Redewendungen 1998: 83) – in *Das erste Drittel der Oper scheint [...] in jeder Hinsicht [...] darauf angelegt zu sein, den Hörer [...] in Bann zu ziehen [...]* (10SZ06: 131ff), *in passender Münze herausgeben/heimzahlen* – „jmdm. etwas auf die gleiche Weise vergelten“ (Duden Redewendungen 1998: 698) in *Durch die Union der Stücke aber wird [...] den Schauspielern jede Möglichkeit genommen, in passender Münze auf ihre Figuren herauszugeben* (10SZ11: 143ff), *eine Brücke schlagen* – „eine Verbindung herstellen“ (Duden Redewendungen 1998: 131) in *Die Brücke zwischen beiden schlägt die Dekoration [...]* (10FAZ08: 23ff) oder *unter die Haut gehen* – „jmdn. sehr berühren, innerlich aufwühlen“ (Duden Redewendungen 1998: 317) in *Sie arbeitet eher mit [...] Verrätselungen: [...] Bilder, die unter die Haut gehen [...]* (10FAZ07: 116ff).

Nominale Idiome haben die „syntaktische Funktion eines Subjektes bzw. eines Objektes“, beinhalten eine „nominale Konstituente“ (Ptashnyk 2009: 31) und tauchen im Korpus nur am Rande auf: *Die oberen Zehntausend* – „die reichste, vornehmste Gesellschaft“ (Duden Redewendungen 1998: 522) in *Oder auch nur eine Gegenüberstellung der oberen und unteren Zehntausend* (10SZ11: 74ff). Hier findet sich wieder eine Modifikation. Es handelt sich um eine Expansion durch ein zusätzliches Adjektiv. Die *unteren Zehntausend* gibt es zwar nicht als feststehende Wendung, aber man kann diesen Phraseologismus sowohl durch den direkten Vergleich der beiden antonymischen Adjektive als auch durch Weltwissen verstehen. Auch *Nabel der Welt* – „der Mittelpunkt, das Wichtigste, allein Entscheidende“ (Duden Redewendungen 1998: 500) zählt dazu. Als kompositorische Expansion (auf Grundlage einer phraseologischen Komponente wird ein Kompositum gebildet) kommt sie in 10FAZ08: 54f vor: *Heute fühlt sich Luzern im Sommer als Nabel der Musikwelt*.

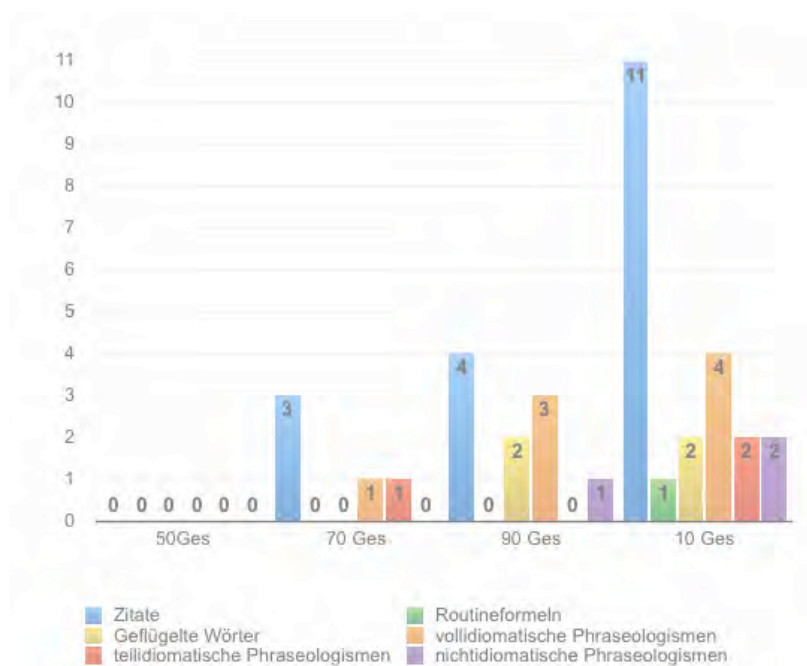
4.4.5.4 Phraseologismen in Überschriften

Eine besondere Rolle im Zusammenhang mit Phraseologismen spielen die Überschriften. Von den 128 Texten weisen 32 in Titel- oder Unterzeilen 37 feste Wendungen auf – davon 34 in Titel- und drei in Unterzeilen. In drei weiteren Überschriften findet sich sowohl in der Titel- als auch in

der Unterzeile jeweils ein Phraseologismus (10FAZ03, 10FAZ05 und 10SZ08). Zwei der Titelzeilen beinhalten sogar jeweils zwei Phraseologismen (70FAZ15 und 10FAZ02).



Grafik 20: Verwendung von Phraseologismen in Überschriften von 1950 bis 2010



Grafik 21: Verwendung von Phraseologismen in Überschriften von 1950 bis 2010 – aufgliedert nach Jahrgängen

Mit 48,6 Prozent (18 Belege) nehmen die Zitate die größte Gruppe von Phraseologismen innerhalb der Überschriften (Hauptzeile und Unterzeile) ein; gefolgt von Idiomen mit 21,6 Prozent (4) und geflügelten Worten mit 10,8 Prozent (4) sowie den teildiomatischen und nichtidiomatischen

Phraseologismen mit jeweils 8,1 Prozent (je 3 Mal). Außerdem findet sich auch eine Routineformel (10FAZ15).

1950 bestehen Überschriften fast zur Hälfte (bei 15 von 32 Texten) aus nur einer Zeile, die Informationen liefert, so z.B. „*Idomeneo*“ in *Augsburg* (50SZ07) oder *Die Monstretragedie der Lulu* (50SZ09), aber auch das Modell mit Titel- und Unterzeile ist bereits vorhanden (bei 17 von 32 Texten). Allerdings dienen 1950 – wie bereits in 4.2.1 ausgeführt – beide Überschriftenteile eher zur Information als zum Beispiel für den Leseanreiz. Dies scheint der Hauptgrund dafür zu sein, dass hier noch keine Phraseologismen verwendet werden.

1970 gibt es vereinzelt Belege – genauer gesagt drei in der SZ und zwei in der FAZ. Die beiden Phraseologismen der FAZ sind allerdings in der Titelzeile *Strehler geht in die Tiefe* (70FAZ15) kombiniert. Neben der idiomatischen Wendung *in die Tiefe gehen* im Sinn von etwas näher oder ausführlicher betrachten oder bearbeiten, wird auch der Untertitel des Stückes „Nachtasyl“, nämlich „Szenen aus der Tiefe“¹⁸⁵, zitiert. Mit Hilfe der Modifikation wird der Untertitel kontextuell angepasst – die Präposition *aus* wird durch die Präposition *in* ersetzt. Auch wird durch Expansion ein Subjekt (*Strehler*) hinzugefügt. Die vorliegende Hauptzeile könnte man auf zwei verschiedene Weisen deuten: Erstens könnte es heißen, dass der Regisseur *Giorgio Strehler* sich umfassend mit dem Stück befasst hat und zu tieferen Interpretationen vorgedrungen ist oder zweitens, dass es sich schlicht um ein Wortspiel mit dem Untertitel handelt, das wiederum nur verstanden werden kann, wenn der Leser auf das ausreichende Allgemeinwissen im Bereich Theater zurückgreifen kann – sowohl, was den Namen *Strehler* als auch die Anspielung auf den Titel anbelangt.

Beispiele für Zitate finden sich 1970 auch in der SZ. Und zwar bei *Die Symphonie vom Tode Siegfrieds* (70SZ05) und *Leokadja und die Götterdämmerung* (70SZ15). Im ersten Fall wird ein Musikstück aus der „Götterdämmerung“ (III/2) von Richard Wagner, die auch Gegenstand der betreffenden Kritik ist, modifiziert zitiert. Teile des Originaltitels „Trauermusik beim Tode Siegfrieds“ wurden substituiert, so die Präposition *beim* und das Substantiv *Trauermusik*. Im zweiten Falle wird zwar die *Götterdämmerung* zitiert, aber ein anderes Stück rezensiert, nämlich „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Kurt Weill. Ähnlich wie bei *Strehler geht in die Tiefe* wird auch in diesen beiden Fällen Theaterwissen vorausgesetzt. So kann man durch Kenntnis der einzelnen Musikstücke der Oper darauf kommen, dass die „Götterdämmerung“ gemeint ist. Auch *Leokadja* gibt bereits Hinweise auf die Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, da es sich um den Vornamen der Hauptrolle¹⁸⁶ handelt. Verwirrend mag im ersten Moment der scheinbare Bezug zur Oper „Götterdämmerung“ sein. Bei „richtiger“ Zuordnung hingegen lässt sich *Götterdämmerung* als „Untergang der Götter und Zustand der Welt vor Anbruch eines neuen Zeitalters“

¹⁸⁵ Vgl. Reclams Schauspielführer (1996: 669).

¹⁸⁶ Reclams Opern- und Operettenführer (1997: 723).

(Duden Universallexikon 2011: 741) verstehen. Eine Parallele zum Titel „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Eine weitere Titelzeile verwendet die teildiomatische Wendung *Glück bringen* (70FAZ06: Ein „Fächer“, der kein Glück brachte).

1990 werden dann bereits in rund einem Drittel der Überschriften (in zehn von 32 Texten) Phrasologismen verwendet – und zwar jeweils fünf in der FAZ und der SZ. Dabei handelt es sich um vier Zitate, zwei geflügelte Worte, drei Idiome sowie eine nichtidiomatische Wendung. Mit viel Fantasie lässt sich die Titelzeile *Oberammergau im Böhmerwald* (90FAZ05) als Zitat auf Ödön von Horváths Schauspiel „Geschichten aus dem Wienerwald“ deuten (Substitution durch einen anderen Wald, den *Böhmerwald* und auch die Präposition und der bestimmte Artikel *aus dem* sind durch eine andere Präposition mit verschmolzenem bestimmten Artikel *im* ersetzt worden). Allerdings beschäftigt sich die dazugehörige Kritik mit einem anderen Stück, nämlich der Oper „Pique Dame“ von Tschaikowsky. *Oberammergau* lässt die Oberammergauer Passionsspiele assoziieren – bei beiden Gedanken fällt eine Verbindung zu „Pique Dame“ auf den ersten Blick schwer, so dass erst die Lektüre des Textes näheren Aufschluss über die Dekodierung der Titelzeile gibt. Diese „Verwirrtaktik“ stiftet beim Leser Interesse und weckt den Leseanreiz. Anders als in gängigen Journalismusratgebern empfohlen, wird das Rätsel der Hauptzeile nicht in der Unterzeile aufgelöst. Es wird also eine Erwartungshaltung geschaffen, die erst einmal nicht erfüllt wird.

Um geflügelte Worte und Zitate – insbesondere modifizierte – zu verstehen, wird ein großes Allgemein- bzw. Fachwissen vorausgesetzt. Was durch Schulbildung für Goethe und Schiller einigermaßen abgedeckt ist, stellt den Leser zum Beispiel bei der Titelzeile *Temposünder auf der Rutschbahn* (90FAZ03) schon auf eine schwerere Probe. Unter Verwendung einer Substitution und einer syntaktische Modifikation wurde die Textstelle „Das Leben ist eine Rutschbahn“ aus dem „Marquis von Keith“ für die Titelzeile abgeändert.

Einfacher zu erkennen ist in *Laus oder nicht Laus?* (90FAZ08) eine Modifikation des Shakespeare-Zitats aus „Hamlet“ (III/1) „Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage“. Sie ist durch Substitution der beiden substantivierten Verben und der Reduktion des Hauptsatzes entstanden. Aber auch hier wird der Leser in die Irre geführt, denn es handelt sich um eine Rezension über die dramatisierte Version des Romans „Schuld und Sühne“.

Richtig zuordnen lässt sich die Titelzeile *Der Stein zum Anstoß in uns selbst* (90FAZ14) dem Textzitat „Jeder trägt den leid’gen Stein zum Anstoß in sich selbst“ aus dem „Zerbrochenen Krug“ (I/1) sowie dem Bibelzitat „[...] so wird er ein Heiligtum sein, aber ein Stein des Anstoßes und ein Fels des Ärgernisses den beiden Häusern Israel [...]“ (Jesaja 8,14). Durch Reduktion des Subjekts, des verbalen Kerns und des Adjektivs sowie kontextuelle Anpassungen (Akkusativ wird

zum Nominativ und das Reflexivpronomen *sich* durch *uns* ersetzt) wird das geflügelte Wort modifiziert. Der Terminus *der Stein des Anstoßes* ist geläufig, aber könnte die Mehrheit der Leser es dem „Zerbrochenen Krug“ oder zumindest Kleist zuordnen, ohne die Unterzeile zu lesen?

Idiome tauchen unter anderem in der Unterzeile *Viel Krach, kein Ach* (90FAZ13) auf. Durch syntaktische Modifikation (eine Präpositionalphrase wird zu zwei Nominalphrasen) und Expansion (durch die beiden Indefinitadjektive) wird *mit Ach und Krach* angepasst. Bei diesem Idiom handelt es sich zusätzlich um eine Paarformel. Seine eigentliche Bedeutung lässt sich mit „umgangssprachlich: mit Mühe und Not; nur unter großen Schwierigkeiten“ (Duden Universallexikon 2011: 107) übersetzen. Die beiden Nominalphrasen sind nicht sehr aussagekräftig, da zwar *viel* und *kein* eine Wertung ausdrücken, aber durch die eher nichtssagenden Substantive konterkariert werden. Eine andere Möglichkeit, diesen Phraseologismus zu deuten, wäre, die ursprünglichen Bedeutungen der Substantive – unabhängig von deren Sinn im Idiom – zu verwenden: *Krach* als *Lärm* und *Ach* als Interjektion, die Überraschung ausdrückt oder als Füllwort dient, im Sinn von „ach, wie schön“. Dann ergäbe sich die Interpretation „viel Lärm, aber wenig zum (positiv) seufzen“ o.Ä.

Ein weiteres Beispiel findet sich in der Titelzeile *Elefant im Rokkosalon* (90SZ11), das mithilfe von Substitution und Reduktion aus „wie ein Elefant im Porzellanladen“ entstanden ist. Auch hier lässt sich schwerlich eine Verbindung zur Oper „Rosenkavalier“ herstellen, aber als Leseanreiz dient es auf jeden Fall.

2010 tauchen in über der Hälfte der Überschriften Phraseologismen auf (in 18 von 32) – in manchen sogar mehrere. Von den 22 Belegen sind 13 in der FAZ und neun in der SZ zu finden. Neben elf Zitaten und zwei geflügelten Worten werden eine Routineformel (10FAZ15: *Teufel auch*¹⁸⁷), vier Idiome, zwei teildiomatische und zwei nichtidiomatische Wendungen verwendet. Ein Zitat stellt unter anderem die Unterzeile *Hinterm Lichtermeer wird's sinnlich* (10FAZ08) dar, die sich an dem Songtitel „Hinterm Horizont geht's weiter“ von Udo Lindenberg orientiert. Für diesen Phraseologismus wurden einige Modifikationen vorgenommen. Identisch bleibt die Präposition mit Enklise *hinterm* des bestimmten Artikels *dem*. Dies ist auch nötig, da ansonsten die Anspielung nicht mehr zu erkennen wäre. Das Substantiv *Horizont* ist durch das paradigmatisch verwandte Wort *Lichtermeer* (Assoziation: *Unendlichkeit*) ersetzt worden. Ebenfalls substituiert wurde das Verb *gehen* mit dem enklitischem *s* (verkürzte Form des Pronomens *es*) durch ein gleichermaßen schwaches, bedeutungsleeres Verb (*werden*). Das apostrophierte *s* wird als weiteres Wiedererkennungsmerkmal – neben der Präposition *hinterm* – beibehalten. Zwischen den beiden Adjektiven besteht kein inhaltlicher Zusammenhang. Daraus lässt sich ableiten, dass das Adjektiv in diesem Phraseologismus einen Hauptinhalt trägt.

¹⁸⁷ Duden Universallexikon (2011: 1744): salopp; Ausruf der Bewunderung, des Staunens).

Als weiteres Zitat kann *Sinn und Sinnlichkeit* (10SZ06) aufgefasst werden. Angespielt wird hierbei auf den Roman „Sense and Sensibility“ von Jane Austen. Zur Oper „Tannhäuser“ lässt sich aber ohne Lektüre des Rezension keine Brücke schlagen, allerdings kann die Titelzeile Rückschlüsse auf den Inhalt (Venus!) und/oder die Inszenierung zulassen.

Weitere Beispiele für Zitate sind *Pappa ante portas*¹⁸⁸ (10FAZ03), *Das Phantom auf Coney Island* (10FAZ04) als Substitution des Musicaltitels „Das Phantom der Oper“. Coney Island ist der Schauplatz der Fortsetzung „Love Never Dies“, *Gewalt und Gemüt liegen Wange an Wange* (10FAZ14) als Expansion und Übersetzung des Songtitels „Cheek to cheek“, *Wo bitte geht's nach Utopia?* (10SZ02) als Substitution des Filmtitels „Wo bitte geht's nach Hollywood?“ aus dem Jahr 1979.

Geflügelte Worte finden sich unter anderem in *Mein Königreich für eine Stute* (10FAZ05) – ein modifiziertes Zitat des wohl bekanntesten Satzes aus „Richard III.“ von William Shakespeare. Das eigentliche Zitat „Mein Königreich für ein Pferd“ wurde durch eine Substitution verändert. Warum der Autor statt des Oberbegriffs Pferd den Unterbegriff Stute gewählt hat, erschließt sich bei der weiteren Lektüre des Textes oder bereits durch die Unterzeile (*Wie der Fuchs im Hühnerstall / Hahn im Korb*). Richard III. ist allein unter Frauen. Dieser Tatsache wird die paradigmatisch bedingte Substitution¹⁸⁹ gerecht. Bei ausreichendem Theaterwissen lässt sich das besprochene Stück bereits aus der Titelzeile erschließen – und durch die Substitution wird gleichzeitig ein Leseanreiz geschaffen. Ähnlich verhält es sich bei der Unterzeile *Des Machwerks wahrer Kern* (10FAZ01) – allerdings geht es in der Rezension nicht wie vielleicht gedacht um Goethes „Faust“, sondern um Mozarts „Zauberflöte“. Deutlich zu erkennen ist aber das modifizierte geflügelte Wort *Des Pudels Kern*.

Eine Sonderstellung nehmen die beiden Kritiken *In Schwüren stark* und *In der Liebe schwach* (10FAZ12+13) ein. Es handelt sich dabei um zwei nebeneinander stehende Rezensionen über das gleiche Stück („Was ihr wollt“) in zwei verschiedenen Inszenierungen. Die Textstelle „Wir Männer mögen leicht mehr sprechen, schwören, doch der Verheißung steht der Wille nach. Wir sind in Schwüren stark, doch in der Liebe schwach“ ist auf die beiden Titelzeilen verteilt worden. Dabei wurden das Personalpronomen, der verbale Kern und die Konjunktion gestrichen. So lässt sich eine Verbindung zwischen den beiden Texten herstellen und bei Kenntnis des Textes auch dem richtigen Schauspiel zuordnen.

¹⁸⁸ Deutscher Film von und mit Loriot aus dem Jahre 1991.

¹⁸⁹ Vgl. Ptashnyk (2009: 82): Bei der Modifikation werden eine oder mehrere Konstituenten durch ein anderes Lexem bzw. andere Lexeme ersetzt.

Eine Kombination aus einer teilidiomatisierten und einer nichtidiomatisierten Wendung zeigt sich in der Titelzeile *Organisiertes Verlieben unter Verbrechern* (10FAZ02). Es handelt sich um eine „Kontamination“ (Ptashnyk 2009: 102ff) (Verschmelzung zweier feststehender Wendungen). Diese lässt sich in zwei Phraseologismen aufteilen, nämlich *organisiertes Verbrechen* (vgl. Wahrig 2006: 1100) und *unter Brüdern* (vgl. Duden Redewendungen 1998: 131). Modifiziert wurde *organisiertes Verbrechen* mit Hilfe einer Substitution. Das Lexem *Verbrechen* wurde gegen das Substantiv *Verlieben* ausgetauscht. Es handelt sich hierbei um einen okkasionellen Komponententausch für diesen konkreten Text (vgl. Unterzeile: *Shakespeares Mafia: ‚Viel Lärm um nichts‘ im Münchner Residenz Theater*). Auch bei *unter Brüdern* wurde eine okkasionelle Substitution vorgenommen – mit *Verbrechern* wird ein Substantiv aus dem gleichen Lexemkreis gewählt wie beim vorhergehenden Phraseologismus. Allerdings handelt es sich hierbei um ein Antonym. *Unter Brüdern* drückt das Gegenteil aus – nämlich Ehrlichkeit und Offenheit, Begriffe, die sich nicht mit *Verbrechen* in Einklang bringen lassen. Eine andere teilidiomatisierte Wendung ist *Sturmfreie Schaubude* (10SZ11), eine Expansion von *sturmfreie Bude*; ein Idiom *Hahn im Korb* in *Michael Simon macht [...] ‚Richard III.‘ zum Hahn im Korb* (10FAZ05), das „[als einziger Mann in einem Kreis von Frauen] Hauptperson, Mittelpunkt sein“ (vgl. Duden Redewendungen 1998: 291) definiert wird. Ebenso verhält es sich bei *Wider die Natur* (10SZ09).

Die Hauptaufgabe von Phraseologismen in Überschriften besteht darin, mit den wenigen zur Verfügung stehenden Wörtern, den Leser für den jeweiligen Artikel zu interessieren und ihn zum Weiterlesen zu animieren. Dies ist wichtig, da sich der Leser bereits bei der Lektüre der Titelzeile entscheidet, ob er weiterliest oder nicht (vgl. 4.1.1). Gerade auch die modifizierten Titel sind Eyecatcher und stechen beim Überfliegen der Überschriften einer Zeitungsseite heraus. Da die Informationen zu Stücktitel, Aufführungsort usw. normalerweise in der Unterzeile untergebracht sind, hat der Autor in der Hauptzeile die Möglichkeit, sehr vage zu bleiben und so das Interesse der Leser zu wecken. Insbesondere in meinungsäußernden Textsorten wird diese Art von Überschriften-Aufteilung gerne verwendet, weil – im Gegensatz zum Beispiel zu einem Bericht – andere Schwerpunkte gesetzt werden. Vorausgesetzt wird gerade im Feuilleton aber häufig eine umfassende Allgemeinbildung sowie fundiertes Theaterwissen. Ohne diese Kenntnisse bleiben viele qualitativ hochwertige Überschriften verschlüsselt.

4.4.5.5 Konnotationen

Unter dem Lemma *Konnotation* wird im Metzler Lexikon Sprache (2000: 366ff) u.a. „evaluative, emotive, appellative Werte des bezeichneten Begriffs“ aufgeführt. Svetlana Pankratowa stellt fest, dass die meisten stehenden Wortverbindungen im Deutschen durch assoziierte Konnotationen „expressiv und emotionell gefärbt“ sind (Pankratowa 1997: 197). Sie überlagern damit die vorhandene Denotation der Wortgruppe (Palm 1997: 16). Auch in den vorliegenden Texten lässt sich diese Aussage teilweise belegen. Allerdings weist nicht jeder Phraseologismus zwangsläufig

eine Nebenbedeutung auf. Burger (2010: 81f) spricht davon, dass insbesondere Bewertungen mit Phraseologismen vollzogen werden. Dies ist hier in viel größerem Maße möglich als bei entsprechenden einfachen Wörtern. Bei einer meinungsäußernden Textsorte wie der Theaterkritik ist dies von großem Vorteil, da der Text durch die Phraseologismen bunter und bildhafter wird und zugleich eine Wertung erhält: *unter Brüdern* ist, wie bereits erwähnt, positiv konnotiert als „offen und ehrlich, unter guten Bekannten“. Ebenso verhält es sich mit *auf den Leib geschrieben* (Duden Universallexikon 2011: 1106f: „wie geschaffen, genau passend für jemanden sein“). In 10FAZ02 (69f) ist es allerdings zu *auf den Leib gepatchworkt* modifiziert. Auch der *Fels in der Brandung* (10SZ06: 179) zeichnet ein positives Bild. Denn es handelt sich hierbei um einen „unerschütterlichen, allen Widrigkeiten trotzens Menschen“ (Duden Redewendungen 1998: 200). *Möchtegern-Macho* (10FAZ02: 81) ist im Gegensatz dazu negativ konnotiert (Wahrig 2006: 1021: „Gernegroß, jmd., der sich gern aufspielt, der mehr sein od. scheinen möchte, als er ist“). Ähnlich verhält es sich mit *ein schlauer Fuchs* (10SZ12: 3), *Nabel der Welt* (10FAZ08: 55) und *hohes Ross* (10FAZ05: 90ff).

4.4.5.6 Fazit

Insgesamt sind die ausgewählten Kritiken unterschiedlich stark mit feststehenden Wendungen durchsetzt. Auf Platz eins liegt mit 24 Phraseologismen der Artikel *Mein Königreich für eine Stute* (10FAZ05), gefolgt von *Ich bin euresgleichen* (10SZ16) mit 23 und *Die Jukebox – da geht nichts drüber!* (90SZ16) mit 21 Belegen. Schlusslicht mit keinem Phraseologismus ist die *Kritik Die Angst vor dem Ende* (90FAZ10). Nur die drei bereits genannten Texte weisen über 20 Phraseologismen auf, zwölf Kritiken beinhalten zwischen 15 und 19, davon keine einzige aus dem Jahr 1950 und nur eine aus dem Jahr 1970. 1990 sind es dann sechs, 2010 fünf. Weitere 38 Rezensionen sind mit zehn bis 14 Phraseologismen bestückt; 45 mit fünf bis neun. Vier oder weniger Phraseologismen weisen 30 Texte auf – 1950 sind es noch 16, 1970 fünf, 1990 sieben und 2010 nur noch zwei.

Es ist von 1950 bis 2010 eine stetige Zunahme der Gesamtzahl sowohl an Phraseologismen als auch der Modifikationen und ein Anstieg der Anzahl von Phraseologismen pro Text festzustellen. 1950 sind dies noch durchschnittlich 6,0, 1970 7,3, 1990 bereits 10,1 und 2010 11,2.

Festzuhalten ist, dass manche Wendungen bewusst und andere weniger bewusst eingesetzt werden. Bewusst verwendet werden auf jeden Fall Phraseologismen mit jeglicher Art von Modifikation. Denn die Modifikation setzt voraus, dass man sich über die ursprüngliche Wendung Gedanken gemacht und diese wissentlich abgeändert hat. Kollokationen und Funktionsverbgefüge werden – wie wohl auch in der gesprochenen Sprache – eher unbewusst benutzt. Ähnlich wie in der

Wirtschaftssprache¹⁹⁰ findet im Feuilleton eine Fachsprache Anwendung (*Rampe, Orchester, Bühnenbild, Repertoire, Besetzung, Personenführung* usw.).

Dem gegenübergestellt sind die kommentierenden, wertenden Textteile, die nach mehr Bildhaftigkeit verlangen als die Passagen reiner Beschreibung. Ein Indiz dafür ist die besonders starke Zunahme (modifizierter) Zitate und geflügelter Worte. Denn sie stehen exemplarisch für Kreativität im Feuilleton-Journalismus.

„Hier sind Tatsachen- und Wertungsaussagen eng miteinander verbunden, wobei der Wertungsvorgang, das Beurteilen, aber stets im Vordergrund steht“¹⁹¹. Der Anspruch an den Feuilleton-Leser ist vergleichsweise hoch, so dass die Kenntnis der Fachsprache, der Phraseologismen sowie des jeweiligen Stücks, verschiedener theoretischer Texte und eine gute Allgemeinbildung für das Verständnis der Kritik fast schon Voraussetzung sind. Feste Wendungen finden vorwiegend dort Anwendung, „wo es auf knappe Resümierung des Inhalts, auf treffende Wiedergabe eines Standpunkts oder einer humorvollen Pointe ankommt“ (Lüger 1995: 36), was unter anderem in Überschriften der Fall ist. Phraseologismen lenken Aufmerksamkeit, komprimieren Inhalte, bringen sie auf den Punkt. Sie lockern den Text auf, implizieren, lassen Bilder in den Köpfen der Leser entstehen und fördern die Anschaulichkeit.

Die Aussage von Burger (1987: 15), dass Phraseologismen in kommentierenden, also meinungsäußernden Textsorten besonders am Anfang und Schluss vorkommen, lässt sich so nicht bestätigen. Beliebter für deren Gebrauch ist die Überschrift (, die von Burger aber nicht gemeint war, sondern der Textanfang). Die Phraseologismen sind im vorliegenden Korpus über den gesamten Fließtext verteilt.

In „Phraseologie“ (Burger u.a. 2007: 270) wird festgestellt, dass Phraseologismen zur „Themen- und Handlungsstrukturierung der Sachverhaltsdarstellung und der Beziehungsgestaltung“ dienen können. Demnach können in meinungsäußernden Textsorten noch spezialisiertere Funktionen von Phraseologismen vorkommen. In einer Untersuchung über die Zeitungssprache der DDR wurde u.a. festgestellt, dass die Phraseologismen dort dazu dienen, zu „harmonisieren, [zu] beschönigen oder [zu] verschleiern, aber auch Nachdrücklichkeit [zu] erzeugen und einschleifend [zu] wirken“ (Burger u.a. 2007: 271). Der Kontext entscheidet von Artikel zu Artikel über deren Funktion. Sie können „stark emotionalisierend wirken“, werden dabei nicht zufällig eingesetzt, sondern um Wertungen und Meinungen zu vermitteln. Auf diese Weise können Emotionen geweckt und ausgedrückt werden.

¹⁹⁰ Vgl. hierzu Burger (2010, 171ff).

¹⁹¹ La Roche (2006, 174).

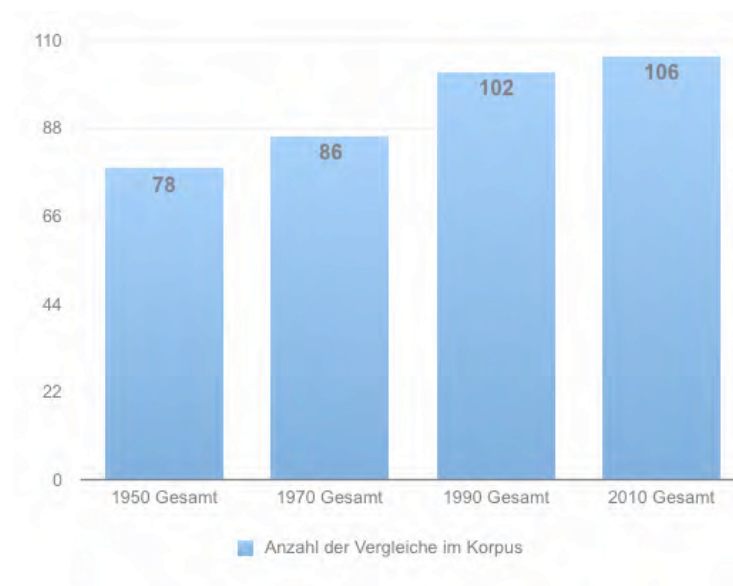
Zitate und satzwertige Phraseologismen kommen äußerst selten in der Textsorte Theaterkritik vor. Mit 3,3 bzw. 7,8 Prozent spielen sie für die Textsorte nur eine untergeordnete Rolle. Mit rund 88 Prozent sind hingegen die nichtsatzwertigen Phraseologismen vertreten. Insgesamt verteilen sich über die 128 Texte 1118 Phraseologismen.

Phraseologismen in Gänze sind ein typisches Merkmal für die Textsorte Theaterkritik, da ihre Verwendung für meinungsäußernde Darstellungsformen prädestiniert ist. Sie sind meist konnotativ gefärbt oder drücken deutlich eine Wertung aus. Ein beliebtes Mittel ist der Gebrauch von Modifikationen. Die so entstandenen Phraseologismen fordern für ihr Verständnis Fach- bzw. Bildungswissen.

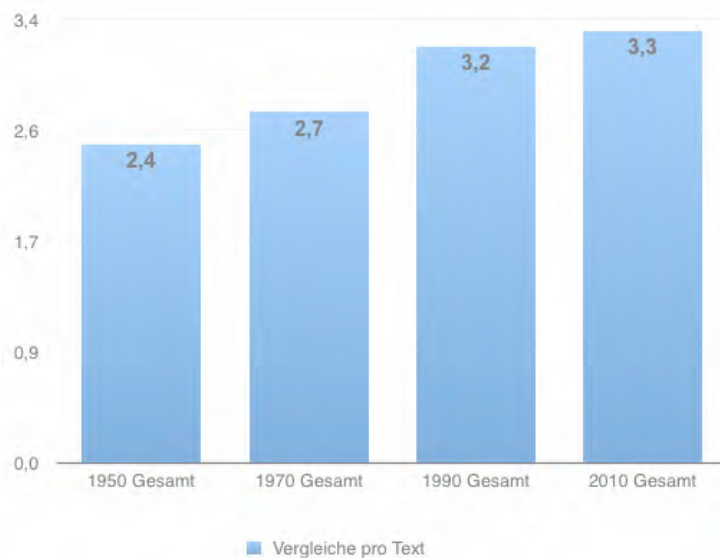
4.4.6 Vergleiche

Vergleiche sind ein gerne angewendetes Mittel in Theaterkritiken, da sie zu einem großen Teil zu deren bildhafter Sprache beitragen. Die Verwendung hat seit 1950 konstant zugenommen – allerdings kann man nach 1990 eher von einer Stagnation sprechen. 1950 liegt der Wert pro Kritik noch bei 2,4 Vergleichen pro Text. In den folgenden Jahren nimmt die Anzahl um 0,3 Prozent auf 2,7 bzw. um 0,5 Prozent auf 3,2 zu. 2010 waren es 3,3 Vergleiche pro Artikel.

Dabei rangiert die SZ in den Jahrgängen 1950 bis 1990 immer recht deutlich über den Zahlen der FAZ. 1950 liegt der Unterschied bei 0,9 Vergleichen pro Artikel (FAZ: 2,0; SZ: 2,9), 1970 bei 0,5 (FAZ: 2,4; SZ: 2,9) und 1990 bei 0,8 (FAZ: 2,8; SZ: 3,6). 2010 sind die Zahlen identisch – beide Zeitungen weisen 3,3 Belege pro Kritik auf.



Grafik 22: Anzahl der Vergleiche im Korpus



Grafik 23: Durchschnittliche Anzahl der Vergleiche pro Text

Bei der Quantität können also keine großen Veränderungen festgestellt werden. Allerdings gibt es einen Wandel bei der Anwendung.

4.4.6.1 Vergleiche von Rollen / Personen

Beliebt sind Vergleiche mit einer Rolle aus dem jeweiligen Stück u.a. anhand einer Gegenüberstellung mit einer aus einem anderen Werk (ggf. mit Nennung des Schauspielers / Sängers):

- 50FAZ04: 146ff: *Klingsor stand imponierend und feuerrot mit schwarzem Mantel wie ein mephistophelischer Fürst des Bösen [...].*
- 50FAZ07: 51ff: *Vor allem aber nicht so nach einer Seite hin verkrampft wie bei den deutschen Basilios.*
- 50SZ09: 49ff: *Die Frage bleibt offen, wer Lulu ist, die unschuldig wie Maria Nicklisch als Helena in Giraudoux' „Trojanischem Krieg“ die Zerstörung um sich herum geschehen läßt, freilich, Helena hat sich mythisch aus der Affäre gezogen.*
- 90SZ01: 120ff: *Wie die Papagena in Bergmans Zauberflötenfilm nähert sie sich vom Rande, steht plötzlich ungerührt im Zentrum, während um sie herum sich alles dreht, der Liebes-Cancan Züge des Bedrohlichen annimmt, die Amüsierlust immer wieder in die Nähe von Vergewaltigungsphantasien drängt, das Pariser Leben sich in einem Tollhaus für Lemuren abspielt und das absurde Theater zum ersten Mal ruft: „Tout tourne ... alles dreht sich“.*
- 90SZ01: 142ff: *Zum Schluß, wenn alle Wirrungen geklärt sind und sich alle Beinahe-Sünder wieder umarmen, kommt Angelika Thomas ganz in Weiß auf die Bühne, betritt sie das Pariser Etablissement wie die Marschallin im dritten „Rosenkavalier“-Akt, das Beisl.*
- 90SZ02: 66f: *Kirchners Jago: ein narzißtisches Kind, wie Gert Voss' Richard eines war.*
- 90SZ08: 13ff: *Herzl und Lobkowitz, zwei Juden, die herausgefallen sind aus dem guten Leben in dieses Strawanzer-Loch in der Blutgasse, zwei Komödianten auch, die sich aufeinander eingespielt haben mit ihrem*

sarkastischen Witz, sich kabbeln über Gott und die Gebote, wie Don Quixote und Sancho Pansa.

90SZ08: 31ff: *In ein Trachtenjöpfer und braune Kniebundhosen gesteckt, mit einem runden Rucksack auf dem schmalen Rücken, sieht er aus wie eine Karikatur des Jägers von Fall.*

10FAZ04: 58ff: *Wie Pygmalion seine Galatea hält er sich die verlorene Muse, die unterdessen ihren Vicomte geheiratet und einen Sohn zur Welt gebracht hat, in der Form einer menschengroßen Puppe präsent.*

Der Piek liegt 1990 bei 10 Beispielen (in FAZ und SZ) – in den vorhergehenden Jahrgängen steigt die Anzahl von zwei über vier Verwendungen an; 2010 halbiert sich deren Anwendung wieder. Ein Grund hierfür könnte sein, dass die intertextuellen Querverweise doch sehr anspruchsvoll sind. Diese Art der Vergleiche setzt ein großes Wissen im Theaterbereich voraus, da der Leser den Rollennamen einem Stück zuordnen sowie die Eigenschaften der Rolle kennen muss.

4.4.6.2 Vergleiche mit anderen Theaterstücken

Ähnlich verhält es sich bei intertextuellen Bezügen zu anderen Theaterstücken. Auch hier hat die Verwendung – nach einem Anstieg von fünf (1950) auf 15 (1970 und 1990) – 2010 stark abgenommen, nämlich auf unter ein Drittel (vier). Damit liegt der Wert noch unter dem von 1950. FAZ und SZ halten sich hier in etwa die Waage (Unterschied pro Jahrgang: höchstens zwei):

50FAZ15: 61ff: *Bruno Vondenhoff läßt die Elemente der Natur – wie im „Freischütz“ der Wald, so ist im „Holländer“ das Meer die Hauptperson – in den Klängen der Ouvertüre toben.*

70FAZ10: 43ff: *Denn der „Othello“, Verdis erste durchkomponierte Oper, weist in noch höherem Maße als etwa „Don Carlos“ oder „Aida“ Parallelen zu Wagner auf.*

70SZ14: 117ff: *Mary Stuarts zufälliger, nur auf Exhibition gerichteter Alleingang durch Stock und Stein wird durch zwei Handlungstricks äußerlich motiviert: durch den Erhöhungsvorgang des Ankleidens (wie man ihn aus Brechts „Galileo Galilei“ kennt – [...]) und durch den Enthemmungsvorgang des Sich-Betrinkens, Sich-Betäubens (wie man ihn aus Albees „Virginia Woolf“ kennt – [...]).*

90FAZ13: 50ff: *Ihre Bewohner sind Abgedrängte, Ausgesetzte wie aus dem „Park“ von Botho Strauß.*

Ab 1990 werden stattdessen vermehrt Vergleiche mit Filmen herangezogen – ein Zeichen für das sich verändernde Weltwissen und Interesse der Leser:

10FAZ06: 20ff: *So bekommen sie in der Gewalt von Ian McDiarmid einen Kurfürsten vorgesetzt, der als manipulativer Tyrann mehr gemeinsam hat mit dem finsternen Imperator des galaktischen Imperiums, den der schottische Schauspieler im „Krieg der Sterne“ darstellte, als mit Kleists preußischem Soldatenfürsten.*

10SZ04: 2: *Noch kindischer als Amélie [Hauptrolle im Film „Die fabelhafte Welt der Amélie]*

4.4.6.3 Bilderzeugende Vergleiche

Stark zugenommen haben bilderzeugende Vergleiche, die Atmosphäre und Leseanreiz schaffen und die die Sprache „bunt“ und „feuilletonistisch“ gestalten und z.T. auch werten. 1950 und 1970 liegen sie mit jeweils 18 Vorkommen gleich auf, 1990 sind es bereits 26, 2010 hat sich die Anzahl fast verdoppelt auf 47. Die FAZ und die SZ unterscheiden sich auch hier nur geringschätzig (je nach Jahrgang zwischen zwei und vier). Dies kann durchaus als ein typisches Merkmal für den Textsortenwandel herangezogen werden. Durch die zahlreichen visuellen Reize (Fernsehen, Internet etc.), die täglich auf ihn einrieseln, ist der Leser wahrscheinlich zusätzlich empfänglicher für bildhafte Sprache:

- 50SZ02: 37ff: *Da findet sich nichts mehr vom romantischen Requisit, von historisierender Statisterie, von lyrischen Einzelszenen und philosophischem Beiwerk; geblieben ist das nicht abreiende Zweigesprch mit dem Teufel, der manchmal wie eine riesige schwarze Fledermaus, manchmal schauerlich schön und bleich erschien wie ein gefallener Engel.*
- 70FAZ06: 168ff: *Polizist mit Wattepranken, groß wie Schaufeln; Hausbesitzerin, reduziert auf Goldlocken über dem Hohlkopf und auf eine das rosa Kleidchen sprengende Monumentalbste; Barbier mit karikiertem Bourgeois-Schädel im Riesenformat aus dem heraus Hans Teuscher verliebt lispelt.*
- 70SZ08: 57ff: *Ist das nicht vielmehr ein ziemlich vermaledaites Dasein in einem Auenfort oder Flottensttzpunkt auf einer hitzeflimmernden Insel, wo böse Leidenschaften ausgebrütet werden wie Skorpione oder Taranteln, wo harte militärische Disziplin herrscht (Cassios Degradierung) und rohe militärische Spe getrieben werden (Besufnis und vom Zaun gebrochener Zweikampf)?*
- 70SZ15: 32ff: *Zum Schluß sitzt sie in schwerem, netzverbrmten Atlas, eine Matrone wie aus einem der amerikanischen Funeral Parlours, der Bestattungssalons, vor dem Barockaltar der Börsenkurse – präsidiert sie, selbst fast zu einer Madame Mort geworden, den Trauerriten der menschlichen Hilfslosigkeit.*
- 90SZ12: 167ff: *Wie eine fürchterliche Klammer legt er sich um Don Giovannis Herz, ein metaphysischer Infarkt, entsetzlich beklemmend.*
- 90SZ15: 31ff: *Manche Einsätze kamen wie durch eine Schneeverwehung, und es haperte mit der Koordination, mit dem Handwerklichen, das man nicht Routine, sondern Metier nennen sollte.*
- 10FAZ10: 71ff: *Zwischen Rampe und Kulisse wird Wedekinds erotische Phantasmagorie bei Braunschweig zur diabolisch faszinierenden Phantomschleuder, bis alle Figuren wie tote Fliegen an der Wand kleben.*
- 10SZ01: 73ff: *Die gutturale Sprachmelodie, die selbstgenieerische Geschmeidigkeit seiner Bewegungen – die Klischees hängen so schwer an ihm wie die reifen Früchte an einem Affenbrotbaum.*
- 10SZ01: 91ff: *Rasend vor Eifersucht, traktiert er mit Futritte[n] sein Spiegelbild und regrediert zum wilden Buschmann, schlenkert mit den Armen wie ein hospitalisierender Gorilla, klettert die Wände empor wie ein Schimpanse zur Bananenstaude und verwüstet die Bühne wie eine Horde ausgelassen spielender Gibbon-ffchen.*
- 10SZ12: 35ff: *Schmidt geht gefühlte drei Mal wie ein mehrstimmiges Rchelorchester zu Grunde.*

4.4.6.4 Wertung bei Vergleichen

Es lässt sich sagen, dass Wertungen bei Vergleichen eine eher untergeordnete Rolle spielen – zumindest wenn es sich um die Kritik an der Inszenierung bzw. den Mitwirkenden handelt. Zwar ist z.T. eine Konnotation impliziert, sie spielt jedoch nicht auf die Qualität der Aufführung an, sondern regt eher die Vorstellungskraft der Leser an:

50FAZ09: 49ff: *Im Orchester lebt und gackert es wie in einem Hühnerhof, burleske Partien und Melodiechen wechseln ab, die Singstimmen können sich entfalten.*

Der eigentliche Vergleich *Im Orchester lebt und gackert es wie in einem Hühnerhof* lässt noch auf keine explizite Wertung schließen – auf der einen Seite könnte es positiv gemeint sein, im Sinne von „es ist viel los“, auf der anderen Seite könnte man aber auch interpretieren, dass es „wild durcheinandergeht“, dass es „chaotisch ist“. Erst die beiden darauf folgenden Hauptsätze nehmen die Wertung vor – durch das Adjektiv *burlesk*¹⁹² und den Diminutiv *Melodiechen* in Kombination mit dem Verb *abwechseln* (kann als Zeichen von Vielfältigkeit gedeutet werden) und *entfalten* (im Sinn von „zeigen, zur Geltung bringen“¹⁹³).

Ähnlich verhält es sich bei 10FAZ07 (97ff):

Zwar werden die Rattenkostüme nach der Ankunft Lohengrins im ersten Akt freudig ausgezogen, an Haken gehängt und in den Schnürboden gehievt, von wo sie dann wie eine dräuende Schlechtwetterwolke herabhängen.

Der Vergleich *wie eine dräuende Schlechtwetterwolke* zeichnet ohne Zweifel ein (negatives) Bild. Man kann sich förmlich eine dicke, schwarze Wolke vor Augen führen, aber dieser Vergleich sagt nichts über die Qualität dieser Inszenierungsidee bzw. die Meinung des Kritikers aus. Es handelt sich um die Beschreibung eines Bühnenvorgangs, der durch ein vergleichendes Bild für den Leser plastisch zu erfahren sein soll.

Allerdings finden sich auch Gegenbeispiele, die aber in starker Unterzahl vorliegen:

90SZ12: 70ff: *Sie hatte den Rezitativstil begriffen und sang auch die heikleren Koloraturen ihrer letzten Arie so ruhig und überlegt, daß sich in wunderbare Musik zurückverwandelte, was oft genug nur wie quälende Kehlkopf-Artistik klingt.*

Hier liegt eine positive Wertung der Gesangkünste der Sängerin vor. Dafür wird ein Vergleichselement anderer Interpretationen dieser Arie herangezogen (*oft genug nur wie quälende Kehlkopf-Artistik klingt*).

Oder auch in 10SZ06: 54ff:

Dirigent Zubin Mehta wirkte dabei mit dem hervorragend vorbereiteten Orchester der Scala manchmal wie von einem anderen Planeten.

¹⁹² „Von derber Komik, possenhaft“ (Duden Universallexikon 2011: 361).

¹⁹³ Duden Universallexikon (2011: 517).

Voraus geht dem Vergleich hier bereits eine positiv belegte Präpositionalphrase (*mit dem hervorragend vorbereiteten Orchester*), so dass für den Vergleich (*wie von einem anderen Planeten*) gar keine andere Interpretationsmöglichkeit besteht.

4.4.6.5 Weitere Vergleichselemente

Neben den schon genannten Vergleichselementen werden auch Beispiele aus der gleichen Inszenierung sowie aus anderen Inszenierungen des gleichen Theaterstücks gebraucht. Dies scheint mir insofern geschickt, da der Leser bestenfalls bereits die Handlung kennt oder sich schon im Vorfeld darüber informiert hat (Wer führt Regie? Wer singt oder spielt mit? usw.). Außerdem kann sich der Leser so ein Bild machen, wie man es hätte anders inszenieren können bzw. wie ein anderer Regisseur das Stück angegangen ist:

50FAZ10: 98ff: *Die Trias der Hauptpersonen schloß Giuseppe Campora als Alfred mit einer Leistung, in der das Leidenschaftliche der Verkörperung eindrucksvoller war als der nicht ganz ausgeglichene Gesang, der indessen auch schöne Momente aufwies.*

Hier werden zwei Seiten einer Rolle miteinander verglichen – zum einen die positive Wertung der schauspielerischen Leistung mit Hilfe eines Komparativs (*das Leidenschaftliche der Verkörperung [war] eindrucksvoller als [...]*) und zum anderen die Kritik am *Gesang*, die ambivalent ausfällt (negativ durch die Verneinung des positiv konnotierten Adjektivs *ausgeglichen* und positiv durch den einschränkenden Relativsatz (*der indessen auch schöne Momente aufwies*)).

Ein Vergleich mit einer anderen Inszenierung liegt u.a. in 90SZ02: 151ff vor:

Diese Inszenierung ist längst nicht so grell, nicht so witzig, nicht so provozierend, nicht so kurzweilig, wie es Peter Zadeks Aufführung mit Ulrich Wildgruber und Eva Mattes einst war, obwohl auch Tabori nicht auf – manchmal allzu bemühte, zugleich unnötige – Modernisierungen, Zutaten, sexuelle Reizbilder und szenische Zitate verzichtet.

Die „alte“ Inszenierung wird mit zahlreichen positiv konnotierten Adjektiven belegt bzw. diese Adjektive erhalten eine Verneinung und stehen für die „neue“ Produktion. Durch die Subjunktion *obwohl* wird ein Nebensatz eingeleitet, der auf den ersten Blick eine positive „Wendung“ einleitet (*obwohl auch Tabori nicht auf [...] Modernisierungen [...] verzichtet*), eingeschränkt wird dieser wiederum durch die Parenthese mit zwei negativ konnotierten Adjektiven (*allzu bemühte, unnötige*).

4.4.6.6 Fazit

Für den Wandel der Textsorte Theaterkritik lässt sich festhalten, dass Vergleiche in den untersuchten Jahrgängen ein gern verwendetes Stilmittel darstellen, dessen Verwendung zwischen 1950 und 2010 um rund einen Vergleich pro Text zugenommen hat. Die Veränderung liegt also nicht in der Frequenz, sondern in der Ausprägung. Während intertextuelle Vergleiche mit anderen Theaterstücken und Rollen zurückgegangen sind – was m.E. daran liegt, dass heute Teile der

Leser die Brücke zu den Vergleichstücken nicht (mehr) schlagen können, da sie sie nicht oder nicht gut genug kennen –, hat sich der Einsatz von bildhaften Vergleichen mehr als verdoppelt, was an den geänderten Sehgewohnheiten liegen kann. Außerdem ist jeder in der Lage, Vergleiche wie *wie festgewurzelte Eichen* (10SZ06: 165) zu verstehen.

Anders als erwartet, spielt die Wertung bei Vergleichen eine eher untergeordnete Rolle. Zwar sind die verwendeten Wörter (meist Adjektive) z.T. durchaus konnotiert, weisen aber dabei weniger auf die Kritik an der Inszenierung hin, sondern skizzieren ein Bild.

Autoren-Wertung wird hauptsächlich durch die Vergleichselemente *mehr / besser [...] als* bzw. *weniger / schlechter [...] als* eingeführt (z.B. in 10SZ06: 145ff: *[...] mit einer etwas unheimlichen falschen Würde [...], die einem mehr Scham als Respekt abnötigt* oder 70FAZ09: 52ff: *Dieses mehr durch die Effekte der Lichtmaschinerie als durch musiktheatralisch zwingende szenische Präsenz fesselnde Modell [...]*).

4.5 Syntax

Die Syntax beschäftigt sich mit dem „System von Regeln, die beschreiben, wie aus einem Inventar von Grundelementen (Morphemen, Wörtern, Satzgliedern) durch spezifische syntaktische Mittel [...] alle Sätze einer Sprache abgeleitet werden können. Die syntaktische Beschreibung beruht auf spezifischen Methoden der Satzanalyse [...] und Kategorienbildung (wie Satztypen und Satzglieder)“ (Lexikon der Sprachwissenschaft 2008: 711). Für die syntaktische Untersuchung des vorliegenden Korpus musste zuerst eine passende Satzdefinition festgelegt werden. Es folgen Analysen zu Satzlänge, -art und -komplexität sowie zu den verblosen Sätzen und anderen stilistischen Auffälligkeiten.

4.5.1 Orthographische Satzdefinition

Um die Analyse an dieser Stelle weiterzuführen, bedarf es der Klärung des Terminus *Satz*. In der Linguistik herrscht nach wie vor kein Konsens darüber, wie die eine korrekte Satzdefinition lauten soll. Hentschel/Weydt (2003: 332) zählen sie sogar zu „den unlösbaren Problemen der Linguistik“. Als Beispiel für die unterschiedlichen Varianten lässt sich u.a. die Duden-Grammatik zitieren (2006: 773f: „Ein Satz ist eine Einheit, die aus einem finiten Verb und allen vom Verb verlangten Satzgliedern besteht.“ / „Ein Satz ist eine abgeschlossene Einheit, die nach den Regeln der Syntax gebildet worden ist.“ / „Ein Satz ist die größte Einheit, die man mit den Regeln der Syntax erzeugen kann.“)¹⁹⁴. Die Probleme bei der Definition beziehen sich v.a. auf die verschiedenen Betrachtungsebenen bei der Satzanalyse. Wird der Satz als logisch-kognitive oder philosophisch-logische Einheit gesehen, als oberste grammatikalische Einheit oder als Entsprechung

¹⁹⁴ Vgl. hierzu auch Bußmann (2008: 601f), Seidel (1935).

eines Sprechaktes, als Ausdruck einer vollständigen Mitteilung oder als intonatorische bzw. durch Satzzeichen abgeschlossene Einheit¹⁹⁵? Für die Satzlängenbestimmung scheinen mir die meisten dieser Definitionsvarianten allerdings ungeeignet. Am sinnvollsten hierfür ist es wohl, den Satz als eine intonatorische bzw. eine durch Satzzeichen abgeschlossene Einheit zu sehen; entsprechend wurde für die folgende Analyse eine orthographische Satzdefinition gewählt.

Angemessen als Ausgangspunkt scheint mir dabei die Definition von Glinz/Glinz (1978: 105): „Als Satz bezeichnet man das Textstück, das mit Großbuchstaben anfängt und das durch Punkt, Ausrufezeichen oder Fragezeichen abgeschlossen ist.“¹⁹⁶ Allerdings wurde diese für die vorliegende Arbeit angepasst. Denn Auslassungspunkte und Doppelpunkt plus Großschreibung des nachfolgenden Wortes wurden gleichwertig wie die satzschließenden Satzzeichen (Punkt, Fragezeichen, Ausrufezeichen¹⁹⁷) behandelt. Folglich zählen auch Ein-Wort-Äußerungen wie *Hoffnungsschimmer? Mahnung? Hohn?* (70FAZ01: 111) als vollwertige Sätze.

Eine Ausnahme bildet hingegen die mit Anführungszeichen markierte direkte Rede. Zwar ist die orthographische Definition von der Semantik des Satzes unabhängig, aber direkte Rede in komplexen Sätzen wird trotz Doppelpunkt und Großschreibung als Satzglied behandelt, die Valenz der Verba dicendi wird folglich erfüllt: *Die übrigen Akteure blicken sich betreten an; bis die ebenfalls mitspielende Intendantin keift: „Weitermachen, das geht alles auf die Kasse.“* (90SZ09: 6ff). Gleiches gilt für Interjektionen, Parenthesen u. Ä. mit Ausrufe- oder Fragezeichen innerhalb des Satzes¹⁹⁸: 50SZ11: 43ff: *Arnulf Schröder macht wohl Versuche, aus dem Geist der Musik zu inszenieren; aber es gibt da allerlei Verstöße (wie kann man Rigoletto bei der schönen, verklärten Piano-Flötenstelle geräuschvoll mit seinem Hausschlüssel hantieren lassen!)*. Für andere Untersuchungszwecke ist sicherlich eine differenziertere Zählvariante vonnöten¹⁹⁹.

4.5.2 Satzlänge

Gezählt wurden alle Sätze der Fließtexte (ohne Paratexte, deren Syntax in 4.2 gesondert behandelt wurde). Mit über 5000 Sätzen, verteilt auf vier Jahrgänge, also mit durchschnittlich 1250 Sätzen pro untersuchtem Jahr, ist das Textkorpus groß genug, um eine aussagekräftige Tendenz festzustellen.

Das Auszählen erfolgte händisch, weil eine maschinelle Zählung aufgrund der verschiedenen Formate der Primärtexte (Mikrofilme, pdfs und Printausgaben) nicht möglich war. Da sie den

¹⁹⁵ Vgl. Hentschel/Weydt (2003: 333).

¹⁹⁶ Vgl. auch Best (2005: 300).

¹⁹⁷ Glück (2000: 601): *Satzzeichen*: „Mit der Satzkategorie korrespondieren die satzschließenden S. Punkt, Fragezeichen und Ausrufezeichen [...]“.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Vgl. hierzu Best (2005: 298ff).

Anforderungen dieses Arbeitsschrittes am besten entspricht, wurde für die Zählung – wie in 4.5.1 ausgeführt – eine orthographische Satzdefinition verwendet. Bei der Bestimmung der Wortlänge bin ich nach gleichem Muster vorgegangen und habe eine orthographische Wortdefinition gewählt. Unter einem Wort verstehe ich hier – wie bereits in 3 ausgeführt – „jede Buchstabensequenz zwischen zwei Leerzeichen (Spalten), die selbst kein Leerzeichen enthält“ (Glück 2000: *Wort* 792). Ausnahmen sind trennbare Verben und Partikelverben wie *vorlesen* oder *preisgeben*, die auch in konjugierter Form als ein Wort gezählt werden, ebenso wie Wörter, die durch Satzzeichen (Bindestrich, Trennstrich, Apostroph, Punkt, Klammern)²⁰⁰ getrennt sind, zum Beispiel Komposita (10SZ16: 118: *Munitionsgürtel-Helena*), Wörter, die aufgrund des Zeilenumbruchs eine Trennung aufweisen²⁰¹, Lexeme, die der gesprochenen Sprache, der Umgangssprache oder einem Regiolekt entstammen (z.B. folgender NS inklusive der Enklise *wär's*: [...] *als wär's eine Kokosnuss*; 10SZ01: 22).

Die Nominalphrase *Hachfeld/Ludwigs „Stockerlok und Millipilli“* (70SZ09: 123f) besteht jedoch aus fünf Wörtern, da es sich bei der Genitivphrase eindeutig um zwei eigenständige Namen mit zwei Referenzobjekten handelt. Diese Zählweise erschien mir für die Bestimmung der Satzlänge am sinnvollsten.

Die kürzesten Sätze sind – wie bereits erwähnt – Ein-Wort-Äußerungen, die allerdings überhaupt nur in 16 (12,5 %) der 128 Texte vorkommen (1950 und 2010 mit je zwei Vertretern, 1970 mit sieben, 1990 mit fünf). Der längste Satz zählt 129 Wörter (70SZ08: 107ff) und ist nicht nur wegen der Länge, sondern auch wegen der diversen Unterordnungen und Verschachtelungen beim ersten Lesen schwer verständlich²⁰²:

*Ist es, um nur ein Beispiel zu nennen, schon höchst befremdlich, wenn Othello und Desdemona ihr herrliches Liebesduett am Schluß des ersten Aktes, bis die allerletzten Takte sie gerade noch bei fallendem Vorhang zusammenführen, ungefähr über die Distanz eines Tennisplatzes singen müssen (was auch die Verschmelzung der Stimmen nicht eben förderlich ist), so wird im dritten Akt die Szene, in der Othello das Gespräch zwischen Cassio und Jago belauscht, das ihm den Beweis für Desdemonas Untreue bringen soll, vollends absurd, wenn der Lauscher von dem Belauschten gut 30 bis 40 Meter entfernt steht, und Jago ihm mit einem förmlichen Sprung nach rückwärts das scheinbare Corpus delicti, Desdemonas Taschentüchlein, vor Augen bringen muß; es ist ärgerlich, wenn ein Bühnenvorgang, der nichts als ein schlicht glaubwürdiges Arrangement verlangt, solcherart ins Theatralische umschlägt.*²⁰³

²⁰⁰ Vgl. Neef (2005: 46): Interpunktionszeichen innerhalb von graphischen Wörtern: a. rot-grün, See-Elefant; b. de-ren; c. der'n, D'dorf; d. Dipl.-Ing.; e. (un)schön.

Hauptsächlich bedingt durch den Blocksatz, bei dem der Text „in Zeilen gleicher Satzbreite [angeordnet wird], so daß ein Textblock entsteht. Die Wortzwischenräume einer Zeile sind gleich groß, variieren aber von Zeile zu Zeile“. (Kautter 1995: 31) Anders verhält es sich hingegen beim Flattersatz, der „rechts- oder linksbündig angeordnet [ist und] bei dem die Zeilen an einer Seite ungleichmäßig lang auslaufen. (Kautter 1995: 69). Eine Trennung ist in diesem Fall nur bei besonders langen Wörtern notwendig. Wohingegen beim Blocksatz sehr häufig (auch unschöne) Trennungen unvermeidlich sind.

²⁰² HS: gelb; NS 1. Ordnung: hellgrün; NS 2. Ordnung: türkis; NS 3. Ordnung: dunkelgrün.

²⁰³ Vgl. dazu Kapitel „Satzkomplexität“ und Schneider/Raue (2006: 197ff).

Solche Schachtelsätze stellen in den vorliegenden Kritiken keine Seltenheit dar, wenn auch nicht allzu häufig mit über 100 Wörtern. Die durchschnittliche Länge der längsten Sätze nimmt zwischen 1970 und 2010 (von 111,5 auf 71,0) stark ab. Die Kritiken der FAZ und der SZ umfassen mit Sätzen zwischen ein und 129 Wörtern ein sehr breites Spektrum. Die Länge des Durchschnittssatzes bleibt in den Jahren 1950, 1990 und 2010 mit 21,8 / 20,5 und mit 20,8 Wörtern relativ konstant. Nur das Jahr 1970 liegt mit 25,0 Wörtern weit über der Norm. Zwischen den beiden Zeitungen lassen sich Unterschiede innerhalb der Jahrgänge feststellen. In den Jahren 1950 und 1970 weist die SZ eine größere Durchschnittslänge der Sätze auf (1950 SZ: 22,4 / FAZ: 21,1 bzw. 1970 SZ: 27,0 / FAZ: 23,0). 1950 liegt der Wert noch relativ nahe beieinander (1,3 Wörter Differenz), 1970 sind es vier Wörter. Ab 1990 kehrt sich das Bild um: die längeren Sätze finden sich nun in der FAZ (22,1 \Leftrightarrow 18,8 bzw. 21,8 \Leftrightarrow 19,7). Ein Unterschied von 3,3 bzw. 2,1 Wörtern. Auch hier zeichnet sich das Jahr 1970 mit der größten Differenz (4,0) zwischen den beiden Zeitungen aus.

	kürzester Satz	längster Satz	Durchschnitts-länge
50FAZ	1	78	21,1
50SZ	1	93	22,4
50 \square	1	85,5	21,8
70FAZ	1	94	23,0
70SZ	1	129	27,0
70 \square	1	111,5	25,0
90FAZ	1	101	22,1
90SZ	1	87	18,8
90 \square	1	94,0	20,5
10FAZ	1	75	21,8
10SZ	2	67	19,7
10 \square	1	71,0	20,8

Tab. 14: Sätzlängen (Wörter im Satz)

Die durchschnittliche Satzlänge liegt auf die Jahrgänge gesehen (ohne Differenzierung zwischen den beiden Zeitungen) zwischen 20,5 und 25 Wörtern. Allerdings weisen die einzelnen Artikel auch überdurchschnittlich hohe Werte auf. Zwei Artikel stehen mit durchschnittlich 47,4 bzw. 44,3 Wörtern pro Satz an der Spitze (70SZ12 und 70SZ01). Das entspricht 1,6 Prozent. Artikel mit 30 bis 39 Wörtern finden sich 1950 und 1970 je vier Mal, 1990 zwei Mal und 2010 ein Mal (8,6 %). Es gibt kein Beispiel für eine Satzlänge von unter zehn Wörtern. Auch Belege für weniger als 15 Wörter sind mit 9,4 Prozent selten (1950: 4; 1970: 2; 1990: 4; 2010: 2). Mit 35,9 Prozent am häufigsten vertreten ist eine durchschnittliche Satzlänge zwischen 15 und 19 Wörtern (1950: 10; 1970: 8; 1990: 14; 2010: 14), gefolgt von 20 bis 24 Wörtern mit 25,8 Prozent (1950: 8; 1970: 9; 1990: 7; 2010: 9) und 25 bis 29 Wörtern mit 18,8 Prozent (1950: 6; 1970: 7; 1990: 5; 2010: 6).

Wörter	10-14	15-19	20-24	25-29	30-39	über 40
1950	4	10	8	6	4	0
1970	2	8	9	7	4	2
1990	4	14	7	5	2	0
2010	2	14	9	6	1	0
Gesamt in %	9,4 %	35,9 %	25,8 %	18,8 %	8,6 %	1,6 %

Tab. 15: Durchschnittliche Satzlänge pro Artikel (nach Jahrgängen)

Bei der Verwendung des Ludwig-Reiners-Schemas²⁰⁴ zeigt sich, dass ein beträchtlicher Teil der Sätze in Theaterkritiken in den schwer verständlichen oder sogar sehr schwer verständlichen Bereich fällt. 1950 sind es zusammen genommen 27,5 Prozent, 1970 sogar 35,1 Prozent, 1990 22,9 und 2010 26,4 Prozent. Auf alle Jahrgänge gerechnet sind es durchschnittlich 27,7 Prozent.

Mehr als ein Viertel der Sätze sind wegen ihrer Länge für den Rezipienten beim ersten Lesen schwer bzw. sehr schwer verständlich, 1970 sogar mehr als ein Drittel. Der Anteil der sehr schwer verständlichen Sätze (also über 31 Wörter) steigt von 1950 bis 1970 zwar an, nimmt dann bis 1990 aber um fast zehn Prozent ab (von 24,4 % auf 15,0 %), 2010 ist der Wert nahezu identisch.

Wörter	sehr leicht / leicht verständlich 1-18	Verständlich 19-25	schwer verständlich 25-30	sehr schwer verständlich 31-
1950	59,4 %	13,0 %	9,2 %	18,3 %
1970	51,3 %	13,7 %	10,7 %	24,4 %
1990	65,1 %	12,0 %	7,9 %	15,0 %
2010	59,0 %	14,6 %	11,5 %	14,9 %
Gesamt	58,8 %	13,3 %	9,8 %	17,9 %

Tab. 16: Satzlengthen nach dem Ludwig-Reiners-Schema

Mit jeweils um oder über 60 Prozent gehört der Hauptteil der Sätze (1950, 1990 und 2010) allerdings in den sehr leicht bzw. leicht verständlichen Bereich. Bereits von Polenz (1999: 353) und Lüger (1995: 23) konstatierten eine „Tendenz zur Verkürzung der Satzlengthe“ in der modernen deutschen Schriftsprache, besonders in der Journalistensprache. Auch Brandstetter und Range (2009: 78) stellten fest, dass heute „Bandwurmsätze mit mehr als 20 Wörtern“ in Zeitungen viel seltener zu finden seien als vor 25 Jahren und dies auch im Wirtschaftsteil, der für Schachtelsätze bekannt sei. In der Theaterkritik scheint diese Entwicklung weniger deutlich auszufallen. Die Satzlengthe differiert wohl auch nach Zeitungsart (Boulevard, Abonnement etc.), Ressort (Politik, Wirtschaft, Sport, Feuilleton etc.) und weiteren Faktoren, die an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden²⁰⁵. Dass gerade bei der Textsorte Theaterkritik über ein Viertel der Sätze Überlänge aufweisen, spricht auch für den Feuilleton-Leser. Anscheinend setzen die Redaktionen voraus,

²⁰⁴ Die „Stilfibel“ von Ludwig Reiners (1951) wird auch heute noch herangezogen (vgl. Tsalikoglou 2004: 11f). Ludwig Reiners hat Satzlengthen nach dem Verständlichkeitsgrad eingeteilt. Laut seines Schemas sind Sätze mit bis zu 13 Wörtern sehr leicht verständlich, zwischen 14 und 18 Wörtern leicht verständlich, zwischen 19 und 25 Wörtern verständlich, zwischen 25 und 30 Wörtern schwer verständlich und ab 31 Wörtern sehr schwer verständlich.

²⁰⁵ Vgl. hierzu auch Kurz u.a. (2010: 290), Best (2005: 302f) und Skog-Södersved (1993: 265).

dass seine kognitiven Fähigkeiten überdurchschnittlich gut ausgebildet sind und er keine oder zumindest wenige Schwierigkeiten mit der Lektüre der Artikel hat.

Diverse Stilistik-Bücher für Journalisten (u.a. Kurz 2010) verweisen darauf, dass ein Satz in der Zeitung aus nicht mehr als 20 Wörtern bestehen sollte. Ausgehend von dieser Definition ergibt sich ein noch extremeres Bild. Denn dies würde bedeuten, dass auch ein Teil der von Ludwig Reiners als verständlich eingeschätzten Sätze zu lang ist. Im Umkehrschluss wären dann nur rund 60 Prozent der Sätze für die Zeitung geeignet. 1950 und 2010 sind die Prozentzahlen nahezu identisch, 1970 gehören nur knapp die Hälfte aller Sätze in diese Kategorie, 1990 liegt der Wert dann überdurchschnittlich bei 65 Prozent. Alle anderen Sätze fielen aus der Vorgabe heraus – und das sind rund 40 Prozent! 1970 sogar fast die Hälfte aller Sätze.

Wörter	1-5	6-10	11-15	16-20	21-25	26-30	31-35	36-40	41-50	51-60	61-70	71-80	81-90	91-100	101-110	111-120	121-130
1950	6,9 %	17,9 %	19,8 %	14,8 %	13,0 %	9,2 %	6,1 %	4,5 %	3,9 %	1,7 %	1,2 %	0,7 %	0,1 %	0,1 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %
1970	6,7 %	13,9 %	15,6 %	15,1 %	13,7 %	10,7 %	8,1 %	6,0 %	5,5 %	2,0 %	1,7 %	0,4 %	0,2 %	0,2 %	0,1 %	0,1 %	0,1 %
1990	8,9 %	19,7 %	19,7 %	16,8 %	12,0 %	7,9 %	5,1 %	4,1 %	3,4 %	1,1 %	0,7 %	0,3 %	0,1 %	0,1 %	0,1 %	0,0 %	0,0 %
2010	5,6 %	15,5 %	19,1 %	18,8 %	14,6 %	11,5 %	4,8 %	4,4 %	3,2 %	1,8 %	0,6 %	0,1 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %
Gesamt	7,1 %	16,8 %	18,5 %	16,4 %	13,3 %	9,8 %	6,0 %	4,7 %	4,0 %	1,7 %	1,0 %	0,3 %	0,1 %	0,1 %	0,0 %	0,0 %	0,0 %

Tab. 17: Satzlängen in Theaterkritiken (einzelne Längengruppen in Prozent)

Die FAZ und SZ unterscheiden sich bei den Satzlängen in den verschiedenen Jahrgängen. Allerdings kann man sagen, dass die Werte sich gegenseitig annähern, je höher die Anzahl der Wörter pro Satz ist. Bei den Sätzen mit über 100 Wörtern sowie bei der Gruppe zwischen 81 und 100 Wörtern beträgt die Differenz nur 0,1 bzw. 0 Prozent). Ähnlich verhält es sich bei den Sätzen mit 61 bis 80 Wörtern (0,2 % Unterschied) und 41 bis 60 Wörtern (0,6 %). Eine größere Differenz lässt sich erst bei den mittellangen Sätzen (21 bis 40 Wörter) feststellen. Die FAZ liegt hier drei Prozent vor der SZ (35,3 / 32,3 %). Die gleiche Differenz weist die Gruppe der kurzen Sätze mit ein bis 20 Wörtern auf; allerdings sind es in der SZ drei Prozent mehr (FAZ 57,3 / SZ 60,3 %).

Wörter	1-20	21-40	41-60	61-80	81-100	über 100
50FAZ	61,4 %	32,5 %	4,8 %	1,3 %	0,0 %	0,0 %
50SZ	57,4 %	33,2 %	6,6 %	2,4 %	0,4 %	0,0 %
70FAZ	54,6 %	37,5 %	6,3 %	1,1 %	0,4 %	0,0 %
70SZ	47,4 %	39,4 %	9,0 %	3,2 %	0,5 %	0,5 %
90FAZ	59,9 %	32,6 %	6,0 %	1,2 %	0,1 %	0,1 %
90SZ	69,4 %	26,2 %	3,4 %	0,9 %	0,1 %	0,0 %
10FAZ	53,5 %	38,9 %	6,7 %	1,0 %	0,0 %	0,0 %
10SZ	63,2 %	32,6 %	3,8 %	0,4 %	0,0 %	0,0 %
FAZ Gesamt	57,3 %	35,3 %	6,0 %	1,2 %	0,2 %	0,0 %
SZ Gesamt	60,3 %	32,3 %	5,4 %	1,6 %	0,2 %	0,1 %

Tab. 18: Satzlängen in Theaterkritiken – aufgeschlüsselt nach Zeitungen

Sowohl in der FAZ als auch in der SZ sind extrem lange Sätze mit mehr als 81 Wörtern selten (nur 14 der über 5000 Sätze / 0,3 %). In der FAZ sind es im gesamten Korpus fünf (1950: 0; 1970: 3; 1990: 2; 2010: 0), in der SZ neun (1950: 2; 1970: 6; 1990: 1; 2010: 0). Die Sätze mit 61 bis 80 Wörtern treten etwas häufiger auf, dabei sind die Unterschiede in den ersten beiden Jahrgängen deutlicher (1,3 vs. 2,4 und 1,1 vs. 3,2 %). 1950 und 1970 verwendet die SZ diese Gruppe stärker als die FAZ. 1990 und 2010 sind die Unterschiede geringer (1,2 vs. 0,9 und 1,0 vs. 0,4 %). Die FAZ weist ein leichtes Plus auf. Bei den Gruppen 41 bis 60 Wörter und 21 bis 40 Wörter hat die SZ 1950 und 1970 ein Plus von 0,7 bis 2,7 Prozent; ab 1990 kehrt sich die Verteilung um. Allerdings ist die Differenz zwischen den beiden Zeitungen dann auch höher (zwischen 2,6 und 6,4 %). Die Sätze mit bis zu 20 Wörtern bilden sowohl in der FAZ als auch in der SZ mit Abstand die größte Einheit. 1950 und 1970 sind in der FAZ vier bzw. 7,2 Prozent mehr vertreten als in der SZ (61,4 / 57,4 % und 54,6 / 47,4 %). 1990 und 2010 weist dann die SZ einen größeren Anteil auf und zwar jeweils rund zehn Prozent (69,4 vs. 59,9 % bzw. 63,2 vs. 53,5 %).

Nun stellt sich die Frage, warum in Theaterkritiken nur rund 60 Prozent der Sätze die empfohlene Satzlänge (bis 20 Wörter) aufweisen. Gänzlich beantworten lässt sich dies erst nach der vollständigen Analyse der Syntax. Allerdings sollen an dieser Stelle bereits einige Thesen aufgestellt werden:

1. Neben einfachen Hauptsätzen verwenden die Kritiker zahlreiche Satzreihen und Satzgefüge. Auf die Anzahl der Teilsätze und deren Unterordnung muss in der Untersuchung also genauso geachtet werden wie auf eventuelle Parenthesen oder Einschübe.

2. Wie bereits ausführlich in 2.3 dargelegt, ist das Feuilleton ein besonderer Teil der Zeitung. Die Leser gehören einem kleinen kunst- und kulturrainen Kreis an; der Feuilleton-Leser kann auf ein breites Welt- und Fachwissen zurückgreifen. Der Kritiker schreibt in den wenigsten Fällen für Laien und kann folglich höhere Anforderungen an seine Rezipienten stellen. Z.T. wird ihm auch vorgeworfen, er schreibe überhaupt nicht für seine Leser, sondern ausschließlich für die Beteiligten der jeweiligen Inszenierung und sich selbst²⁰⁶.

3. Oft wird im Zusammenhang mit dem Feuilleton von einer Stilform gesprochen (Haacke 1969a: 233f), für die u.a. Phraseologismen, Wortbildungen, umfangreiche Nominalphrasen und komplexe Attribute charakteristisch sind. Auch diese tragen ihren Teil zur Satzlänge bei. Im Feuilleton spielen neben der Information Unterhaltung und Bildung tragende Rollen (Straßner 1999: 26).

Um den Rezipienten das Lesen zu erleichtern, werden oft extrem lange mit einigen kurzen Sätzen „abgefedert“, damit sich Auge und Gehirn des Lesers nach einem schwer verständlichen Satz für kurze Zeit „ausruhen“ können. So ist in *Wotan als Büroboß vom Mars* (70SZ03: 3ff) ein langer

²⁰⁶ Vgl. Schneider/Raue (2006: 245).

Satz mit 53 Wörtern „eingebettet“ zwischen zwei kurzen Sätzen mit sechs bzw. siebzehn Wörtern:

Der „Ring“ ist unaufhaltsam „im Kommen“.

Während Neubayreuths neuester, moderierter Kurs in vielen Häusern eine Bewegung nach rückwärts auslöste (am eindeutigsten mit Sistigs Preetorius-seligem Wiesbadener „Ring“), während in Hannover die Fortführung der Einstudierung mangels einer neuen Konzeption abgebrochen wurde, hat jetzt das Kasseler Staatstheater einen entscheidenden Schritt zu einem zweiten Neubayreuth unternommen, zu einer klaren Konsequenz aus Wielands Ideen.

Regisseur Ulrich Melchinger, Bühnenbildner Richter-Forgách und Dirigent Gerd Albrecht bildeten ein Team, das an einem Stilstrang zog.

Etwas anders verhält es sich bei *Die Angst vor dem Ende* (90FAZ10: 43ff). Hier folgen zwei lange Sätze mit 64 bzw. 101 Wörtern zwar direkt aufeinander, werden aber zumindest mit Hilfe eines Absatzes graphisch voneinander getrennt, so dass dem Leser eine optische Unterbrechung angeboten wird. Die nachfolgenden Sätze sind mit 21, 19 und 14 Wörtern dann im leserfreundlichen Bereich gehalten.

Kupfers Angst vor diesem Ende überträgt er in Zeichen und Bildern auf den „Ring des Nibelungen“, dessen Personal sich ziemlich „normal“ modern aufführt, das heißt: absolut unvernünftig, ob es sich um die leichtlebige, hemmungslos den eigenen Vorteil suchende Göttergesellschaft, die Baulöwen Fafner und Fasolt oder die wuselnde Underdog-Societät des Mr. Alberich handelt, die, in die Gegenwart versetzt, sich nicht scheuen würde, die Regenwälder abzuholzen.

Kupfer und sein Bühnenbildner Hans Schavernoch versammeln auf ihrer „Straße der Geschichte“, jener weiten Lebens-Rennstrecke von der Portalöffnung bis in die dunkle Ungewißheit der Hinterbühne, auf der die Sänger atemberaubend hin- und hergehetzt werden, die Requisiten unserer Erdzerstörung: den toten, versteinerten Baum in Hundings Hütte, der zerborstene Turbine, in der Mime seine Schmiede betreibt, das Gewirr aus Eisenträgern und zerrissenem Beton, in das Fafner seine „Höhle“ verlegt hat, die atomsichere Unterkunft Brünnhildens auf dem Walkürenfels, die vergammelte Kläranlage, in der die Rheintöchter hausen, die Projektionen von Hochhauswüsten, äußere Machtzeichen der Gibichungenwelt am Rhein, in denen es kein urbanes Leben mehr gibt.

Diese Bildzeichen, von unterschiedlicher ästhetischer Eindringlichkeit in der Gestaltung, „funktionieren“ in der Inszenierung jedoch immer in engem Zusammenhang mit der Menschen-Darstellung.

Kupfers Regiekunst besteht darin, daß er das Werk und die Geschichten, die es erzählt, aus den abgebildeten Menschen hervortreibt.

Die Vergegenwärtigung ergibt sich nicht aus dem Dekor, sondern aus gestischen, mimischen, psychischen Verweisen.

4.5.3 Satzarten

Im Metzler Lexikon Sprache (2000: *Satztyp* 601) werden Satzarten (auch: Satztypen) als „unterschiedl. Formtypen von Sätzen, vor allem von Sätzen, welche in Äußerungen divergierende illokutive Funktionen aufweisen“ definiert. Auch van der Elst (1997: 18) spricht von „unterschiedliche[n] kommunikative[n] Funktionen“. In der Einteilung richtet sich diese Arbeit nach der Duden

Grammatik (2006: 902ff), die Aussage-, Frage-, Ausrufe-, Aufforderungs- und Wunschsätze unterscheidet. Die weitere Untergliederung der Aufforderungssätze in Imperativ- und andere Aufforderungssätze wird hingegen nicht übernommen. Terminologisch werden Aufforderungs- und Imperativsatz gleich gesetzt. Als Abkürzungen dienen die Satzartensymbole: S. (Aussage- / Deklarativsatz), S? (Frage- / Interrogativsatz), S! (Aufforderungs- / Imperativsatz), S\ (Ausrufe- / Exklamativsatz) und S- (Wunsch- / Desiderativsatz) (vgl. Eroms 2000: 113). Bei Wöllstein-Leisten u.a. (2006: 45f) kommt zu den bereits genannten fünf Satzarten noch eine weitere hinzu, der Konditionalsatz. Dieser Ansatz wird hier allerdings nicht weitergeführt, da sich m.E. nach die Konditionalsätze den anderen Satzarten zuordnen lassen.

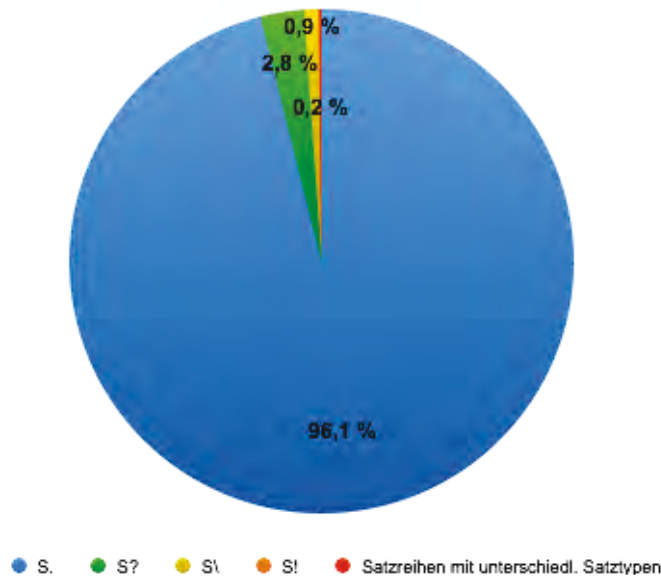
Wichtigster Faktor für die Satzart ist die Verbstellung (van der Elst 1997: 18ff / Duden Grammatik 2006: 902ff / Eroms 2000: 105). Als weitere Kriterien spielen u.a. Intonation (in der Schriftsprache in Kombination mit Interpunktionszeichen) und lexikalische Elemente eine Rolle (Eroms 2000: 102).

Ein „Satz“ wird als Aussage- Frage-, Ausrufe-, Aufforderungs- oder Wunschsatz eingeordnet, wenn sich alle Teilsätze dieser Satzart unterordnen lassen. Daneben gibt es eine weitere Gruppe, die ich „Satzreihen mit unterschiedlichen Satztypen“ genannt habe, weil deren Teilsätze unterschiedlichen Satzarten angehören. So zum Beispiel:

An durchseeltem Belcanto in den großen, über das ganze Finalensemble hinausstrahlenden Melodiebögen des dritten Aktes wie in der todestraurigen Melancholie des Liedes von der Weide und der Innigkeit des Gebets im vierten kommt ihr heute kaum eine andere Sängerin gleich – und bei wem verkörpert sich so wie in ihr schon in der zarten, mädchenhaften Erscheinung das ganze Wesen eines Geschöpfes, das nichts als Oper ist? (70SZ08: 199ff)

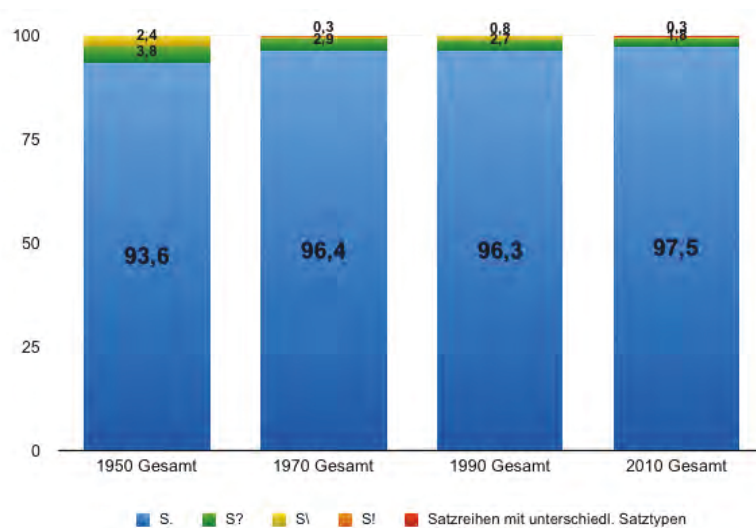
Hier lässt sich der HS1 (gelb) *An durchseeltem Belcanto [...] kommt ihr heute kaum eine andere Sängerin gleich – [...]* eindeutig als Aussagesatz erkennen. Der HS2 – inklusive NS1 – (hellgrün) hingegen, der asyndetisch mit einem Gedankenstrich vom HS1 getrennt ist, kann den Fragesätzen zugeordnet werden (*[...] und bei wem verkörpert sich [...] das Wesen eines Geschöpfes, das nichts als Oper ist?*): zum Einen durch das als Satzendzeichen fungierende Fragezeichen und zum Anderen durch das Interrogativpronomen *wem* (in Kombination mit der Präposition *bei*) und der Verbzweitstellung.

Auf das gesamte Korpus gesehen, wird der Aussagesatz mit riesigem Abstand am häufigsten verwendet (96,1 %). Die zweitgrößte Gruppe stellen die Fragesätze, die mit 2,8 Prozent allerdings weit abgeschlagen liegen. Mit 0,9 Prozent folgen die Ausrufesätze und mit 0,2 Prozent die Aufforderungssätze. Wunschsätze kommen in keinem Text des Korpus vor (vgl. Grafik 24, S. 241).



Grafik 25: Verteilung der Satzarten im untersuchten Zeitraum

Untergliedert man die Satzarten nach Jahrgängen (vgl. Grafik 25), zeigt sich folgendes Bild: Zwischen 1950 und 2010 sind Aussagesätze in jedem Jahrgang mit über 90 Prozent mit Abstand als größte Gruppe vertreten. Dabei lässt sich sogar noch ein Aufwärtstrend beobachten (von 93,6 % auf 97,5 %). Fragesätze hingegen nehmen seit 1950 kontinuierlich ab – von 3,8 Prozent 1950, über 2,9 bzw. 2,7 Prozent, bis hin zu 1,8 Prozent 2010. Stark verringert hat sich auch die Verwendung von Ausrufesätzen. 1950 finden sich noch 2,4 Prozent, 1970 und 2010 rutscht der Prozentsatz auf 0,3 ab (1990 stellt mit 0,8 % eine Ausnahme dar). Die Anzahl an Aufforderungssätzen (0,2 Prozent) ist so gering, dass sie vernachlässigt werden kann. Wunschsätze gibt es im Korpus nicht.



Grafik 26: Verteilung der Satzarten in den Jahren 1950, 1970, 1990 und 2010

4.5.3.1 Aussagesätze

Aussagesätze weisen Verbzweitstellung auf, d.h. das finite Verb besetzt die zweite funktionale Stelle des Satzes. Als Prototyp des Satzes ist der Deklarativsatz mit Verbzweitstellung unmarkiert. Das Vorfeld kann mit einem beliebigen Satzglied besetzt werden (Ausnahme: Fragepronomen). Jeder Modus (außer dem Imperativ) ist möglich. Allerdings gibt es auch Fragesätze, Aufforderungssätze und Wunschsätze mit dem Verb in zweiter Position. Welchem Typus der konkrete Satz zuzuordnen ist, muss anhand der Intonation (in der Schriftsprache durch das Satzzeichen) entschieden werden. So lässt sich zum Beispiel *Das also war des Pudels Kern?* (10SZ16: 52) mit Hilfe des Fragezeichens in der geschriebenen Sprache als Interrogativsatz identifizieren. Sehr selten sind Aussagesätze mit Verberststellung. Wöllstein-Leisten u.a. (2006: 45) zählen Witze mit dem typischen Anfang explizit zu den Deklarativsätzen. In einem der untersuchten Texte findet sich tatsächlich ein solches Beispiel direkt zu Beginn einer Kritik – sogar noch mit dem Hinweis auf die Textsorte:

Kommen zehn nackte Männer auf die Bühne und beginnen leise zu flöten, zu blasen und zu zupfen: Was sich wie ein schmutziger Witz anhört, ist in Stuttgart ein Bild reinster Unschuld. (10FAZ13: 133ff)

4874 der 5074 untersuchten Sätze des Fließtextes (Teile der Überschrift werden unter 4.2 gesondert behandelt) sind Aussagesätze. Damit liegt deren Anteil insgesamt bei 96,1 Prozent. Am geringsten ist der Anteil im Jahr 1950 mit durchschnittlich 93,6 Prozent. Der Jahresdurchschnitt steigt über 96,4 bzw. 96,3 Prozent 1970 bzw. 1990 bis hin zu 97,5 Prozent im Jahr 2010. Die 0,1 Prozent Differenz zwischen den Jahren 1970 und 1990 kann als Stagnation gewertet werden. Zwischen den Rahmenjahrgängen 1950 und 2010 tritt also eine Amplitude von 3,9 Prozentpunkten auf.

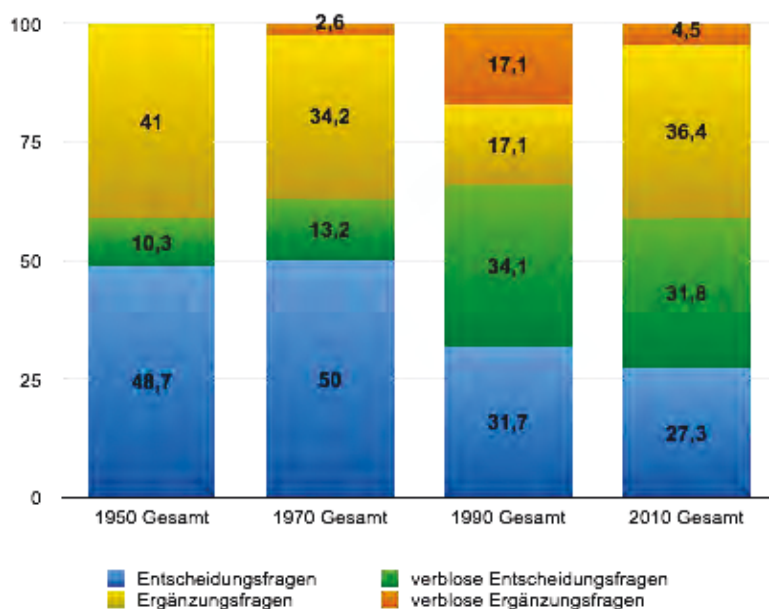
1950 zeigt sich der größte Unterschied zwischen der FAZ und SZ. In der FAZ kommt mit 97,2 Prozent ungefähr die gleiche Menge an Deklarativsätzen vor wie in den Folgejahren (70: 96,6 %, 90: 97,4 %, 10: 97,3 %). Der Wert liegt konstant um 97 Prozent. Die SZ weist 1950 mit 89,8 Prozent den Tiefstwert aller Jahrgänge auf. Mit einer Zunahme von 7,9 Prozent zwischen 1950 und 2010 (70: 96,2 %, 90: 95,4 %, 10: 97,7 %) sind die Schwankungen in der Anzahl der Aussagesätze bei der SZ erheblich höher als in der FAZ (nur 0,1 %).

4.5.3.2 Fragesätze

Die zweithäufigste Satzart der untersuchten Kritiken ist der Fragesatz. 140 der 5074 Sätze lassen sich dieser Kategorie zuordnen – das sind 2,8 Prozent. Über die Jahrzehnte nimmt deren Anzahl aber ab – bis 2010 hat sie sich halbiert. Die Abnahme ist stetig (minus 0,9 %, minus 0,2 %, minus 0,9 %). Die Interrogativsätze weisen in allen Jahrgängen der SZ eine höhere Frequenz auf als in

der FAZ. 1950 sind es über fünf Prozent (1,3 bzw. 6,4 %) Unterschied; in den Folgejahren ist die Differenz jedoch geringer (1970: 0,6 %, 1990 1,7 %, 2010: 1,0 %).

Interrogativsätze lassen sich wiederum in Entscheidungs- (EntF) und Ergänzungsfragen (ErgF) unterteilen. Entscheidungsfragen mit Verberststellung können mit ja oder nein beantwortet werden, Ergänzungsfragen, sog. w-Interrogativsätze, zeichnen sich durch Verbzweitstellung und eine w-Phrase (interrogatives Pronomen, Artikelwort, Pro-Adverb) im Vorfeld aus (vgl. Duden-Grammatik 2006: 903f). Durch alle Jahrgänge hindurch liegt die Aufteilung zwischen Entscheidungs- und Ergänzungsfragen bei circa 60/65 zu 40/35. 1950 und 2010 bei 59 zu 41 Prozent; 1970 bei rund 63 zu 37 Prozent und 1990 bei knapp 66 zu 34 Prozent. Entscheidungsfragen sind in allen Jahrgängen also weit in der Überzahl, machen rund zwei Drittel der Fragesätze aus. Zu den Entscheidungsfragen gehört auch der Ob-Verb-Letzt-Fragesatz (Eroms 2000: 109) – vertreten u.a. in *Ob er den Krogstad eher figuriert hätte?* (50SZ10: 112f).



Grafik 27: Verteilung der Fragesätze auf Entscheidungs- und Ergänzungsfragen

Die Verwendung von Fragesätzen scheint heute nicht mehr den gleichen Stellenwert zu haben wie noch in den vorherigen Jahrzehnten. In der Kritik „*Nora*“ von Jürgen Fehling inszeniert (50SZ10) finden sich 15 Fragesätze (Höchstwert!) – zehn Entscheidungs- und fünf Ergänzungsfragen. Diese überschneiden sich allerdings z.T. in ihren Anwendungen, so dass sie nicht nach Satztypen, sondern nur nach Funktionen aufgliedert werden können:

- Fragen, die bereits getätigte Aussagen hinterfragen und rhetorische Fragen:

Er war ein Revolutionär. Aber wer hätte es diesem Dandy angesehen? War er ein Revolutionär? (50SZ10: 8ff / ErgF/RhetF + EntF)

Das „Ewig-Weibliche“ – wie könnte es uns hinanziehen, vergäße es nicht, liebend, über dem anderen ewig sich selbst? (50SZ10: 47ff / ErgF/RhetF)

- Fragen, die (neue) Denkipulse geben und später von einem Aussagesatz beantwortet werden:

Was aber waren die Früchte, die in die Welt gingen aus Noras Puppenheim, das sich als liebe-leer entpuppt? Waren es Männer, die sich besannen, daß die Frau kein erotisches Spielzeug sei, die Ehre eine große Sache, aber verzeihende Liebe eine noch größere? Oder waren es Frauen, die sich an Nora das Recht auf die eigene Persönlichkeit bestätigten, auch wenn es auf In[m]-Stich-Lassen der Kinder und immer geschwindere Auflösung der Ehen hinauslief? Schwer zu sagen, wenn man nicht der liebe Gott ist. (50SZ10: 16ff / ErgF + 2 EntF).

Ueberdem: war denn die Ehe Helmer eine Ehe? Auch ohne der liebe Gott zu sein, darf man behaupten: im vollen Sinne des Wortes nicht! (50SZ10: 26ff / EntF).

- Fragen, die zum Nachdenken anregen sollen und ohne Antwort bleiben:

Aber bei wie vielen Ehen ließe sich das mit einem Stentor-Ja beantworten? (50SZ10: 28f / ErgF)

- Fragen, die eine Zusammenfassung einleiten:

Was hat Fehling mit Nora angestellt? In zwei Worten gesagt: er hat sie, die Mitte Nora selbst, ins Licht und dank Joana Maria Gorvins großgearteter Vermenschlichung so viel als möglich auch ins Recht gesetzt. (50SZ10: 77ff / ErgF)

Hat es sich gelohnt, das alte Stück auf seinen Jubeltag hervorzuholen? [...] Derlei mitzuerleben lohnt noch immer. (50SZ10: 131ff / EntF)

- Fragen, die verschiedene Varianten aufzeigen:

Helmer versagt. Aber wenigstens sieht er es ein. Wird er sich läutern, weil Nora ihm davonging? Oder würde er und würde sie und würde es vielleicht besser, wenn sie bliebe? (50SZ10: 39ff / EntF).

Nur zwei der hier verwendeten Fragen sind verblos: *Recht auf Persönlichkeit? / Revolutionär, aber doch schreckhaft?* (50SZ10: 42 und 54 / 2 EntF).

Die meisten Fragesätze 2010 kommen in der Rezension *Ich bin euresgleichen* vor (10SZ16) – es sind sieben (drei Ergänzungs- und vier Entscheidungsfragen, drei davon verblos). Hier zeigen sich weitere Funktionen von Fragesätzen:

- Fragen inklusive Zuspitzung/Provokation, die kurz darauf durch die Antwort in sich zusammenfällt:

DAS deutsche Drama – neu gesehen mit Gastarbeiteraugen? Moment, so fies war das natürlich nicht gemeint, wenngleich der öffentliche Kitzel genau darauf gründete: Dass der türkische Regisseur Mahir Günsiray mit seiner Sicht auf das deutsche Nationaldrama auch etwas Grundsätzliches aussagen könnte über das so besondere Verhältnis beider Länder, Völker und Kulturen. Er tut es nicht. Kein Integrations-Goethe. Kein Ethno-„Faust“. (10SZ16: 28ff / EntF)

- Fragen zur Untermauerung bzw. Konkretisierung einer Aussage:

Man versteht weder Zusammenhänge noch Hintergründe. Warum ertränkt die Mephisto-Grete [...] ihre Babypuppe? Warum wird die Walpurgisnacht zu einer blutigen Brautorgie? Und wer ist der Einsiedler Lynkeus [...], der am Rand hin und wieder weise Verse reimt? (10SZ16: 92ff / 3 ErgF)

- Fragen, die der Hinterfragung dienen (inklusive Wertung):

Das also war des Pudels Kern? Eine neckische Moralpointe? Ein Treppenwitz an der Himmelsleiter? Dass der göttliche Goethe so leicht nicht zu haben ist, dürfte nach diesem Abend klar sein. (10SZ16: 134ff / EntF)

Auch ist eine zunehmende Tendenz festzustellen, Fragen verblos zu gestalten. 1950 sind nur rund zehn Prozent der Fragesätze verblos; 1970 sind es schon sechs Prozent mehr; 1990 hat sich der Prozentsatz auf 51,2 Prozent mehr als verdreifacht; 2010 ist wieder ein Rückgang um 15 auf 36,3 Prozent zu vermerken.

Allerdings differiert der Anteil von verblosen Fragen bei Entscheidungs- und Ergänzungsfragen stark. 1950 stehen null Prozent bei den Ergänzungsfragen zehn Prozent bei den Entscheidungsfragen gegenüber; 1970 sind es 2,6 zu 13,2 Prozent (fünfmal so viel); 1990 17,1 zu 34,1 Prozent (also doppelt so viel) und 2010 4,5 zu 31,8 Prozent (siebenmal so viel). Dies lässt sich mit der Tendenz zur Verkürzung der Schriftsprache sowie mit Sprachökonomie und dem Vormarsch der neuen Medien erklären. Auch die gesprochene Sprache, die Umgangssprache sowie Regio- und Soziolekte (*Ein Wessi? Ein Ossi?* – 90SZ14: 24) haben auf diese Entwicklung Einfluss genommen.

Bis auf wenige Ausnahmen werden Interrogativsätze in den Theaterkritiken eher sparsam verwendet. In 31 der 51 Artikel mit Fragesätzen sind nur ein oder zwei Beispiele zu finden, in weiteren 13 Kritiken sind es drei oder vier. Nur sieben Artikel beinhalten fünf oder mehr Fragesätze. Diese Kritiken sind über die untersuchten Jahrgänge verteilt. 1950 und 2010 jeweils eine, 1970 drei, 1990 zwei. In diesen Fällen kann man davon sprechen, dass die Fragen als stilistisches Mittel eingesetzt werden. Oft stehen sie dicht hintereinander, um Alternativen, aber auch Ratlosigkeit darzustellen:

Denn wo, wenn nicht in Berlin, der Hauptstadt, will man jetzt wissen, wer Faust ist. Ein Wessi? Ein Ossi? Der vaterländische Held? Der deutsche Revolutionär? Der machtbesessene Herrenmensch? Gar der Repräsentant der abendländischen Kultur? Oder doch nur ein feiger, letztlich amoralischer Intellektueller? (90SZ14: 22ff).

Oder sie dienen wiederum zur Untermauerung bzw. Konkretisierung einer Aussage:

Daß die Salzburger Festspiele dieses Stück ihrem gelungenen Orpheus-Zyklus einverleiben, mag für ein Festival Österreichs eine Selbstverständlichkeit sein, in Anbetracht der dramaturgischen Absurditäten und der Darstellungsschwierigkeiten, die das Werk bietet, war ein Risiko gegeben. Würde das Publikum in der Felsenreitschule, wo John Eliot Gardiner und seine Truppe aus England gerade die aufregend historisierenden „Orfeo's“ von Monteverdi und Gluck musiziert hatten, von der allzu späten Opera Seria Haydns freudig angeregt oder fadisiert sein? Von der intellektuell ziemlich verquasteten, teilweise unsinnigen Handlung der Oper, die Haydn und sein Librettist Carlo F. Badini mit dem aufgedonnerten Titel versehen „Die Seele des Philosophen oder Orpheus und Euridice“; von den vielen konventionell pathetischen Rezitativ-Weisheiten dieses Orpheus? Würden die Sänger der vier Hauptrollen technisch und gestalterisch über die nötigen Mittel verfügen, auch über genügend Seria-Virtuosität? (90SZ13: 20ff)

Stauenswert perfekte Klangregie mit den Wiener Philharmonikern im Orchester und auf der Bühne mit den Chören der Wiener Staatsoper und der Salzburger Festspiele (Einstudierung: Walter Hagen-Groll) macht noch kein elementar-dramatisches Musizieren, dafür wären viele Beispiele zu nennen. Warum, etwa, klang Jagos aufhetzerisches Trinklied mit dem gemein chromatisch abstürzenden Refrain „Beva con me“ wie ein allenfalls aufgeräumter Rundgesang in beinahe gemütlichem Marschtempo? Warum spürte man in dem nihilistischen „Credo“ nur (im Blech) die Brutalität, nicht aber den funkelnden satanischen Hohn in den blitzartig niedersausenden Figuren der Holzbläser und Streicher? Warum kam von der infam-eleganten Diktion in Jagos Erzählung von den angeblichen Traumgeständnissen des Cassio nur das Elegante, nicht aber das Infame heraus?
(70SZ08: 162ff)

In beiden Beispielen beziehen sich die Fragesätze auf eine Phrase im vorausgehenden Aussagesatz ([...] *war ein Risiko gegeben.* bzw. [...] *dafür wären viele Beispiele zu nennen.*) Dem Leser bietet sich auf diese Weise die Möglichkeit, über die Fragestellungen nachzudenken und für sich selbst eine Antwort zu finden, bevor sie im Text geliefert wird, ob nun positiv oder negativ (90SZ13: 46ff: *Aber die Schwächen des Werkes [...] diese Schwächen haben gleichzeitig etwas Rührend-Liebenswertes.* / 70SZ08: 183ff: *So wäre noch viel zu fragen – es mag genug sein mit der bekümmerten Konstatierung, daß ein so eminenten Musiker wie Karajan [...] sich mit dem Hochglanz der Oberflächenpolitur [...] begnügt.*).

4.5.3.3 Ausrufesätze

Ausrufesätze sind mit insgesamt 0,9 Prozent vertreten (45 der 5074 Sätze). Typisch für diese Satzart sind die w-Ausrufesätze und die Verberst-Ausrufesätze sowie Verbletztsätze mit der Konjunktion *ob* (Duden Grammatik 2006: 906). Diese Satzformen kommen auch als Fragesätze vor und unterscheiden sich oft nur durch die Intonation / das Satzzeichen. Aber auch Sätze mit Verbzweitstellung können mit Hilfe eines Ausrufezeichens zu Exklamativsätzen werden.

Die 45 Ausrufesätze sind auf insgesamt 30 Kritiken verteilt (50: 25 Ausrufe in 16 Texten, 70: vier in vier, 90: zwölf in sechs und 10: vier in vier). Es zeichnet sich also ab 1950 eine Abnahme von Exklamativsätzen ab. 23 Artikel enthalten jeweils einen Exklamativsatz, drei zwei, zwei drei, einer vier und einer fünf. Oft wird der Ausrufesatz zum Ausdruck von Ironie²⁰⁷ oder Sarkasmus verwendet:

Er steht ihm gegenüber. Pech! Die Pistole geht nicht los. (50FAZ09: 26f)

Die sinnbenebelnden Dämpfe [...] hatten mich leider nicht um meinen Verstand gebracht, als ich das beifallsdurchtoste, sich mit Blumen, Früchten und Champagner bedankende Haus verließ. Glückliche Operette! (50SZ04: 55ff)

²⁰⁷ Ironie als Stilmittel in Zeitungsartikeln ist umstritten, da sie als eine häufige Quelle für Missverständnisse dient. „Leser schätzen die Satire, aber nur wenige besitzen einen Sinn für Ironie, sodass viele Redaktionen sie mit einem Warnschild versehen.“ (Schneider/Raue 2006: 161f).

Aus beiden Beispielen lässt sich durch Ergänzungen (*Was für ein Pech! / Was für eine glückliche Operette!*) ein Ausrufesatz bilden. Des Weiteren dienen Ausrufesätze zur Artikulation von positiver Wertung:

Aber wie großartig wird dann der unerwartet traurige Schluß grad aus jener Ende-gut-Möglichkeit entwickelt! (50SZ10: 62ff)

Welch geniale musikalische Ruhe und Einbildungskraft im Angesicht eines imaginierten Todes! (90SZ13: 104ff)

Ein Feuerwerk von hellen Vokalen, ein blitzendes Hin und Her blanker, leichtfüßiger Worte! (50FAZ07: 19ff)

Wie ist das Können dieser edlen, warmen Stimme ausgereift, wie hat sich das schauspielerische Vermögen gesteigert. (50FAZ13: 205ff).

Beim dritten Beispiel lässt sich wiederum *was für ein* ergänzen. Neben positiver drücken Ausrufesätze auch negative Wertung aus:

Sie ist [...] eine rechte Transuse. Von wegen Helena! (90SZ14: 233ff)

Wie konnte denn nur [...] das Gâte-Théâtre bei seinem Gastspiel diese, gerade diese Szene streichen! (50SZ01: 75ff)

Sieben der Beispiele können bei dieser Untersuchung vernachlässigt werden, da es sich um Zitate aus den betreffenden Stücken oder Aussagen von Personen handelt.

4.5.3.4 Aufforderungssätze

Am seltensten werden Aufforderungssätze in Theaterkritiken verwendet (0,2 %). Zu den Aufforderungssätzen zählen Befehle, Anordnungen, Weisungen, Vorschläge, Anleitungen, Warnungen, Ratschläge und Bitten (Eroms 2000: 111). Sie weisen Verberststellung auf, sind aber auch in verbloser Form möglich. Vor dem Verb können nur Partikeln und Konjunktionen stehen (Duden Grammatik 2006: 906f). Seltene Ausnahmen sind Benennungen einer Person oder Sache, die bereits erwähnt wurde (Duden Grammatik 2006: 907: *Das Buch lege bitte auf den Tisch!*). Ein solches Beispiel findet sich in keinem der untersuchten Artikel.

Insgesamt gibt es lediglich sieben Beispiele (50: 1, 70: 3, 90: 2, 10: 1). Nur zwei der Imperativsätze richten sich direkt an den Leser – und zwar: *Memento Heiner Müller!* (90FAZ12: 171f), dem eine Beschreibung der Szenerie voraus geht (*Dem Räuber Roller, frisch vom Galgen befreit, wird von seinen Kumpeln das blutige Fleisch vom Leib gerissen:* 90FAZ12: 169ff) und gleich zu Beginn der Kritik *Don Giovannis Besserung* der verblose Satz *Bitte keine falschen Erwartungen* (90SZ12: 4). Die anderen fünf Aufforderungssätze kommen im Rahmen von Redewiedergabe vor, so z.B. in Kombination mit einer Kumulation von Fragesätzen (70FAZ06: 100ff):

Noch wer vor einem der Spiegel im Foyer Make-up oder Sitz der Krawatte überprüfen will, wird von Aufklebern abgelenkt, die fragen: „Sind Sie ein guter Mensch?“ – „Arbeiten Sie mit? Planen Sie mit? Regieren Sie mit?“ – „Sind Ihre Interessen auch die Interessen des Kollektivs?“ – „Sei nicht nur gut! Schaff eine gute Welt.“

4.5.3.5 Wunschsätze

Wunschsätze kommen in keinem der untersuchten Texte vor. Von der Textsorte ausgehend, ist diese Tatsache eigentlich unerwartet. Denn gerade die Kritik scheint prädestiniert zu sein für Äußerungen wie *Hätte er das besser gelassen!* oder *Wenn er die Aufgabe doch bloß anders gelöst hätte!* Die Autoren der Rezensionen äußern also offensichtlich keine deutlich formulierten Wünsche in Richtung Regisseur, Ensemble oder Lesern, sondern teilen Kritik und Wertung auf andere Weise mit.

4.5.3.6 Satzreihen mit unterschiedlichen Satztypen

Satzreihen mit unterschiedlichen Satztypen sind in allen Jahrgängen sehr selten vorhanden (1950 + 1990 je ein Mal; 1970 und 2010 je drei Mal). Dabei setzen sich alle Beispiele aus Aussagesatz (gelb) plus Fragesatz (türkis) zusammen:

Arnulf Schröder macht wohl Versuche, aus dem Geist der Musik zu inszenieren; aber es gibt da allerlei Verstöße (wie kann man Rigoletto bei der schönen, verklärten Piano-Flötenstelle geräuschvoll mit seinem Hausschlüssel hantieren lassen!). (50SZ11: 43ff)

Lassen wir den beklagenswerten Paul Bürks aus dem Spiel; aber muß denn Erwin Faber als Apotheker gleich laut lachen, wenn er sachlich mitteilt, daß Unfälle anderer etwas Gutes für ihn sind? (70SZ06: 84ff)

Allein, was nützt es, wenn der Musik nur mäßig funktionierende, geschönte Bilder antworten, [es sind] höchstens Oberflächenreize. (90FAZ15: 127ff)

Vielleicht [ist es] Stefan Wilkening als großspuriger Prinz Don Pedro – doch auf wessen Seite steht der eigentlich? (10FAZ02: 102ff)

4.5.3.7 Fazit

Eroms (2000: 107) hat die Satzarten nach ihrer ungefähren Häufigkeit sortiert (1. Aussagemodus, 2. Fragemodus, 3. Aufforderungsmodus, 4. Wunschmodus, 5. Exklamativmodus). Bei der Theaterkritik stimmen damit allerdings nur die ersten beiden Modi überein, danach folgen die Ausrufesätze (Exklamativmodus), die Aufforderungssätze (Aufforderungsmodus) und die Wunschsätze (Wunschmodus). Die gemischten Sätze wurden hier nicht berücksichtigt.

Man kann festhalten, dass die Verwendung von Frage- und Ausrufesätzen zwischen 1950 und 2010 um je zwei Prozent zurückgegangen ist. Genau diese vier Prozent sind es, um die die Aussagesätze im gleichen Zeitraum zugenommen haben. Die Aufforderungssätze liegen über die Jahre konstant bei 0,1 Prozent und die Wunschsätze ebenso konstant bei null Prozent. Die Satzreihen mit unterschiedlichen Satztypen halten sich gleichbleibend bei 0,1 bis 0,2 Prozent.

Aussagesätze sind mit riesigem Abstand die größte Gruppe der Satzarten (96,1 %). Alle anderen spielen nur eine sehr untergeordnete Rolle, lockern aber den Fließtext auf. Die Zunahme der Deklarativsätze lässt sich damit erklären, dass die anderen Satztypen in der Textsorte Theaterkritik

über die Jahre an Wichtigkeit verloren haben und Aussagesätze für den Rezipienten syntaktisch am einfachsten zu entschlüsseln sind. Da der Kritiker die Aufmerksamkeit des Lesers durch fachsprachliche Termini, Satzgefüge, Schachtelsätze, umfangreiche Nominalphrasen usw. schon ausreichend strapaziert, ist zumindest die unmarkierte Satzart eine verlässliche Konstante.

Der Rückgang der Fragesätze in den untersuchten Jahren lässt sich darauf zurückführen, dass diese Satzart in der Textsorte Theaterkritik an Bedeutung verliert. Bis auf wenige Ausnahmen werden die Fragesätze aber in allen Jahrgängen eher sparsam verwendet. In 31 von 51 Texten mit Fragesätzen sind es nur ein oder zwei Fragen, in weiteren 13 Texten drei oder vier Fragen – in sieben Texten finden sich fünf oder mehr Fragen. Diese lassen sich aber nicht an einem Jahrgang festmachen – sie sind über alle untersuchten Jahre verteilt. Beim Verwenden von mehreren Fragesätzen in einem Text werden diese oft dicht hintereinander gereiht. So kann der Autor Alternativen zur Verfügung stellen, allerdings auch Ratlosigkeit zum Ausdruck bringen oder eine Aussage noch konkretisieren. Für die Leser besteht dadurch die Möglichkeit, über Fragestellungen nachzudenken und für sich selbst eine Antwort zu finden, bevor sie evtl. im Text aufgelöst werden. Diese Art des Einsatzes von Fragesätzen kann als typisches Element für meinungsäußernde Textsorten angeführt werden. Ob es jedoch nur in der Theaterkritik auf diese Weise eingesetzt wird, lässt sich hier nicht beantworten.

Über die Jahre hat sich in der Textsorte Theaterkritik eine zunehmende Tendenz entwickelt, Fragen verblos zu gestalten (1950: 10 %; 2010: 36,3 %). Besonders häufig wird diese Variante bei Entscheidungsfragen angewendet, die im Gegensatz zur Ergänzungsfrage rund zwei Drittel aller Fragesätze in den untersuchten Theaterkritiken ausmachen. Hieraus lässt sich eine Tendenz zur Verkürzung der Schriftsprache ableiten. Einfluss auf diese sprachökonomische Entwicklung haben u.a. die Neuen Medien, die gesprochene Sprache, die Umgangssprache sowie Regio- und Soziolekte.

Fragesätze werden mit verschiedenen Aufgaben in der Textsorte Theaterkritik eingesetzt – dazu gehören: hinterfragen, neue Denkipulse anstoßen, eine Zusammenfassung einleiten, verschiedene Varianten aufzeigen, zuspitzen / provozieren, eine Aussage untermauern oder konkretisieren. Häufig – und dies kann als spezifisch für die Textsorte gelten – steht der Einsatz von Fragesätzen in Zusammenhang mit einer Wertung (sowohl positiv als auch negativ möglich). Auch rhetorische Fragen werden gelegentlich eingesetzt.

Ausrufesätze spielen mit 0,9 Prozent eine sehr untergeordnete Rolle. Ihre Verwendung reduziert sich auch merklich von 25 Sätzen 1950 auf vier Sätze 2010. Wichtig sind sie für die Textsorte Theaterkritik nur insofern, als dass sie dem Autor eine weitere Möglichkeit zur Verfügung stel-

len, positive und negative Wertungen einzubringen sowie Ironie und Sarkasmus zum Ausdruck zu bringen.

Aufforderungssätze und Wunschsätze können mit sieben bzw. null Beispielen für die Theaterkritik vernachlässigt werden. Bei den Wunschsätzen ist dies insofern unerwartet, da sie eine weitere Methode bieten könnten, Wertung zu äußern.

4.5.4 Satzkomplexität

Bereits seit dem 18. Jahrhundert zeigt sich eine allgemeine Abnahme von hypotaktischen Konstruktionen (Admoni 1973: 32). Dazu hat Paarmann (1983: 20) einen Vergleich zwischen den Jahren 1848/60 und 1982 gezogen. Ergeben hat sich folgendes Bild: Im 19. Jahrhundert standen 40,7 Prozent einfache Sätze 13,4 Prozent Satzreihen sowie 44,3 Prozent Satzgefügen gegenüber. Die Entwicklung im 20. Jahrhundert ging deutlich zugunsten des einfachen Satzes aus, der um knapp 15 Prozent zugenommen hat. Anders erging es sowohl den Satzreihen mit einem Minus von drei Prozent, als auch den Satzgefügen, bei denen ein Rückgang um über 15 Prozent zu vermerken war. Allerdings sollte man diese Entwicklung nicht zu stark verallgemeinern, da die Abnahme je nach Autor und Textsorte mehr oder weniger deutlich in Erscheinung treten kann (Sommerfeldt 1988: 217, 220).

Ein Beispiel dafür ist auch die Textsorte Theaterkritik. Bei Betrachtung der Anzahl der Teilsätze pro orthographischem Satz lässt sich feststellen, dass die Reihenfolge seit 1950 gleich geblieben ist. In jedem Jahrgang stellt der aus einem Teilsatz bestehende Satz (HS oder NS²⁰⁸) die höchste Quote. Durchschnittlich sind es 40,0 Prozent. Nach Jahrgängen aufgeschlüsselt, liegen die Werte zwischen rund 35 und knapp 46 Prozent. 1950 weist dabei den höchsten Prozentsatz auf (45,7). 1970 geht er um über 10,5 Prozent zurück, bevor er 1990 wieder um über sieben Prozent, aber nicht mehr auf den Höchstwert von 1950, steigt. 2010 geht die Quote wiederum auf 37,3 Prozent zurück. Der starke Rückgang im Jahr 1970 passt ins bisher entstandene Bild, denn der Jahrgang 1970 weist sowohl die längsten Kritiken als auch die höchste Wortanzahl pro Satz auf.

Mit durchschnittlich 31,2 Prozent folgen Kombinationen aus zwei Teilsätzen (HS + HS, HS + NS; auch NS + NS). Diese Werte sind über die Jahre entgegen der oben aufgeführten Entwicklung leicht angestiegen – von 27,9 Prozent 1950 über 32,6 Prozent 1970 bis auf 33,5 Prozent 2010.

²⁰⁸ Da eine orthographische Satzdefinition angewandt wurde, kommt es durchaus vor, dass NS, die sich noch auf den vorhergehenden Satz beziehen, mit Hilfe der Setzung eines Punkts ausgeklammert wurden.

Nach einer Zunahme um knapp drei Prozent haben die Zusammenstellungen aus drei Teilsätzen 1990 wieder einen Einbruch auf 13,7 Prozent verzeichnet. Jedoch steigt 2010 der Prozentsatz fast wieder auf den des Jahres 1970. Der Durchschnittswert beträgt 16 Prozent.

Die Sätze mit vier Teilsätzen (durchschnittlich 7,1 %) nehmen zwischen 1950 und 1990 um 1,5 Prozent zu, fallen aber 2010 auf einen Wert unter den des Jahrgangs 1950 zurück.

Es folgen fünf Teilsätze (3,1 % im Durchschnitt) mit leicht steigender Tendenz – von 2,7 Prozent 1950 auf 3,5 Prozent 2010, und sechs Teilsätze mit durchschnittlich 1,4 Prozent. Auch hier ist eine leichte Zunahme zu verzeichnen (von 0,9 % auf 1,3 %). Der Durchschnittswert von sieben Teilsätzen liegt bei 0,5 Prozent, wobei eine minimale Abnahme um 0,1 Prozent vorliegt.

Acht und neun Teilsätze sind relativ selten mit durchschnittlich je 0,2 Prozent. Während die acht Teilsätze konstant bleiben, nehmen die neun ab – 1950 sind es noch 0,3 Prozent, 2010 keiner mehr.

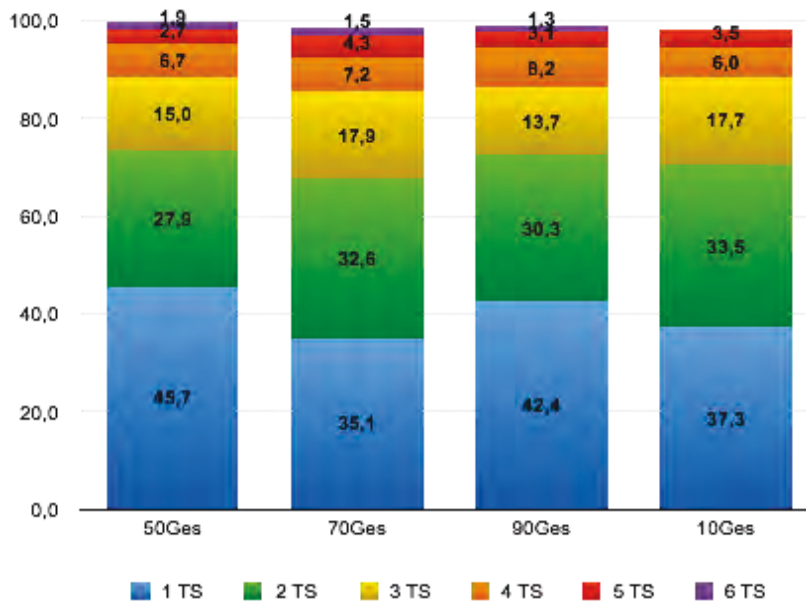
Die Häufigkeit der Teilsätze entspricht in jedem Jahrgang der „natürlich ansteigenden“ Reihung von eins bis neun – also ein Teilsatz kommt am häufigsten vor, neun Teilsätze sind am seltensten. In der SZ 1970 gibt es eine Ausnahme, einen Satz aus 13(!) Teilsätzen (70SZ08: 107ff)²⁰⁹:

- TS1a *Ist es,*
 TS2 *um nur ein Beispiel zu nennen,*
 TS1b *schon höchst befremdlich,*
 TS3a *wenn Othello und Desdemona ihr herrliches Liebesduett am Schluß des ersten Aktes,*
 TS4 *bis die allerletzten Takte sie gerade noch bei fallendem Vorhang zusammenführen,*
 TS3b *ungefähr über die Distanz eines Tennisplatzes singen müssen*
 TS5 *(was auch der Verschmelzung der Stimmen nicht eben förderlich ist),*
 TS 6a *so wird im dritten Akt die Szene,*
 TS7 *in der Othello das Gespräch zwischen Cassio und Jago belauscht,*
 TS8 *das ihm den Beweis für Desdemonas Untreue bringen soll,*
 TS6b *vollends absurd,*
 TS9 *wenn der Lauscher von dem Belauschten gut 30 bis 40 Meter entfernt steht,*
 TS10 *und Jago ihm mit einem förmlichen Sprung nach rückwärts das scheinbare Corpus delicti, Desdemonas Taschentüchlein, vor Augen bringen muß,*
 TS11 *es ist ärgerlich,*
 TS12a *wenn ein Bühnenvorgang,*
 TS13 *der nichts als ein schlicht glaubwürdiges Arrangement verlangt,*
 TS12b *solcherart ins Theatralische umschlägt.*

(Ab TS11 handelt es sich syntaktisch um einen neuen Satz. Da dieser aber mit einem Strichpunkt und nicht mit einem Punkt angeschlossen ist, gehört er nach der orthographischen Definition als Teilsatz noch zum vorliegenden Satz.)

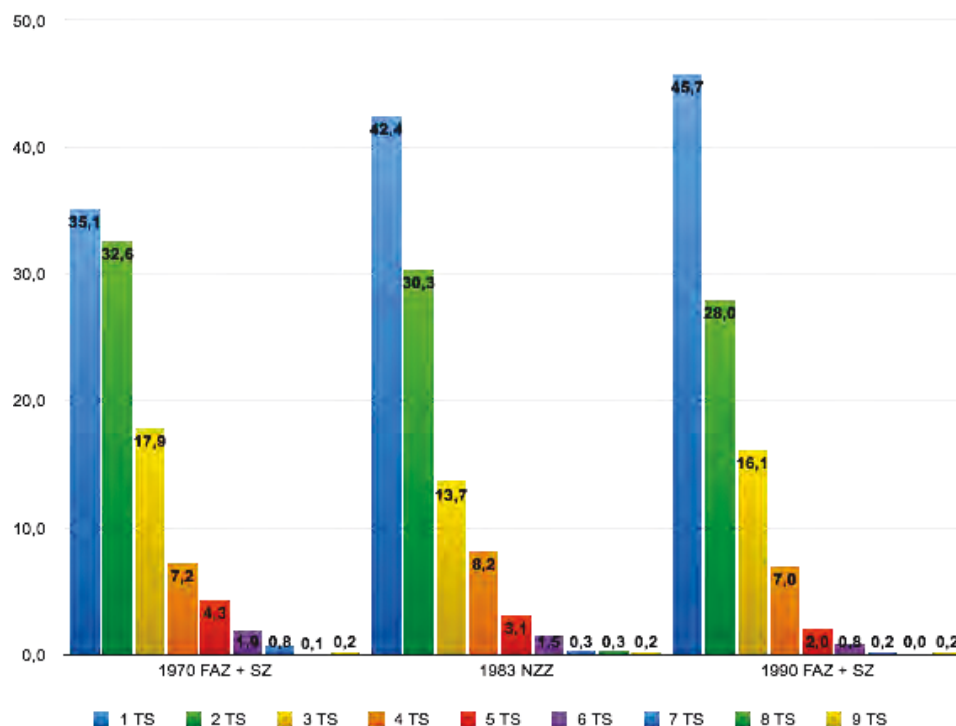
²⁰⁹ HS: gelb, NS 1. Ord.: hellgrün, NS 2. Ord.: türkis, NS 3. Ord.: dunkelgrün.

Die FAZ und die SZ unterscheiden sich insgesamt nur minimal. Bei vier bis sechs Teilsätzen liegt die Differenz jeweils unter 0,4 Prozent, ab sieben Teilsätzen gibt es überhaupt keinen prozentualen Unterschied mehr. Einzig in den drei häufigsten Kategorien lassen sich größere Unterschiede ausmachen. Bei einem Teilsatz überwiegt die FAZ gegenüber der SZ (42,1 bzw. 38,0 %), bei zwei und drei Teilsätzen jeweils die SZ (30,7 bzw. 31,6 % / 14,6 bzw. 17,2 %).



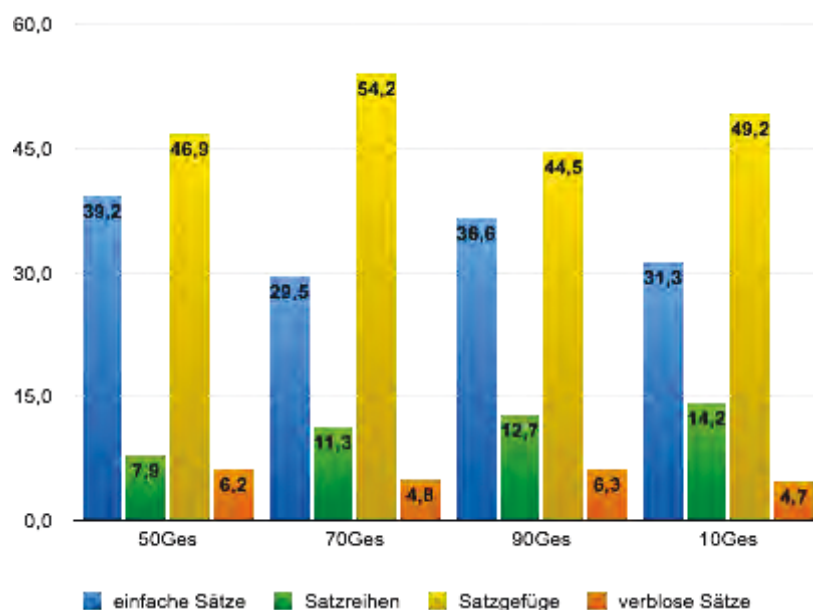
Grafik 28: Zahl der Teilsätze in Theaterkritiken in Prozent

Zum Vergleich lässt sich die Arbeit von Skog-Södersved (1993: 258) heranziehen, die im Korpus aus dem Jahr 1983 ähnliche Zahlenverhältnisse für den außenpolitischen Leitartikel festgestellt hat. Die Reihenfolge ist identisch. Allerdings weist die SZ, bei der man eigentlich von größeren Gemeinsamkeiten ausgehen müsste, stärker abweichende Werte auf als z.B. die NZZ (Neue Zürcher Zeitung), deren Zahlen zum großen Teil genau zur Tendenz der Theaterkritiken passen.



Grafik 29: Zahl der Teilsätze in Theaterkritiken in den Jahren 1970 und 1990 sowie in außenpolitischen Leitartikeln im Jahr 1983 in Prozent²¹⁰

Bei der genaueren Aufteilung in einfache Sätze, Satzreihen, Satzgefüge und „verblose“ Sätze²¹¹ lassen sich z.T. andere Werte feststellen. So steigt der Gebrauch der Satzreihen an, während die einfachen und verblosen Sätze leicht ab- und die Satzgefüge leicht zunehmen.



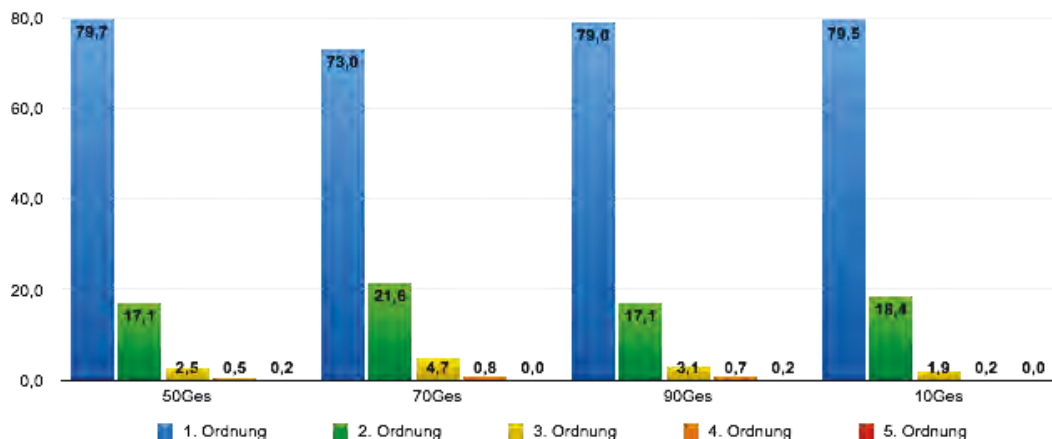
Grafik 30: Entwicklung der einfachen und verblosen Sätze sowie der Satzreihen und Satzgefüge zwischen 1950 und 2010 in Prozent

²¹⁰ Voraussetzung für den Vergleich ist die Verwendung der gleichen Satzlangendefinition.

²¹¹ Ich verwende hier den Terminus „verblose Sätze“, den Behr 1996 eingeführt hat; Skog-Södersved (1993) spricht von „unvollständigen“ Sätzen.

Es lässt sich zusammenfassend festhalten, dass sich der Trend weg von hypotaktischen hin zu einfachen Sätzen in der Textsorte Theaterkritik nicht durchgesetzt hat. Sowohl die einfachen als auch die verblosenen Sätze nehmen im untersuchten Zeitraum um knapp acht bzw. 1,5 Prozent ab, während die komplexen Sätze zunehmen – die Satzreihen um 6,3, die Satzgefüge um 2,3 Prozent). Das zeigt, dass von den Autoren der Theaterkritiken nicht die einfachen Strukturen bevorzugt werden, was durchaus ein Merkmal des feuilletonistischen Sprachstils darstellt.

Als Letztes werden noch die Satzgefüge näher betrachtet und nach dem Grad ihrer Abhängigkeit eingeteilt. Hier lassen sich über die Jahre relativ konstante Werte ermitteln. So liegt die Differenz bei Satzgefügen mit Nebensätzen erster Ordnung zwischen 1950 und 2010 bei nur 0,2 Prozent und auch bei denen zweiter Ordnung kann nur ein leichtes Plus von 1,3 Prozent festgestellt werden. Die Nebenordnungen dritten bis fünften Grades nehmen alle leicht ab (um 0,6 / 0,3 und 0,2 %).

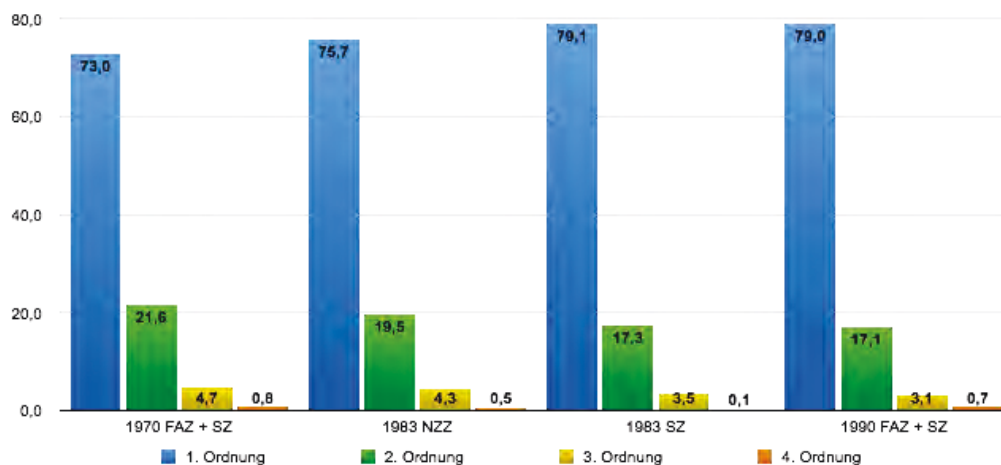


Grafik 31: Grad der Abhängigkeit von Nebensätzen in Satzgefügen der Textsorte Theaterkritik zwischen 1950 und 2010 in Prozent

Trotz des relativ geringen Grades der Abhängigkeit finden sich in den Texten z.T. ausladende Schachtelsätze (unabhängig vom Jahrgang), die v.a. deswegen entstehen, weil häufig Parenthesen eingeschoben sowie Sätze nach wenigen Wörtern durch einen untergeordneten Satz unterbrochen und in Folge weitergeführt werden. Das bedeutet, dass die Satzkonstruktionen komplex werden können, wie sich am folgenden Beispiel zeigt (10FAZ12: 17f)²¹²:

HS1a	<i>Er wird sich als eine der Buffo-Figuren,</i>
NS1	<i>die es in Shakespeares „Was ihr wollt“ gibt,</i>
HS1b	<i>Mousse au Chocolat auf den Hintern klatschen lassen</i>
Parenth.	<i>(man kann ohne Übertreibung sagen, dass er das meistgezeigte</i>
Einschub	<i>Bauarbeiterdekolleté im deutschen Theater sein Eigen nennt),</i>
HS2	<i>mit seinem Kollegen Jörg Pohl eine hinreißende „Ich-versteck-mich-auf-</i>
	<i>einem-Bein-stehend-mitten-auf-der-Bühne“-Nummer (mit ein paar</i>
	<i>Blättern als Tarnung) hinlegen,</i>
NS2	<i>bei der nicht einmal seine Kollegen ernst bleiben können.</i>

²¹² HS: gelb, NS 1. Ord.: hellgrün, Parenthese: grau.



Grafik 32: Grad der Abhängigkeit von Nebensätzen in Satzgefügen der Textsorten Theaterkritik und außenpolitischer Leitartikel in Prozent²¹³

Auch die Abhängigkeit der Nebensätze in Theaterkritiken wird den Ergebnissen von Skog-Södersved (1993: 261) gegenübergestellt. Und es zeigt sich eine gemeinsame Tendenz für meinungsäußernde Textsorten. Die Nebensätze erster Ordnung nehmen zu, während alle anderen Ordnungen leicht abnehmen. Zumindest diese Kurve lässt eine Parallele zum allgemeinen Rückgang hypotaktischer Konstruktionen zu.

4.5.5 Komplexität der Nominalphrase

Mit der Abnahme der hypotaktischen Strukturen geht der Ausbau der Nominalphrasen einher (Polenz 1999: 353). Dabei handelt es sich um einen langwierigen Prozess, der in den verschiedenen Textsorten differieren kann. Die erweiterten Attribute können sowohl im Vorfeld als auch im Nachfeld stehen. Allerdings warnt Polenz (1999: 355) davor, die Nominalphrase zu „überlasten“, was wiederum einen Gegensatz zur Sprachökonomie darstellen würde (ebd.). Schneider/Raue (2006) empfehlen sogar, die komplexen Nominalphrasen nach Möglichkeit zu meiden.

Als Attribute²¹⁴ können Genitivattribute, Präpositionalattribute, erweiterte Partizipialattribute verwendet werden. Möglich ist auch, die einzelnen Attribute mit Hilfe einer mehrgliedrigen Struktur nochmals auszubauen.

Die Komplexität der Nominalphrase variiert von 1950 bis 2010 in jedem Jahrgang. Zwar finden sich sehr komplexe Nominalphrasen, jedoch werden diese im Artikel immer wieder von kürzeren abgelöst, so dass die Satzstruktur für den Leser in Gänze nicht allzu komplex wird. So lässt sich z.B. der letzte Absatz von 70FAZ05 in sieben mehr oder weniger komplexe Nominalphrasen

²¹³ Werte von NZZ und SZ aus Skog-Södersved (1993: 261).

²¹⁴ Kleinteilige Einordnung der Attribute in Vor- und Nachfeld u.a. bei Kim (1999) und Pon (2011).

gliedern. Neben drei Nominalphrasen, denen das Grundschema Artikel, Adjektiv, nominaler Kern zugrunde liegt, tauchen auch Verbindungen aus acht, 14, 18 und sogar 19 Wörtern auf:

70FAZ05: 97ff: *Es gleicht darum so mancher kleinen Japanerin mit kurzen, stämmigen Beinen, die bezaubernd im Kimono aussähe, aber leider, leider einen Minirock trägt.*

Die vorliegende Nominalphrase setzt sich beispielsweise aus 19 Wörtern zusammen. Der nominale Kern *Japanerin* erhält im Vorfeld eine Gradpartikel, ein Indefinitadjektiv, ein Adjektiv und das Nachfeld ist besetzt durch eine Präpositionalphrase sowie zwei Attributsätze in Form von Relativsätzen.

4.5.6 Verblose Sätze

Für die hier vorliegende Arbeit habe ich mich gegen die Verwendung des Terminus *Ellipse* und für den Begriff „*verbloser Satz*“ (VLS) entschieden (vgl. Behr 1973). In diesem Zusammenhang definiert Behr (1973: 10) *Sätze* als „Äußerungseinheiten, denen eine syntaktisch gestaltete propositionale Struktur zugewiesen werden kann“, verblos setzt sie mit dem „konkrete[n] Fehlen eines expliziten Verbum finitum[s]“ gleich. Das gilt auch für Sätze, bei denen man problemlos während des Lesens „die Existenz eines Verbums auf tieferer Ebene“ annehmen kann (Behr 1973: 14). Behrs Einteilung fußt auf den Kontextbezügen. So hat sie einen Fragenkatalog zusammengestellt, um die Klassifizierung der Untertypen von verblosen Sätzen vorzunehmen in „strukturgestützte“ VLS, „externe Prädikationen“, „fragmentarische VLS“, „interne Prädikationen“ und Existenzialsätze (vgl. Behr 1973: 54ff)²¹⁵.

Verblose Sätze kommen – alle Jahrgänge zusammengenommen – durchschnittlich zu 5,5 Prozent vor. Dabei halten sich die FAZ und die SZ ziemlich die Waage (5,2 bzw. 5,8 %). Wenn man hier wieder Skog-Södersved (1993: 253) als Vergleich heranzieht, lässt sich feststellen, dass die Werte differieren. Beim Vergleich mit den Jahrgängen 1970 und 1990, sind in den Theaterkritiken 4,8 bzw. 6,2 Prozent unvollständig. In der SZ 1983 (Skog-Södersved) sind es hingegen nur 0,1(!) Prozent, in der NZZ 0,7 Prozent, beim Durchschnitt der Leitartikel in den vier untersuchten Zeitungen sind es zumindest 1,2 Prozent. Eggers (1962: 53) hat in einer Untersuchung populärwissenschaftlicher Literatur immerhin durchschnittlich 2,5 Prozent gefunden, in der FAZ waren es drei Prozent. Es lässt sich also anders als bei der Satzkomplexität bei den verblosen Sätzen keine Übereinstimmung innerhalb der meinungsäußernden Textsorten feststellen.

Der Vollständigkeit halber seien hier noch die Werte der anderen beiden Jahrgänge aufgeführt. 1950 liegt der Wert bei 6,2 Prozent, 2010 bis 4,7. Wenn man nur die beiden Rahmenjahrgänge betrachtet, kann ein leichter Abwärtstrend von verblosen Sätzen in der Textsorte Theaterkritik

²¹⁵ Diese Subklassifizierung sei hier aber erst einmal irrelevant.

festgestellt werden – trotzdem bleiben die Werte im Vergleich zu anderen Textsorten (z.B. dem politischen Leitartikel) mehr als überdurchschnittlich.

1990 fällt bei der Analyse wegen des Durchschnittswerts der SZ aus dem Rahmen (8,4%!). Die FAZ weist mit 3,7 Prozent einen geringeren Wert auf als im vorhergehenden Jahrgang 1970. Den Wert verzerren die Kritiken 90SZ14 mit 24(!) und 90SZ16 mit 12 verblosen Sätzen; alle anderen Texte des Jahrgangs weisen eine Häufigkeit von null bis fünf auf. Im Fall der beiden erwähnten Kritiken kann man von einem idiolektalen Merkmal des Rezensenten sprechen, denn beide Texte hat C. Bernd Sucher verfasst (vgl. 4.8). Würde man für die beiden Kritiken den höchsten Wert des Jahrgangs veranschlagen, also fünf verblose Sätze pro Artikel, würde sich der Jahrgangsdurchschnitt auf 4,7 Prozent verschieben und wäre damit identisch mit dem Jahrgang 2010.

Es ist möglich, dass der „fehlende“ Abwärtstrend der hypotaktischen Konstruktionen in der Textsorte Theaterkritik so „kompensiert“ wird. Denn auch die ausführlichen Nominalphrasen, die in der Statistik der Dependenzgrade nicht zum Tragen kommen, haben ihren Anteil an der Satzlänge. Diesen „Schachtelsätzen“ könnten die kürzeren verblosen Sätze als Gegengewicht dienen.

1950 und 1990 wird je ein Zitat als verbloser Satz im Artikel wiederaufgenommen, 1970 und 2010 sind es jeweils zwei, so u.a. „*Verloren, ewig verlorenes Heil!*“ (50FAZ04: 17f) als Zitat aus Wagners „Der Fliegende Holländer“. Da dieses in einer Kritik zu „Parsifal“ auftaucht, kann man hier auch von Intertextualität sprechen. Ebenso kann der Phraseologismus *Nach Auschwitz kein Gedicht?* (70FAZ14) hier angeführt werden. Es handelt sich um eine intertextuell gefärbte Modifikation der Aussage Theodor W. Adornos: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“.

Daneben finden sich formelhafte Phrasen als verblose Sätze u.a. *Wie auch immer* (70FAZ02: 56), *In summa* (70SZ08: 128), *Doch genug davon*, *Im Gegenteil*, *Mein Beileid* (alle 70SZ01), *Und weiter* (90SZ06: 104f).

Häufig könnte man den VLS als Satzglied oder Satzgliedteil problemlos in den vorherigen Satz integrieren oder ihn angliedern. 1950 kommt diese Variante zu rund 20 Prozent vor, 1970 hingegen nur zu rund sieben Prozent, 1990 zu neun und 2010 wieder zu über 20 Prozent (23,9 %):

50FAZ07: 12ff: *Dann aber vollzog sich damit eine Transposition des ganzen Werkes in eine Sphäre der Luftverdünnung. Zunächst rein sprachlich.*

90FAZ08: 28ff: *Daß er sich am Ende dennoch stellt, wirft zahllose Fragen auf. Genug für einen großen Roman der Weltliteratur und genug überdies für etliche Bühnenfassungen.*

Im ersten Beispiel könnte der VLS zwischen *damit* und *eine Transposition* in den vorherigen Satz eingegliedert werden. Im zweiten Beispiel könnte der VLS als Attribut mit einem Komma an die Akkusativergänzung *Fragen* des Vorsatzes angehängt werden.

Daneben gibt es einen großen Teil an verblosen Sätzen, die man durch das Verb (und z.T. auch weitere Satzglieder) des vorherigen Satzes komplettieren könnte (1950: 4,6 %, 1970: 7,0 %, 1990: 15,4 %, 2010: 9,2 %):

70FAZ11: 137ff: *Egmont*“ – von Buckwitz selbst inszeniert – spielt in einer Szenerie, die von bizarrem Gemäuer gebildet ist. *Egmont, an ungewissem Ort.*

10SZ16: 3ff: *Der Teufel hat viele Gesichter. Manchmal steckt er in des Pudels Kern. Manchmal im Detail.*

Die größte Gruppe macht die Variante aus, bei der der Rezipient beim Lesen automatisch ein (Kopula-) Verb einsetzt (wie *es gibt, sein, werden, tun*), um den Satz für sich zu vervollständigen. 1950, 1970 werden diese verblosen Sätze in 63 Prozent der Fälle eingesetzt, 1990 in knapp 58 und 2010 nur noch zu knapp 51 Prozent:

50SZ07: 10: *Immerhin Mozart!*

70FAZ12: 64ff: *So die Einführung Mephistos in die Handlung und der Pakt Fausts mit Mephisto.*

90SZ03: 10ff: *Glanzvolle Tenorbesetzungen beim heldisch indignierten William Cochran als glatzköpfigem Nasen-Staatsrat: Dieter Bundschuh als herrlich fistelndem Quartalsaufseher und Uwe Schönbeck als verschlagenem, liedersüchtigem Diener.*

10FAZ16: 130ff: *Kein Wunder, dass dem lyrischen Bariton, der damit sein Hausdebüt an Covent Garden gab, am Schluss der größte Beifall zuteilwurde.*

Zusammenfassend lässt sich für die verblosen Sätze Folgendes festhalten: Der Anzahl der VLS nimmt zwischen 1950 und 1970 um rund 1,5 Prozent ab, danach bleibt sie allerdings bis 2010 ziemlich konstant bei 4,8 bzw. 4,7 Prozent. Trotz der anfänglichen Abnahme liegt der Wert im Vergleich mit anderen Textsorten wie dem politischen Leitartikel überdurchschnittlich hoch. Dies kann als spezifisches Merkmal der Textsorte Theaterkritik aufgeführt werden, da nicht einmal eine Übereinstimmung mit einer anderen meinungsäußernden Textsorte vorliegt. Die Verwendung von VLS macht die Sprache des Artikels bunter, lebhafter und variabler, was im Ressort Feuilleton durchaus erwünscht ist. Beim größten Teil der verblosen Sätze setzt der Leser automatisch ein Kopulaverb ein (1950: 63 % / 2010: 51 %). Daneben gibt es eine Gruppe von Sätzen, die durch das Verb des Vorsatzes komplettierbar ist. Genutzt wird auch die Ausklammerung von Satzgliedern oder Satzgliedteilen. Weniger häufig sind verblose Zitate aus verschiedenen Theaterstücken sowie formelhafte Phrasen.

4.5.7 Stilistische Auffälligkeiten

Im vorliegenden Korpus kommen auch einige Parenthesen vor. Im Lexikon der Sprachwissenschaft (2008: 508) werden sie als „in einen Satz eingefügter selbstständiger Ausdruck (Wort, Wortfolge oder Satz)“ charakterisiert, „der strukturell unabhängig ist vom gesamten Satzgefüge und appositiven Charakter hat“. Bereits seit der Antike wird sie als besondere Stilfigur eingesetzt. Von Polenz (1999: 362) hat festgestellt, dass die Parenthesen in „Reden, gesprochenen Nachrichtentexten, Kommentaren, Moderationen“ immer häufiger in Erscheinung treten. Die Parenthese gilt als Alternative für Hypotaxen, um den „hochkomplexen, mehrschichtigen Textinhalt“ adäquat wiederzugeben. Nebenbei können so Hintergrundinformationen oder Kommentare in den Text eingearbeitet werden. Sie wird meist durch zwei Gedankenstriche vom unterbrochenen Satz isoliert. Daneben können auch Klammern oder zwei Kommata als Grenzsignale dienen. Schneider/Raue (2006: 200) warnen in ihrem Journalistenhandbuch vor der Verwendung von Parenthesen und sprechen in diesem Zusammenhang von einem „Fremdkörper“ im Satz und vom „Zerreißen“ der Informationen.

1950 finden sich nur wenige Parenthesen – insgesamt vier (drei in der FAZ und eine in der SZ) wie in 50FAZ07: 71ff oder 50FAZ10: 42ff:

Italienische Sangeralluren – Sabata und andere Dirigenten des transalpinen Musiklebens lassen es in diesem Maße nicht zu – nehmen sich das Recht, auf Spitzentonen ihrer Arien zu übernachten, und die meisten Kapellmeister haben zu parieren.

Die Musiker – und dies ist gleichzeitig hohe Anerkennung für die Wiesbadener Staatskapelle – beherrscht er, daß sie wie ein einziges Instrument wirken.

Ebenso sieht es 1970 aus (FAZ: 2, SZ: 2):

70FAZ02: 88ff: *Von oben, von der viertletzten Reihe, auf die den Kritiker ein Auslosungsverfahren bugsiiert hatte – er norgelt nicht darüber –, wirkt sie noch irritierend.*

70SZ04: 198ff: *Jutta Schwarz, eine nervös-ausdrucksvolle Darstellerin heutiger mihandelter Mädchen – man erinnert sich ihrer ungewöhnlichen Pam in „Gerettet“ – fand leider weder die undurchsichtige Ruhe souveräner Weiblichkeit noch die kompakte Schlagkraft nüchterner Geschaftlichkeit, aus denen Wedekind, der illusionsloseste Frauenanbeter der deutschen Dichtung, die total glaubhafte Figur seiner Gräfin Werdenfels (alias Anna Huber) zusammensetzte.*

Ab 1990 werden Parenthesen dann vermehrt als Element im Satzbau genutzt, z.B.:

90SZ13: 46ff: *Aber die Schwächen des Werkes, das Haydn 1791 in London für das Haymarket Theatre komponierte und dessen Aufführung schon nach der ersten Probe ins Wasser fiel – das Geld hatte er Gott sei Dank schon in Wien eingestrichen – diese Schwächen haben gleichzeitig etwas Rührend-Liebenswertes.*

10FAZ07: 184ff: *Als Kandidat für den „Ring“ im Wagnerjahr 2013, der – so wird gemunkelt – wohl nach dem Stuttgarter Modell nicht in der Hand eines Regisseurs liegen wird, hat sich Neuenfels schon ins Spiel gebracht.*

10FAZ12: 4ff: *Der Schauspieler Bruno Cathomas ist, man kann es, wenn man seine Karriere vor Augen hat, nicht anders sagen, an diesem Abend im Hamburger Thalia Theater mal wieder ganz bei sich.*

Als weitere stilistische Auffälligkeit finden sich in den Theaterkritiken „Linksversetzungen“, also die „Vorwegnahme [...] von Satzsubjekten und anderen Satzgliedern, auf die danach noch einmal pronominal referiert wird“ (von Polenz 1999: 361).

Grundsätzlich wird das Vorfeld eines Satzes nur durch eine Konstituente gefüllt. Bei der Linksversetzung stehen jedoch zwei Konstituenten „verbinitial“ (Wöllstein 2010: 54). Das vom Verb abhängige Satzglied darf in diesem Fall vor einem „wiederaufnehmenden anaphorischen Element“ stehen. Die Proform ist in der Lage, Nominalphrasen, Präpositionalphrasen oder Sätze wiederaufzunehmen (ebd.).

Hier können u.a. als Beispiele aufgeführt werden:

70FAZ06: 85ff: *Bühnenbild, szenische Architektur, Kostüm, Maske: alles erweckt den gewünschten, zugleich zeitlosen und zeitgenössischen Eindruck.*

70SZ06: 93ff: *Hugo Lindingers dicke, peinlich derbe Drolieren, auch Ellinor von Wallersteins außerhalb dieser Komödienwelt verharrender Ton: alles das war schlimm genug.*

Ebenso vertreten im Korpus sind Rechtsversetzungen. Zu nennen wären hier:

70SZ01: 4ff: *Einer hat das einmal inszeniert, hinreißend, unvergeßlich, wie's wirklich noch nie dagewesen war: Max Reinhardt in Berlin, vor jetzt vierzig Jahren.*

Hier steht die Proform im Vorfeld und das Satzsubjekt wird erst relativ spät nachgereicht.

90FAZ12: 73ff: *Es ist der pure eschatologische Kitsch: die Seligsprechung der DDR auf dem Niveau eines neutestamentarischen Groschendramas.*

4.5.8 Fazit

Für die Bestimmung der Satzlänge wurde sowohl eine orthographische Wort- als auch eine orthographische Satz-Definition gewählt, da andere Definitionen für diesen Zweck ungeeignet sind. Im Korpus findet sich eine große Bandbreite – von Ein-Wort-Sätzen bis hin zu einem Satz mit 129 Wörtern. Die durchschnittliche Satzlänge bleibt über die Jahre relativ konstant zwischen 21 und 22 Wörtern (einige Artikel weisen dabei überdurchschnittliche Werte auf). Nur der Jahrgang 1970 fällt wie bei so vielen Analyseschritten mit 25 Wörtern aus dem Muster. Zwischen FAZ und SZ lassen sich innerhalb der Jahrgänge durchaus Unterschiede feststellen – die Differenz beträgt zwischen 1,3 (1950) und 4,0 Wörtern (1970). Wenn man den Blick vom Durchschnitt auf die einzelnen Artikel legt, verändert sich das Bild. Denn nur rund 60 Prozent der Sätze weisen weniger als 20 Wörter auf. Wenn man bei 20 Wörtern die Grenze (vgl. z.B. Kurz 2010) für leicht ver-

ständige Sätze zieht, liegen also rund 40 Prozent jenseits davon. Mit einer etwas anderen Einteilung nach Reimers können insgesamt ca. 72 Prozent der Sätze als verständlich eingeordnet werden (1970 sind es nur 65 %, 1990 hingegen 77 %).

Die „Tendenz zur Verkürzung der Satzlänge“, die von Polenz (1999) und Lüger (1995) postulieren, lässt sich also nur begrenzt auf die Textsorte Theaterkritik in überregionalen Tageszeitungen anwenden. Zwar bilden die Sätze mit bis zu 20 Wörtern in jedem Jahrgang und in beiden Zeitungen die mit Abstand größte Gruppe, die anderen 40 Prozent liegen aber z.T. weit jenseits dieses Bereichs. Um den Rezipienten das Lesen zu erleichtern, werden oft extrem lange mit einigen kurzen Sätzen oder zumindest optisch mit Hilfe eines Absatzes o.Ä. „abgefedert“.

Auch der Trend weg von hypotaktischen hin zu einfachen Sätzen hat sich in der Textsorte Theaterkritik nicht durchgesetzt. Sowohl die einfachen als auch die verblosen Sätze nehmen ab, während die komplexen Sätze zunehmen – sowohl die Satzreihen als auch die Satzgefüge. Das zeigt, dass von den Autoren der Theaterkritiken nicht die einfachen Strukturen bevorzugt werden, was ein Merkmal des feuilletonistischen Sprachstils darstellt.

Bei der Unterordnung der Nebensätze lässt sich feststellen, dass die NS erster Ordnung zunehmen, während alle anderen Ordnungen leicht abnehmen. Zumindest hier zeigt sich ein ähnlicher Trend wie beim allgemeinen Rückgang hypotaktischer Konstruktionen.

Da die ausführlichen Nominalphrasen in der Statistik der Dependenzgrade nicht zum Tragen kommen, ist es wahrscheinlich, dass sie ihren Anteil an der Satzlänge haben. Diesen „Schachtelsätzen“ stehen die kürzeren verblosen Sätze als Gegengewicht gegenüber.

Trotz der anfänglichen Abnahme der verblosen Sätze liegt der Wert im Vergleich mit anderen Textsorten wie dem politischen Leitartikel in allen Jahrgängen überdurchschnittlich hoch. Dies kann als Merkmal der Textsorte Theaterkritik angeführt werden. Die Anzahl in politischen Leitartikeln, die ebenfalls zu den meinungsäußernden Textsorten gehören, liegt stark darunter. Die Verwendung von VLS gibt dem Autor zusätzliche Möglichkeiten, die Sprache des Artikels lebhafter und variabler zu gestalten, was dem Feuilleton-Stil entgegenkommt.

Parenthesen, Links- und Rechtsversetzungen geben dem Autor der Theaterkritik beim Schreiben zusätzlichen Freiraum in der Satzgestaltung und ermöglichen ihm die exponierte Herausstellung eines Satzglieds.

4.6 Intertextualität

Die Intertextualität gehört zu den Textualitätskriterien von Beaugrande/Dressler (1981) und „betrifft die Faktoren, welche die Verwendung eines Textes von der Kenntnis eines oder mehrerer vorher aufgenommener Texte abhängig macht“ (Beaugrande/Dressler 1981: 12f). Dabei werden die „referentielle“ und die „texttypologische Intertextualität“ unterschieden.

Bei der referentiellen Intertextualität handelt es sich um Anspielungen, Zitate oder literarische Motive. Ihre Rezeption ist immer von der „Wahrnehmungsschwelle des Rezipienten“, seinem kulturellen Wissen abhängig. Je bekannter die Referenz, desto häufiger wird sie verwendet (z.B. Zitate aus Goethes „Faust“) (Beaugrande / Dressler 1981: 13).

Die texttypologische Intertextualität ist „für die Entwicklung von Textsorten als Klassen von Texten mit typischen Mustern und Eigenschaften verantwortlich“ (ebd.).

Intertextualität lässt sich in der Textsorte Theaterkritik m.E. nach in zwei große Bereiche aufteilen. Auf der einen Seite die Beziehungen, die zwischen Kritik und Stück bestehen, das besprochen wird. Hier können sowohl die Dramenvorlage bzw. das Libretto (z.B. Rollennamen), der Autor bzw. Komponist, als auch frühere Inszenierungen betroffen sein. Auf der anderen Seite liegen Relationen vor, die nicht im Zusammenhang mit dem rezensierten Stück stehen (Hinweise auf andere Stücke, Rollen, Songtitel, Filme etc.).

Intertextuelle Elemente finden sich in allen Jahrgängen – mit steigender Tendenz. Dies hatte ich vorher nicht so angenommen, da ich davon ausgegangen war, dass der Kritiker 1950 noch höhere Erwartungen an seinen Leser gestellt hat als heute. Aber tatsächlich kommen im Jahr 2010 die meisten intertextuellen Zusammenhänge vor. Es muss aber auch festgehalten werden, dass Intertextualität nicht in jedem Text so prominent vertreten ist. Genau wie viele sprachliche Mittel, wird auch die Intertextualität hauptsächlich dort eingesetzt, wo es sich besonders anbietet, z.B. wenn aus einer Buchvorlage ein Theaterstück entstanden ist.

Besonders häufig werden Rollennamen aus anderen Stücken zum Vergleich herangezogen, um Merkmale, Charaktereigenschaften o.Ä. möglichst präzise mitzuteilen:

- 10FAZ06: 50ff: *Er [der Kurfürst aus „Prinz von Homburg“] erinnert mehr an Puccinis „Tosca“-Polizeichef Scarpia als an den weisen Souverän, der den ich-bezogenen Prinzen zur Würde erziehen will und dabei selbst ein anderer wird.*
- 50SZ03: 57f: *Als Jesuit Rangoni war Benno Kusche, halb Mephisto, halb Doktor Mirakel, ganz in seinem Element.*

Hier liegt gleich ein doppelter intertextueller Bezug vor. Eine Figur aus der besprochenen Oper „Boris Godunoff“ (*Jesuit Rangoni*) hat Eigenschaften von Goethes *Mephisto* und *Doktor Mirakel* aus „Hoffmanns Erzählungen“ – beides Inkarnationen des Teufels.

90FAZ15: 98ff: *Die „romantische Oper“ [„Der Fliegende Holländer“] spielte ausschließlich im großbürgerlichen Wohnzimmer: Wasserdampf statt Sturmwagen, weiße Gardinen statt blutroter Segel, die traumbesessene Senta als Emanzipationswütige, eine Schwester von Ibsens Nora.*

Im vorliegenden Beispiel werden zwei starke, emanzipierte Frauen der Theaterliteratur (allerdings aus verschiedenen Zeiten: Romantik und Naturalismus) miteinander verglichen: die *Senta* im „Fliegenden Holländer“ von Wagner und die *Nora* aus Ibsens gleichnamigem Drama.

Gerade mit der Erwähnung von Rollennamen aus anderen Stücken erhebt der Autor hohe Ansprüche an seine Leser. Nicht nur, dass er in der Lage sein muss, zu erkennen, in welches Stück sie gehören (der Stücktitel wird so gut wie nie genannt), er muss auch so detailliertes Wissen darüber besitzen, dass er eine Parallele zwischen dem besprochenen Stück bzw. dessen Inszenierung und der erwähnten Figur ziehen kann.

Beliebt sind im Bereich der Intertextualität auch die Verbindungen zu den Medien Buch und Film geworden. So wird in der Kritik über das Musical „Love Never Dies“ (10FAZ04: 117ff) eine Figur (*Madame Giry*) mit einer ähnlich „unheimlichen“ Rolle verglichen: *Die Handlung wird als Rückblick dargeboten, erzählt von der strengen Ballettmeisterin Madame Giry, die Liz Robertson wie die finstere Haushälterin Mrs. Danvers in Daphne de Mauriers „Rebecca“ darstellt, [...].*

Ähnlich verhält es sich bei *Dagmar Manzel gibt dieser Rolle [Josepha Vogelhuber aus der Operette „Im Weißen Rössl“] etwas Vogelhaftes, das deutlich – aber unangenehm – an Walter Bockmayers Heimatfilm-Groteske „Die Geierwally“ erinnert [...]* (10FAZ14: 19ff). Im gleichen Text wird durch die Erwähnung von *Peter Alexander* (10FAZ14: 142: *Nichts da mit Herzschmerz à la Peter Alexander*) auf die entsprechende Filmversion der Operette verwiesen.

Verbindungen zu gleich mehreren Filmen bieten sich in 10SZ04 an, denn die Hauptdarstellerin ist eigentlich Filmschauspielerin:

5ff: *2001 gelangte sie als kindlich verträumte Amélie Poulain in Jean-Pierre Jeunets Film „Die fabelhafte Welt der Amélie“ zu Weltruhm. Ihr jüngster Triumph als Coco Chanel in Anne Fontaines „Coco avant Chanel“ (2009) zeigt sie dagegen als reife Actrice in der Rolle einer selbstbewussten und rebellischen Frau.*

128ff: *Die Tautou verkörpert jenen Frauentyp, der immer noch den französischen Traum bedeutet. Dunkelhaarig, mit großen, dunklen Augen gesegnet, einen tiefen Blick aufsetzend ... Es muss mit dem unauslöschlichen Mythos der Piaf zu tun haben. Die Piaf aber wurde von Marion Cotillard verkörpert, und gerade erscheinen in der Pariser Metro die Plakate zu „Nine“, Cotillards jüngstem Kinotriumph.*

Außerdem werden andere Stücke erwähnt (10FAZ02: 70ff: *Don John* [„Viel Lärm um nichts“] *hingegen ist so haarig, als sei er den Oberammergauer Passionsspielen entliehen, und so nervös und weinerlich, dass man ihm die berechnende Bosheit nicht abnehmen kann.* / 50FAZ15: 61ff: *Bruno Vondenhoff* läßt die Elemente der Natur – wie im „Freischütz“ der Wald, so ist im „Holländer“ das Meer die Hauptperson – in den Klängen der Ouvertüre toben.), Zitate aus dem jeweiligen Stück (10FAZ05: 137: *Ward’ je in solcher Laun’ ein König geschändet?*) oder anderen Texten verwendet (10FAZ10: 124ff: *Seine Lulu aber schreitet nur noch durch Spiegeltüren und bewegt sich durch ein perfektes Fassadenlabyrinth, in dem das Auge wie bei Rilkes „Panther“ nichts Festes mehr hält, denn hinter den tausend imaginären Stäben bleibt keine Welt.*) und außerdem Musikstücke genannt:

70SZ01: 177ff: *Es gab da manchmal jäh Zäsuren, die mehr dramatischen Effekt machten, als daß sie neue rhythmische Impulse befreiten – von jener, die Hollreiser schon in der Ouvertüre zwischen die zum Walzer überleitenden Achtelfiguren in den Streichern und seinem eigentlichen thematischen Einsatz legte, meinte ein kritischer Kenner im Pausengespräch, man erwarte danach eigentlich eher Beethovens „Ihr stürzt nieder, Millionen“, als den Fledermaus-Walzer.*

90SZ05: 75ff: *Als Indiz für Liebe und wohl auch das Zeitalter der Empfindsamkeit werden gleich beide Cherubin-Arien angestimmt, erklingt „Maikäfer flieg“ als träumerisches Intermezzo an der Rampe, das „Vorwärts und nicht vergessen“ als hoffnungsvoll melancholische Beschwörung der Solidarität. Fernando darf „Hey Jude“ singen, einen atonalen Boogie in die Tasten hauen. Schade, daß „Stella by starlight“ fehlt.*

Geändert haben sich jedoch die Quellen des Textes, auf den referiert wird. Hat es sich 1950 und 1970 z.T. um (Wortbildungen mit) Personennamen wie 70SZ06: 88ff: *Kortner-Parodie* (*Muß sich denn Nikolaus Paryla beim Denken immer gleich an die Stirn schlagen – und uns auf dem Umweg über eine Kortner-Parodie daran erinnern, daß der große alte Mann schon so lange nicht mehr in München inszenierte?*) oder 50SZ14: 81: *donizetti-artig* (*Er hob nämlich die spieloperhaften, gelegentlich fast donizetti-artigen Wendungen mit einem leichten Brio hervor*) gehandelt, deren Bezüge heute wahrscheinlich von weniger Menschen zugeordnet werden könnten, sind diese nun weitgehend von Filmen und Songs verdrängt worden. Ein wichtiger Träger von Intertextualität sind natürlich auch die Phraseologismen (v.a. Zitate und geflügelte Worte), die an dieser Stelle nicht noch einmal wiederholt werden (vgl. 4.4.5).

Intertextualität stellt ein wichtiges Merkmal der Textsorte Theaterkritik dar. Da ihre Verwendung hohe Anforderungen an die Leser stellt, aber gleichzeitig unterhält und einen Leseanreiz bietet, ist sie für die feuilletonistische Sprache geradezu prädestiniert. Auch die Wertungskomponente spielt hierbei eine wichtige Rolle, denn durch die Gegenüberstellung von Rollen, Theaterstücken, Filmen etc. wird beim Leser eine Vorstellung, ein Gefühl oder eine Erinnerung wach gerufen bzw. durch die Kenntnis der Vergleichsgröße werden Assoziationen geweckt, denen die neuen Informationen und Eindrücke gegenübergestellt werden sollen.

Überrascht hat mich, dass die Verwendung von Intertextualität mit den Jahren zugenommen hat, denn ich war davon ausgegangen, dass vor einigen Jahren die Ansprüche an den Leser, Verbindungen herzustellen, noch größer waren als heute. Allerdings werden intertextuelle Elemente nicht in jedem Text so prominent verwendet, sondern dort, wo es sich dem Autor anbietet, z.B. Verfilmung eines Theaterstücks, Rollen mit ähnlichen Eigenschaften oder in vergleichbaren Lebenssituationen etc.

Über die Jahre verändert haben sich allerdings die Quellen, aus denen referiert wird. In den beiden ersten Jahrgängen werden häufig Personennamen (z.T. auch als Wortbildungen) herangezogen. Danach werden sie als Vergleichsgrößen weitgehend von Filmen und Songs verdrängt. Aber auch andere Theaterstücke, Zitate aus anderen Werken, Texten und Musikstücken sowie Rollennamen aus anderen Stücken werden für intertextuelle Gegenüberstellungen verwendet.

Besonders die Nennung von Personen- und Rollennamen stellt hohe Ansprüche an den Leser. Bei Rollennamen muss z.B. erst einmal das passende Theaterstück eruiert werden (, das oft nicht genannt wird) und als zweites ist dann detailliertes Wissen zur Figur vonnöten, um eine Parallele ziehen zu können.

4.7 Pragmatik

Unter Pragmatik versteht man „die Wissenschaft von den Kommunikationsprinzipien, an die Menschen sich halten, wenn sie miteinander interagieren und kommunizieren“ (Ehrhardt 2011: 14). Aber auch das Kapitel Pragmatik muss wie schon 4.6 eingeschränkt werden und beschäftigt sich deshalb ausschließlich mit Bereichen, die textsortenrelevant sind – also v.a. die verschiedenen Formen von Wertung sowie die Autorenreferenz und die Leseranrede.

4.7.1 Formen von Wertung

Bereits die frühen Zeitungen wiesen Bewertungselemente auf. Dabei handelte es sich meist um Adjektive oder adverbiale Fügungen (Burger 2014: 56).

Unter „Bewertungen“ verstehen Herbig/Sandig (1994: 60) Handlungen, die „für Adressaten im Rahmen spezieller Bewertungshandlungstypen wie z.B. KRITISIEREN, LOBEN, ZUSTIMMEN vollzogen [werden], sie können aber auch als Nebenhandlungen realisiert werden, eingebettet in andere Handlungstypen wie etwa FESTSTELLEN, FRAGEN etc. Bewertungen bilden dabei den oder einen propositionalen Anteil dieser Handlungstypen: Über einen Bewertungsgegenstand wird auf eine bestimmte Weise, nämlich bewertend, prädiiziert“.

Dem Bewerten zugrunde liegen das „Bewertungswissen“ und damit die „Bewertungsmaßstäbe“, die sich bei der Textsorte Theaterkritik auf Theateraufführungen beziehen. Für die tatsächliche Wertung braucht der Rezensent außer Bewertungswissen das Bewertungsinventar, das „alle sprachlichen Möglichkeiten, Bewertungen auszudrücken, sowie sprachliche Ausdrücke, die auf die zugrundeliegenden mentalen Operationen und die Wissensvoraussetzungen bezüglich des zu bewertenden Gegenstands verweisen“, beinhalten (Herbig/Sandig 1994: 61).

Bei den meinungsäußernden Textsorten ist es Aufgabe des Rezensenten seinen eigenen Bewertungsmaßstab „als gültig zu markieren“ (Herbig/Sandig 1994: 62). Laut Fiehler (1993: 153) dient „ein Teil der Bewertungen, die kommuniziert werden, [...] als Kommunikation von Emotionen“. Der Bewertung zugrunde liegt das Wertesystem des Autors inklusive seiner Überzeugung, Ideologie und Weltanschauung (Herbig/Sandig 1994: 63). Auch Burger (2014: 229) stellt einen Zusammenhang zwischen Wertung und Emotion und im nächsten Schritt mit Emotionalisierung her.

Hannappel/Melenk (1981: 209ff) führen als Merkmale für Wertbegriffe u.a. die „polare Struktur“ (für oder gegen etwas sein), die „Gradierbarkeit“ (Zwischenschritte zwischen „Polen der Wertdimension“) und die „Bewertungskriterien“ an.

Im Grunde kann jeder der bisher analysierten Bereiche Wertung transportieren. Die ersten Wertungen werden bereits vor Verfassen des Artikels vorgenommen. Warum entscheidet sich die Redaktion, genau dieses Stück zu besprechen und nicht ein anderes? Der Chefredakteur, Chef vom Dienst o.Ä. übernimmt also die erste Wertung (wichtiges Theater, berühmte Sänger oder Schauspieler, Bekanntheitsgrad des Regisseurs oder evtl. die Hoffnung auf einen Eklat etc.).

Darauf folgt eine weitere nicht verbale Wertung, die ebenfalls von der Redaktionsleitung ausgeht. Wo steht der betreffende Artikel? Wird er prominent, oberhalb der Falz auf der ersten Ressortseite mit einem großen Bild versehen oder „wandert“ er auf eine der nächsten Seiten (dann wahrscheinlich mit einem kleineren Foto). Es lässt sich also festhalten, dass der Leser schon vor der Lektüre durch mindestens zwei Entscheidungen beeinflusst wird. Wichtig ist hier auch die Überschrift, die nach dem Bild den zweiten zentralen Paratext stellt. Oftmals (besonders 1990 und 2010) finden sich bereits Wertungen in der Überschrift, auch wenn sie eventuell noch verschlüsselt sind (Rätselüberschriften). Entsprechende Beispiele finden sich unter 4.2.1.1.3 und 4.2.1.2.3. Auch andere Paratexte weisen Wertungen auf, so der Vorspann (4.2.2), die Zwischentitel (4.2.3) oder die Bildunterschrift (4.2.5).

Bewertet wird immer das „Gesamtkunstwerk Theateraufführung“. In der Theaterkritik sind interpretatorische und bildhafte Beschreibungen sowie Wertungen so miteinander verwoben, so dass eine klare Trennung von Beschreibung und Wertung gar nicht möglich ist.

Als Zusammenfassung der bisherigen Kapitel kann man festhalten, dass im lexikalischen Bereich fast alle besprochenen Phänomene und Stilmittel mehr oder weniger deutliche Wertungen aufweisen. So ist die Wortart Adjektiv als die „Keimzelle“ des Wertung anzusehen. Denn bereits in den frühen Zeitungen wurden Adjektive und Partizipien zu Wertungszwecken eingesetzt (auch wenn Wertung in dieser Zeit nur sehr untergeordnet auftrat). V.a. qualitative Determinativ- und Kopulativkomposita (usuell, aber besonders auch okkasionell) spielen für die Wertung eine zentrale Rolle. Generell lassen sich Ad-hoc-Bildungen gut für Wertungen einsetzen. Denn meist sind diese Wortbildungen genau für den vorliegenden Kontext entstanden, so dass im Rahmen der Sprachökonomie und zugunsten des Leseanreizes z.T. stark konnotierte Wortbildungsprodukte entstehen. Eine Okkasionalisierung oder gar Lexikalisierung kann hier eigentlich nur sehr selten auftreten.

Auch die Sprachvarianz hat ihren Einfluss auf die Textsorte; der Autor wertet z.B. anhand von umgangssprachlichen Wendungen, die einen weniger förmlichen Rahmen signalisieren. In diesem Zusammenhang müssen auch die Phraseologismen erwähnt werden, die zu einem großen Teil der Umgangssprache angehören. Nicht nur, dass die Phraseologismen die Funktion haben, den Leser durch die bildhafte Sprache (oder auch Feuilletonsprache) an den Text zu binden, sie übermitteln auch die implizierte Meinung. Neben der Umgangssprache müssen hier auch die Regiolekte angeführt werden, die dem Text eine gewisse Note, „das gewisse Etwas“ (evtl. sogar eine Aussage zu Thematik, Land oder Theater) geben können. Bildhaft und deswegen z.T. auch wertend sind Vergleiche.

Der Autor kümmert sich allerdings nicht nur um das entsprechende Theaterstück, sondern fordert auch vom Leser ein umfassendes Welt- und v.a. Fachwissen. Er stellt den Rezipienten sozusagen auf die Probe. Bei fehlendem Welt- bzw. Fachwissen kann zwar trotzdem der Textinhalt verstanden werden, die Meta-Ebene jedoch bleibt verschlossen. Diese „Problematik“ gilt für Metaphern, Vergleiche, Phraseologismen usw., eigentlich für den größten Teil der Lexik.

In diesem Bereich können als Wertungselemente außerdem die Wortwahl (Wortfelder etc.), die Verwendung von Komparativen und Superlativen, Diminutiven und Augmentativen, Grad- und Modalpartikeln sowie Negationen oder Angaben von Wahrscheinlichkeitsgraden genannt werden.

In der Syntax sind v.a. die Wortstellung (zu betonendes Wort in Spitzenposition, u.a. auch durch die Linksverschiebung) und Satztypen zu erwähnen. Auch die Intertextualität ist von Konnotationen oder Wertungen umgeben.

Die Wertung als zentrales Element der Theaterkritik ist also so gut wie mit jedem Bereich dieser meinungsäußernden Textsorte verknüpft. Der Verständnisgrad der Wertungen hängt wie bereits

angeführt fundamental von der Bildung des Lesers ab. Da die Leserzahlen des Feuilletons nicht in der Größenordnung von Politik oder gar des Lokalteils liegen, ist anzunehmen, dass ein großer Teil der Rezipienten die „versteckten“ Wertungen, z.B. anhand von Figuren-Erwähnungen anderer Stücke, zumindest anteilig versteht.

Um die Veränderungen und Gemeinsamkeiten der Jahrgänge miteinander zu vergleichen, habe ich exemplarisch für die Jahrgänge 1950 und 2010 pro Zeitung je fünf Kritiken im Hinblick auf die Wertung analysiert. Die fünf Kritiken wurden per Zufallsprinzip gelost und nicht nach Textlänge o.Ä. ausgewählt. Wegen der Fülle an Wertungen und Wertungsformen kann jeweils nur ein Überblick über die wichtigsten Wertungsmerkmale aus dem jeweiligen Jahrgang aufgeführt werden.

Wertungen können grundsätzlich alle relevanten Bereiche einer Theateraufführung thematisieren. Allerdings entscheidet der Autor darüber, welche Bereiche er erwähnen möchte und wie er sie gewichtet. Zu diesem potentiellen Pool gehören die Regie, das Bühnenbild, die Kostüme, der Dirigent, das Orchester, die Sänger/Schauspieler, die Inszenierung als Ganzes, evtl. auch Stück und Autor sowie sonstige Bereiche, die je nach Inszenierung variieren können (z.B. Beleuchtung, Videos).

4.7.1.1 Formale Wertung im Jahr 1950

Im Jahrgang 1950 wurden folgende Kritiken für die Analyse gelost: 50FAZ06, 50FAZ07, 50FAZ11, 50FAZ12, 50FAZ14 sowie 50SZ02, 50SZ04, 50SZ11, 50SZ13, 50SZ14.

Für dieses Jahr können als Wertungselemente angeführt werden:

- Sehr häufig:

Kombinationen von Substantiven und Adjektiven (positiv und negativ konnotiert):

Aber alles geschieht bei ihm mit behaglichem Humor, mit genießerisch sybaritischem Schmunzeln, mit weltmännischer Geübtheit. (50FAZ14: 23ff)

Das Beste an der kostümlich über Erwarten glorreich ausgestatteten Operette (Anny Strauß) dürften die Pas [...] des von Freund exerzierten Balletts gewesen sein (Marga Rues!!). (50SZ04: 35ff)

Ein besonders darstellerisch klar umrissenes Kabinettstück war die Schauspielerin Clarion von Elisabeth Hoengen, [...]. (50SZ13: 99f)

- Sehr häufig:

(positiv und negativ) konnotierte Verben:

Krenn trägt die gesamte Wiedergabe. (50FAZ12: 8f), *An Hartmanns Regie ist zu rühmen, daß sie sich diesmal sehr genau an den dramatischen Vorgang hält [...].* (50SZ14: 47f)

Der Ton enthält im Forte zuviel Härte und Schärfe. Darunter litt dann auch der Glanzpunkt [...] (50FAZ12: 71ff)

- Sehr häufig:
wertende Adjektive (positiv und negativ):
[...] daneben ebenso dicht und deckend Friedrich Domin [...] und viele andere. (50FAZ14: 93ff)
[...] etwas die Gruppierungen auf der Treppe im zweiten Bild wirken albern und unnatürlich; [...] (50SZ11: 48ff)
- Sehr häufig:
Gegenüberstellungen:
Wenn den meisten Librettisten für den dritten Akt nichts mehr einfiel. Knepler und Jenbach fiel für die beiden ersten nichts ein, der dritte ist passabel. (50SZ04: 12ff)
[...] eine erstrangige künstlerische Leistung, die ohne die leiseste Chargierung abgestuft ist. Daneben fast gleichrangig: Erni Wilhelmis stumme Tochter [...]. (50FAZ14: 88ff)
- Sehr häufig:
Vergleiche:
[...] Willi Franzter als Wirt weitaus besser [besetzt] als in der Belcantoparade des Tenors bei Lever der Marschallin. (50FAZ12: 93ff)
Seine Zeitmaße sind breiter, als man hier im allgemeinen gewöhnt ist, weil man gern den Begriff „Italienisch“ mit schnell und willkürlich im Rhythmus verwechselt. (50SZ11: 9ff)
- Häufig:
(positiv und negativ) konnotierte Substantive (selten auch als Ad-hoc-Bildungen):
Die Inszenierung war wie in München ein Glanz- und Musterstück von Rudolf Hartmann. (50SZ13: 80ff)
So gut ich Lehár für seine „Lustige Witwe“ bin, so wenig danke ich ihm für den „Paganini“, diese Panoptikums-Fabrikation von Wiener Fadheiten. (50SZ04: 2ff)
- Häufig:
Verneinungen:
Die sinnbenebelnden Dämpfe, die jedesmal die Doppelgriffe des Maestro symbolisierten, ins Traumland lockend, so daß sogar so etwas wie ein Hurrlescher Venusberg durchschimmerte, hatten mich leider nicht um meinen Verstand gebracht. (50SZ04: 55ff)
Allein dieses Schicksal der reifen, resignierenden Frau prägt sich im mimischen Spiel der Darstellerin nicht genügend aus. (50FAZ12: 64ff)
- Vereinzelt:
Modalitätsadverb *leider*:
Leider stand der große Darsteller nahezu allein. (50FAZ11: 53f)
Leider läßt sich nicht das gleiche von der gesanglichen Seite sagen [...]. (50FAZ12: 32ff)

Vereinzelt werden 1950 auch bereits Phraseologismen verwendet, so z.B. in 50FAZ12: 77ff:

Sophie [...] ist nur in der gesanglichen Linie anspruchsvoll, und hier war Lilly Trautmann ganz am Platz [...]

Auch in 50SZ11: 28f (*Das Orchester hatte seinen guten Tag*) oder 50SZ04 (*Hier verstehe ich den trefflichen, für Massenszenen besonders geeigneten Regisseur Rogati nicht, der sich wohl bemühte, den unerträglichen Panoptikums-Dialog zu erhitzen, aber zeitweilig vor der infamen Schablonen-Arbeit die Waffen streckte*) werden Phraseologismen eingesetzt.

Meist sind mehrere Wertungselemente miteinander kombiniert (z.B.):

Dieser mangelnde Mut zur Zumutung, diese Unsicherheit hinsichtlich dessen, was der Zuschauer hinzunehmen und zu glauben bereit ist, [...] war auch in diesem besonderen Falle die Ursache, daß die an guten Einfällen reiche, in einzelnen Szenen hervorragende Inszenierung im ganzen nicht zu packen vermochte. (50FAZ06: 33ff)

Hier finden sich neben zwei komplexen Nominalphrasen (eine negative und eine positive) ein negativ konnotiertes Substantiv (*Unsicherheit*) sowie das verneinte – positiv konnotierte – Verb *packen*.

Scipione Colombo überraschte als Figaro durch die Breite und Schwere seines kernig kraftvollen, dramatischen Baritons, der beinahe für einen Wotan ausreicht, dennoch aber sehr beweglich und zu flüssigen Skalen befähigt ist. (50FAZ07: 54ff)

Auch in diesem Beispiel finden sich zahlreiche Wertungselemente, so z.B. das positiv konnotierte Verb *überraschte*, die komplexe Präpositionalphrase mit Genitivattribut (*durch die Breite [...] Baritons*), die durch zwei positiv konnotierte Adjektive vervollständigt wird (*kraftvollen, dramatischen*), sowie den Rollenvergleich mit einem anderen Stimmfach (*Figaro* lyrisch, *Wotan* dramatisch) und den durch die Konjunktionaladverben *dennoch* und *aber* eingeleiteten NS.

Der Ton der Kritiken ist direkt und teilweise durchaus hart – in 50FAZ11 ist u.a. von *Fehlbesetzungen* die Rede: *Aber Fehlbesetzungen wie die der Rolle der Goneril mit Margarete Meizer, deren Art schrille Töne herauszuquetschen, kaum noch zu ertragen ist [...]* (50FAZ11: 61ff) – aber nicht unterhalb der Gürtellinie oder derb. Teilweise kann man sogar von einem etwas übertrieben blumigen, fast schon gestelzten Stil sprechen (vgl. z.B. 50SZ02: 43f: *Die bekanntesten Verse und Zitate wirkten wie eingeschmolzen in die glutflüssige Masse des rasenden Dialogs.*)

4.7.1.2 Formale Wertung im Jahr 2010

Im Jahrgang 2010 wurden folgende Kritiken für die Analyse gelöst: 10FAZ01, 10FAZ03, 10FAZ09, 10FAZ14, 10FAZ16 sowie 10SZ01, 10SZ02, 10SZ04, 10SZ12 und 10SZ13.

Für diesen Jahrgang können folgende Wertungselemente angeführt werden:

- Sehr häufig:

Kombinationen von Substantiven und Adjektiven (positiv und negativ konnotiert):

Von einer Form [...] kann ohnedies nicht die kleinste Rede sein in dieser kopf- und herzlosen Inszenierung. (10FAZ03: 60ff)

Brenda Rae, die Frankfurter Olympia, bleibt eine – allerdings phänomenale – phänomenale Singdrossel: (10FAZ09: 11ff)

[...] gerade im Vergleich zu Christian Gerhahers wunderbar moduliertem, grandios gespielten Wolfram. (10FAZ16: 121ff)

Uusitalo aber gibt von Anfang bis Ende nur den, vokal durchaus beeindruckenden, Kraftprotz. (10SZ02: 114ff)

- Sehr häufig:

(modifizierte) Phraseologismen:

Antje Bitterlich macht die Puppe zu einem Wesen aus Fleisch und Blut. (10FAZ09: 113ff)

Dass die Stimme im Laufe von Naglestads langer Karriere durchaus gelitten hat, fällt angesichts einer derart schlüssigen Menschenstudie kaum ins Gewicht. (10SZ02: 74ff)

Jede Inszenierung von Ibsens „Nora oder Ein Puppenheim“ steht und fällt mit dieser Szene. Doch sie muss entsprechend vorbereitet werden. Selbst ein Puppenheim lässt sich nicht auf Sand bauen. (10SZ04: 33ff)

Was wir verstehen ist allein, dass Audrey Tautou in ihrem ersten Bühnenauftritt in eine monströse Falle tappt. (10SZ04: 112ff)

- Sehr häufig:

Metaphern:

Kimmig lässt lauter verkorkste, modisch angezogene Leute von heute mit der Tür ins Haus fallen, die [...] klingen, als schöben sie nun Schillers Worte wie Essensreste durch den Mundraum. Kein Zahnstocher, nirgends, und seitens der Regie kein Maß, kein Ziel, kein Halt. (10FAZ03: 50ff)

Wie ihr Hauptdarsteller macht die Inszenierung, die sich auffällig am Handlauf der Handlung festhält, nur halbherzige Angebote. (10SZ01: 148ff)

Bosses Inszenierung gibt sich provokant, ist aber nur eskapistische Theaterfolklore. Für alles andere hat sie zu viel Schuhcreme im Gesicht. (10SZ01: 190ff)

- Häufig:

(positiv und negativ) konnotierte Verben:

Keiner stürzt, keiner fällt – aber alle verlieren: Wahrheit und Kunst, Verstand und die Glaubwürdigkeit des Theaters. (10FAZ03: 70ff)

Text und Musik sprechen für sich, die Darsteller hatten scheinbar freie Hand und – retteten die Produktion. (10FAZ14: 94ff)

Nicht als Frau, aber als Schauspielerin wird Tautou hier vergewaltigt. (10SZ04: 68ff)

- Häufig:

Gegenüberstellungen:

Schiller verkräftet das. Kimmig nicht [...]. (10FAZ03)

Wo Nel mit Freud-Blick das Unbewusste, Ängste und Abgründe der Figuren erfasst und in teilweise verstörende Bilder kleidet, inszeniert Duesing lediglich die glitzernde Oberfläche des Stücks [...]. (10FAZ09: 84ff)

Vor zwei Jahren bastelten die beiden gemeinsam ein Stuttgarter „Hamlet“-Musical. Das ging noch mal gut, weil es nicht um Text, sondern um muntere Operette ging. (19SZ12: 92ff)

Im Forte übertönt sie mühelos das Orchester, im Piano verschwindet sie darin. (10SZ13: 161ff)

- Häufig:
Vergleiche:
Mehr gehüpft als erzählt wird auf die Weise, [...] (10FAZ03: 43f)
[...] das Bild vom schwarzen Mann, das er hier an die Wand malt, ist so dick aufgetragen wie die Farbe in seinem Gesicht. (10SZ01: 66ff)
Aus der ohnehin schon rauen Typenkomödie wird eine grobschlächtige Klamotte. Pointen tönen wie mit dem Vorschlaghammer gekloppt. (10SZ12: 54ff)
- Häufig:
wertende Adjektive (positiv und negativ):
Mirka Wagner als Kathi von der Post hat spitzenmäßig Jodeln gelernt. (10FAZ14: 108f)
Der Abend wird routiniert über fünf Akte und dreieinhalb Stunden geschaukelt, aber beschwingt war allein die Hängematte. (10SZ01: 151ff)
Ein leicht schräg gestellter Kasten mit Fensterlöchern verschiedener Größe, dramatisch und effektiv um vielleicht 30 Grad nach hinten gekippt. (10SZ13: 59ff)
- Selten:
(positiv und negativ) konnotierte Substantive (selten auch als Ad-hoc-Bildungen):
Dass die Inszenierung trotz mancher Ungereimtheiten dabei nicht ins Platitüdenhafte verfällt, verdankt sie Alberys detaillierter Personenführung [...]. (10FAZ16: 92ff)
Bis dahin gibt sie eine Kreuzung aus Quietscheentchen und Hampelmann [...]. (10SZ04: 45ff)
- Selten:
Intertextuelle Bezüge:
Dagmar Manzel gibt dieser Rolle etwas Vogelhaftes, das deutlich – aber unangenehm – an Walter Bockmayers Heimatfilm-Groteske „Die Geierwally“ erinnert, auch wenn einem solche Nummern wie der Melkschemel-Jodler „Holdrijöh, Gonorrhoe!“ hier erspart bleiben. (10FAZ14: 19ff)
Ein bisschen scheint durch diese Strauss-Rolle noch die Erfahrung mit Wagners Wesendonck-Liedern durch: (10SZ13: 132ff)
- Selten:
Ironie:
Am Mainzer Staatstheater unternahm Wagner-Urenkelin und Bayreuth-Herrin Katharina Wagner einen Regieversuch mit Giacomo Puccinis Oper „Madama Butterfly“, der, wie es sich für einen modernen Musiktheaterregisseur gehört, alles ziemlich anders machen möchte. (10FAZ01: 13ff)
Man sieht mehr Ein- und Ausgänge als Gemäuer. Und leider mehr von Stephan Kimmig (Regisseur) als von Friedrich Schiller (Autor). (10FAZ03: 8ff)
Man versteht, dass Harald Schmidt im Affentempo über den Text fliegt. So was kann der Staatsschauspieler, der seit jeher in ihm lauert. (10SZ12: 58ff)
- Selten:
Potentialis / Irrealis:
Mit strahlendem Tenor meistert Botha mühelos die gefürchtete Tessitura der Rolle, wobei man sich mitunter einen nuancierteren Ausdruck gewünscht hätte [...]. (10FAZ16: 117ff: Irrealis, vergangenes Ereignis)

Dabei könnte sie tatsächlich ein Gewinn für die Bühne sein. (10SZ04: 141f, Potentialis)

Drumherum allerdings wären Anflüge von Regie nicht falsch gewesen und hätten verhindern können, dass Florian von Manteuffel als enthemmte Knallcharge über die Bühne hechtet. (10SZ12: 101ff, Irrealis)

- Selten:

Modalverben:

Ottolie musste Buhrufe ertragen, weil sie nicht singen kann. (10FAZ14: 113f)

- Sehr selten:

Modalitätsadverb *leider*:

Man sieht mehr Ein- und Ausgänge als Gemäuer. Und leider mehr von Stephan Kimmig (Regisseur) als von Friedrich Schiller (Autor). (10FAZ03: 8ff)

Leider scheint Tautou von allen guten Regiegeistern verlassen zu sein. (10SZ04)

Auch 2010 werden häufig mehrere Wertungselemente miteinander kombiniert (so z.B.):

Feinheiten aber sind an diesem Abend nicht *Uusitalos* Stärke. Müsste aber nicht schon das Auftrittssolo des Holländers weitaus vielschichtiger gesungen werden? (10SZ02: 108ff)

Der Ton der Kritiken ist direkt und z.T. mit umgangssprachlichen Begriffen, Wortbildungen, Phraseologismen durchdrungen – z.B. in 10SZ12: 70ff: *Sobald* allerdings *Ensemblespiel* angesagt wäre, schmiert das Ganze ab. Die Sprache ist weiterhin bildhaft, unterscheidet sich aber durch einen informelleren Grundton.

4.7.1.3 Fazit

Es lässt sich festhalten, dass in beiden Jahrgängen – sowohl 1950 also auch 2010 – die Theaterkritiken zu großen Teilen aus Wertung bestehen. Allerdings lässt sich keine abschließende Aussage darüber machen, wie groß der Anteil der Wertung an der Textsorte Theaterkritik unabhängig vom Jahrgang ist. Da es keine Vorgaben für die Aufteilung, die Anordnung und die Gewichtung von Information, Beschreibung und Wertung gibt, können das Stück, über das geschrieben wird, die Inszenierung, der idiolektale Stil des jeweiligen Autors und andere Faktoren den Text in seiner Entstehung beeinflussen.

Der Ton hat sich insofern geändert, als die Umgangssprache – durch Ad-hoc-Bildungen, Wörter aus der Alltagssprache, phonetische Elemente und Interjektionen – Einzug in die Textsorte Theaterkritik gehalten hat. 1950 wurden zwar bereits konnotierte Phraseologismen verwendet, dies geschah allerdings noch äußerst selten, wohingegen 2010 Phraseologismen zu einer der wichtigsten Wertungsarten geworden sind. Die Ansprache ist relativ direkt geblieben. Der Autor äußert seine Meinung weiterhin deutlich, aber nicht unter der Gürtellinie, wobei es durchaus konnotierte (besonders umgangssprachliche) Wörter gibt, die eine sehr plakative Aussage treffen.

In den Wertungsarten zeigt sich eine Veränderung. Zurückgegangen ist der Gebrauch von prädikativen Adjektiven – was einhergeht mit der leichten Abnahme der Adjektive in der Textsorte Theaterkritik (vgl. 4.4.1.3). Die Kombinationen von wertenden Adjektiven und Substantiven haben in ihrer Komplexität jedoch sogar noch etwas zugenommen.

Gänzlich neu scheint die Ironie in der Textsorte zu sein (, obwohl in journalistischen Handbüchern davon abgeraten wird), ebenso wie der Gebrauch von Modalverben und dem Konjunktiv.

Gleich geblieben ist zwischen 1950 und 2010 die Tendenz, mehrere verschiedene Wertungsvarianten in einem Satz unterzubringen. Hier kann es sich z.B. um eine Kombination aus einer Nominalphrase (Adjektiv und/oder Substantiv konnotiert bzw. wertend) einem positiv oder negativ konnotierten Verb und einem (modifizierten) Phraseologismus handeln. Auf einem ähnlichen Niveau halten sich auch Vergleiche und Gegenüberstellungen sowie der Einsatz von Negationen.

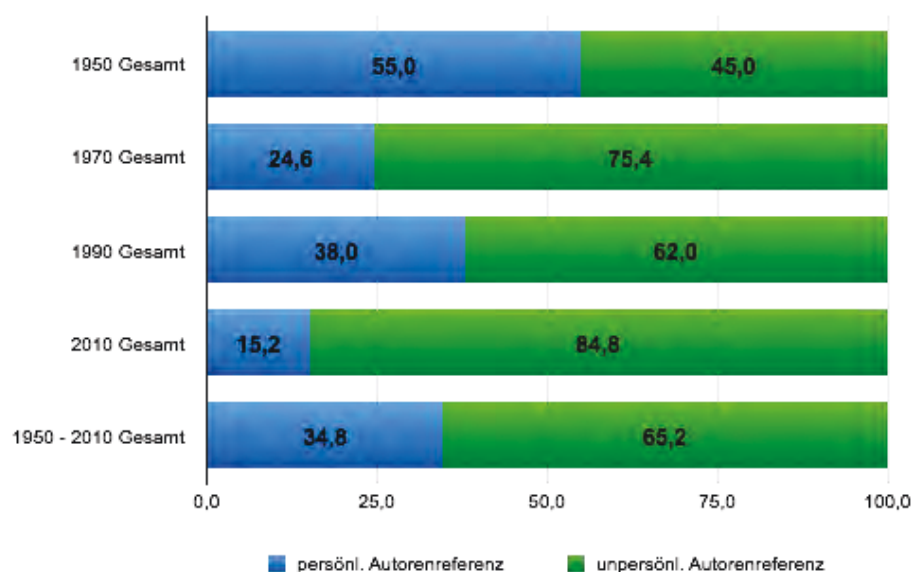
4.7.2 Autorenreferenz

Da es sich bei Theaterkritiken um meinungsbetonte Texte handelt, wäre anzunehmen, dass der Autor aus einer persönlichen Perspektive schreiben könnte²¹⁶. Und in der Tat finden sich in 114 der 128 Texte (89 %) des Korpus mehr oder weniger deutliche Anspielungen auf den Rezensenten. 1950 und 1970 kommen direkte oder indirekte Autorenreferenzen sogar in 30 der 32 Texte (jeweils 94 %) vor, 1990 in 28 (87,5 %) und 2010 noch in 26 (81 %). Es ist also ein leichter Abwärtstrend feststellbar. Bis auf den Jahrgang 1990 weist die SZ jeweils ein Plus gegenüber der FAZ auf (1950 und 1970: 14:16, 1990: 15:13, 2010: 11:15).

Eine starke Abnahme der Autorenreferenzen ist allerdings pro Artikel festzustellen. 1950 sind es noch durchschnittlich 4,7 Erwähnungen (insgesamt 149), 1990 hat sich die Anzahl fast um die Hälfte auf 2,5 reduziert (79). 2010 sind die Autorenreferenzen auf 2,1 pro Artikel gesunken (66). 1970 fällt mit einem Anstieg auf 6,1 etwas aus dem Rahmen (195), was auch an der gestiegenen Textlänge in diesem Jahrgang liegen kann. Der Autor hat folglich mehr Platz, um alle von ihm gewünschten Inhalte unterzubringen. M.E. nach ist die Autorenreferenz etwas, das im Vergleich zu den anderen Aspekten eher zweitrangig und im Falle von Platzmangel am ehesten einsparbar ist. Die SZ weist bis auf 1990 (hier liegen FAZ und SZ etwa gleich auf: 2,5 : 2,4) jeweils knapp mehr Autorenreferenzen pro Artikel auf. 1950 unterscheiden sie sich um 0,5 Erwähnungen (4,4 : 4,9), 1970 um 1,8 (5,2 : 7,0) und 2010 um 0,7 (1,7 : 2,4). Eine zu vernachlässigende Menge. Natürlich lassen sich in meinungsäußernden Textsorten auch idiolektale Unterschiede feststellen.

²¹⁶ Piitulainen (2001: 168) spricht in ihrem Aufsatz über (linguistische) Rezensionen davon, dass „der Rezensent sich nur sehr selten explizit auf sich selbst bezieht“. Falls mit „explizit“ ein persönlicher Bezug im Sinne eines Autoren-ichs gemeint ist, kann diese Aussage unterstützt werden. Ansonsten nicht, da rund 89 Prozent der Texte des Korpus direkt oder indirekt Autorenreferenzen aufweisen.

Bei der Theaterkritik kann zwischen persönlicher und unpersönlicher Autorenreferenz unterschieden werden. Zur persönlichen gehören die Personalpronomen *ich* bzw. *wir* und die Deklinationsformen der dazugehörigen Pronomen *mich*, *mein*, *uns*, *unser*, *unsereiner*, sowie das Adverb *meinetwegen*. Als unpersönlich zähle ich das Pronomen *man*, die Verwendung des Passivs, die Konkurrenzformen des Passivs (*sein* bzw. *bleiben* +) *zu* + *Infinitiv*, *sich lassen* + *Infinitiv* sowie *sein* + *Adjektiv auf -bar, -lich, -fähig* und Konstruktionen, bei denen das Personalpronomen eingespart wurde. Des Weiteren ordne ich hier die Deklinationsformen der Pronomen *jeder*, *einer*, *mancher*, *alles*, *wer - der* sowie *sein*, *ihn/ihm* und Appellative wie *Zuschauer*, *Betrachter*, *Kenner*, *Kritiker* oder *Rezensent* ein.



Grafik 33: Persönliche und unpersönliche Autorenreferenz zwischen 1950 und 2010 (in Prozent)

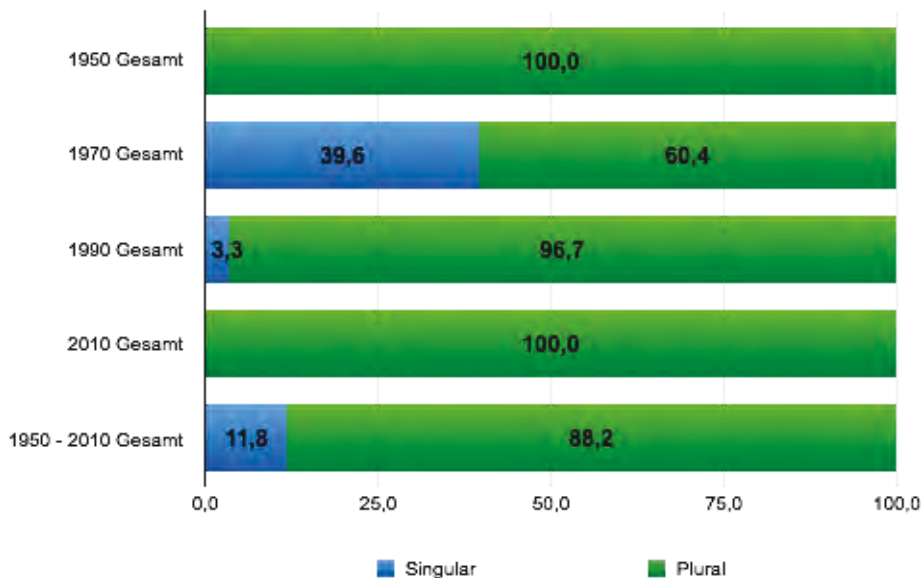
4.7.2.1 Persönliche Autorenreferenz

Auf alle Jahrgänge gesehen macht die persönliche Autorenreferenz 34,8 Prozent aus, also nur rund ein Drittel²¹⁷. Die deutlich höchste Quote hat dabei der Jahrgang 1950 mit 55 Prozent, 1970 geht der Prozentsatz um mehr als die Hälfte auf 24,6 Prozent zurück, 1990 liegt er wieder höher bei 38 Prozent, 2010 fällt er drastisch auf 15,2 Prozent ab. Wenn man die beiden Rahmenjahrgänge betrachtet, ist der Prozentsatz der persönlichen Autorenreferenzen innerhalb der 60 Jahre um fast 40 Prozent zurückgegangen. Zwischen der FAZ und der SZ liegen innerhalb des Jahrgangs sechs bis acht Prozent. 1950 und 2010 ist sie in der FAZ stärker vertreten, 1970 und 1990 in der SZ.

Die persönliche Autorenreferenz lässt sich nochmals unterteilen in die Verwendung des Singulars (sozusagen der Kritiker als Individuum) mit den Pronomen *ich*, *mich*, *mein* sowie *unsereiner*

²¹⁷ Der vergleichsweise kleine Korpus von 20 Rezensionen bei Piitulainen (2001: 168ff) unterstützt die Tendenz meiner Analyse. Bei Piitulainen handelt es sich bei sechs der 20 Vorkommen um einen persönlichen Bezug (30 %).

sowie dem Adverb *meinetwegen* und des Plurals mit den Pronomen *wir*, *uns* und *unser*. Dabei legt sich der Autor im Text keineswegs nur auf eine der beiden Varianten fest. Meist werden in den Texten auch zusätzlich unpersönliche Autorenreferenzen verwendet.



Grafik 34: Aufteilung der persönlichen Autorenreferenz zwischen 1950 und 2010 (in Prozent)

Die Singularvariante wird äußerst selten verwendet: 1950 und 2010 gar nicht, 1990 nur in der SZ (ein Mal: 90SZ07). 1970 allerdings tritt sie hingegen sehr häufig auf – zusammengenommen mit fast 40 Prozent. Dieser hohe Prozentsatz lässt sich auf die SZ mit rund 58 % (18 Mal vertreten) zurückführen, die FAZ liegt nur bei knapp sechs Prozent (ein Vorkommen: 70FAZ15). Der hohe Wert bei der SZ wird hauptsächlich durch eine Kritik (70SZ01) „verfälscht“ bzw. einen Autor:

38ff: [...] ich will mich ja nicht in einer Anwendung von Jahresausklangssentimentalität in meinen Erinnerungen verlieren, sondern mich einer neuen „Fledermaus“-Produktion in der Bayerischen Staatsoper zuwenden, von der ich eines im voraus sagen kann: Wenn ich als Supermethusalem der deutschen Kritik ins dritte Jahrtausend hinüberkäme, an sie würde ich mich nach vierzig Jahren nicht mehr erinnern [...].

124f: Die Männer – wenn ich sie gute Sänger nenne, sage ich etwas Selbstverständliches.

129ff: [...] denn die werden nur erreicht, wenn die Herren von Natur „fesch“ sind (dafür dürfen sie meinetwegen etwas weniger gut singen).

147ff: Lorenz Fehenberger, der oft bewiesen hat, wie trefflich er komische Charaktere zu figurieren vermag, mein Beileid: [...].

In der Kritik 70SZ01 taucht die Singularform alleine neun Mal auf; hinzu kommen drei Singularformen in 70SZ14 sowie je zwei Vorkommen in 70SZ08, 09 und 12. Bei 70SZ01 kann man von einem idiolektalen Merkmal des Autors K. H. Ruppel²¹⁸ bzw. von einem absichtlich verwendeten Stilmittel sprechen. Die Kritiken von Ruppel aus dem Jahr 1950 weisen zwar noch keine Singu-

²¹⁸ K. H. Ruppel (05.09.1900 – 08.09.1980). Ruppel war also in den entsprechenden Jahrgängen 50 bis 70 Jahre alt (vgl. <http://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=00000001090>).

larformen auf, 70SZ08 und 12 aber schon. Das könnte auch auf eine Weiterentwicklung seines Idiolekts hindeuten.

Die Pluralvariante, das sog. Autoren-wir²¹⁹, wird hingegen vergleichsweise oft genutzt²²⁰: 1950 82 Mal, 1970 und 1990 je 29 Mal und 2010 zehn Mal. Eine abnehmende Tendenz ist also auch hier festzustellen – sogar eine sehr große. 1950 und 2010 machen die Pluralformen 100 Prozent der persönlichen Autorenreferenzen aus, 1990 knapp 97 Prozent. Warum 1970 der Prozentsatz bei nur 60 Prozent steht, wurde bereits ausführlich dargelegt. Aber auch in diesem Jahrgang liegt der Wert der FAZ bei 94 Prozent, der Durchschnitt wird durch die 42 Prozent der SZ gedrückt und hier v.a. durch die Kritik 70SZ01.

Der Unterschied in der Verwendung der Singular- und Pluralformen liegt in der Ansprache des Lesers. Verwendet der Autor den Singular, spricht von *ich*, *mir* oder *mein*, betont er sein persönliches Urteil (70SZ14: 83f: *Soll der Augenblick beschrieben werden, der mir am besten gefiel?*), wirkt es u.U. fast schon elitär:

Noch nie habe ich bei Karajan ein so – ich kann es nicht anders nennen – ungefügiges Nebeneinander von [...] Diskretion und grellster Massierung des Klangbildes vernommen wie in diesem „Othello“. (K. H. Ruppel, 70SZ08: 140ff)

Anfangs fürchtete ich, Thomas Holtzmann, der den König Felipe spielte, hätte das Stück von vornherein für unaufführbar gehalten und sich nur auf seinen [...] Hochmutston beschränkt. (Joachim Kaiser, 90SZ07: 151ff)

Wahrscheinlich wird deswegen meist auf die Verwendung des Singulars verzichtet. Der Leser soll sich schließlich nicht ausgeschlossen, sondern angesprochen fühlen²²¹.

Und dies ist der Fall bei der Verwendung des Plurals. Entweder wird der Plural zur Verallgemeinerung genutzt (50SZ10: 112: *Mit Rudolf Fernau haben wir Pech.* / 70FAZ06: 162ff: *Besson schiebt das Gleichnis-Spiel nicht in ein Märchen-China, sondern verpflanzt es radikal in unsere Zeit.* / 90FAZ10: 22ff: *Wir, das Publikum, die Menschen im Land, dürfen auch mitspielen.* / 10SZ14: 56: *Und von nun an ist Hamlet: wir.*). Hier handelt es sich allerdings weniger nur um eine Autorenreferenz als zusätzlich um die Verallgemeinerung auf die gesamte Gesellschaft bzw. deren kulturinteressierten Teil.²²² Oder der Rezensent zählt sich als Individuum unter Verwendung des Pluralis Modestiae (70SZ10: 115f: *Begnügen wir uns zu sagen, daß hier vieles sehens- und noch mehr bedenkenswert war.*). Zwar ist die Intention bei der Verwendung des Pluralis Mo-

²¹⁹ Begriffe *Autoren-wir* und *Autoren-ich* übernommen von Piitulainen (2001: 168).

²²⁰ Vgl. hierzu auch Piitulainen (2001: 169).

²²¹ Vgl. hierzu auch die Untersuchung von Ronald Kresta (1995: 167, 179) u.a. von Rezensionen und von Sabine Fiedler (1992: 147-158).

²²² Da der Rezensent aber Teil dieser Gesellschaft ist und sich durch die Nennung der ersten Person (Plural) auch explizit als solchen bezeichnet, bin ich der Ansicht, dass diese Beispiele trotzdem als Autorenreferenz gezählt werden können.

destiae die gleiche wie beim Einsatz des Singulars, der Effekt ist aber ein völlig anderer! Die Verwendung der verschiedenen Plural-Bedeutungen hält sich in allen Jahrgängen ziemlich die Waage.

Ausschließlich mit persönlicher Autorenreferenz sind 1950 drei Kritiken (FAZ eine, SZ zwei), 1970 eine (FAZ eine, SZ keine), 1990 drei (FAZ eine, SZ zwei) und 2010 zwei (FAZ und SZ je eine) versehen. Bis auf 50SZ08 werden in allen Texten nur die Pluralvarianten gewählt. Fünf der Texte weisen nur eine Autorenreferenz auf bzw. mehrere Autorenreferenzen, die aber alle nur in einem Satz manifestiert sind (50SZ06, 90SZ03, 90SZ09, 10FAZ03, 10SZ14):

[...], weil wir sie [die Songs] inzwischen von Louis Armstrong und Sting, von Milva und Helen Schneider im Ohr haben. (90SZ09: 54ff)

Was Kimmig verdient, wissen wir nicht, nur so viel: dass wir ihn nicht verdient haben. (10FAZ03: 18ff)

In vier Texten sind mehrere Autorenreferenzen zu finden (50FAZ14, 50SZ08, 70FAZ14, 90FAZ10). Durch den Verzicht auf Passivkonstruktionen wird hier eine besondere Nähe zwischen Autor/Publikum und Leser/Publikum hergestellt, so z.B. in 90FAZ10:

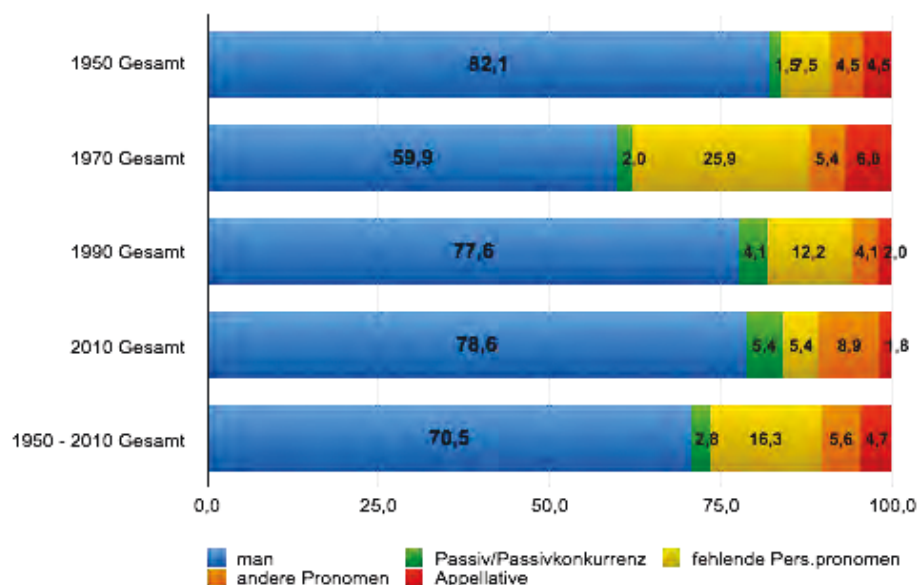
- 10ff: *Kupfers „Ring“-Perspektive öffnet sich konsequent unserer Gegenwart. Die Menschen, die auf der Bühne noch einmal Wagners Weltendrama durchspielen, wollen mit der alten Geschichte den heute Lebenden etwas vom Zustand der gegenwärtigen Welt vorzeigen. Das kann glaubhaft nur gelingen, wenn die Figuren auf der Bühne nicht aus dem alten Bilderbuch stammen, sondern gleichsam als Nachbarn, in Haltungen, Bewegungen, Mimik, Kostüm, in ihrer gesamten Aufführung, erscheinen. Wir, das Publikum, die Menschen im Land, dürfen auch mitspielen. Zu Beginn stehen wir in langen Mänteln auf der Szene und blicken stumm auf den toten Alberich und eine gerade überstandene Katastrophe, am Ende „glotzen“ wir, als Schicki-Micki mit Sekt oder als braver Bürger mit Bierkrug, im Fernsehen dem Untergang der Welt zu, so als ginge es uns nichts weiter an.*
- 55ff: *Kupfer und sein Bühnenbildner Hans Schavernoeh versammeln auf ihrer „Straße der Geschichte“, jener weiten Lebens-Rennstrecke von der Portalöffnung bis in die dunkle Ungewißheit der Hinterbühne, auf der die Sänger atemberaubend hin- und hergehetzt werden, die Requisiten unserer Erdzerstörung: den toten, versteinerten Baum in Hundings Hütte, der zerborstene Turbine, in der Mime seine Schmiede betreibt, das Gewirr aus Eisenträgern und zerrissenem Beton, in das Fafner seine „Höhle“ verlegt hat, die atomsichere Unterkunft Brünnhildens auf dem Walkürenfelsen, die vergammelte Kläranlage, in der die Rheintöchter hausen, die Projektionen von Hochhauswüsten, äußere Machtzeichen der Gibichungenwelt am Rhein, in denen es kein urbanes Leben mehr gibt.*

4.7.2.2 Unpersönliche Autorenreferenz

Die unpersönliche Autorenreferenz macht auf alle Jahrgänge gesehen 65,2 Prozent aus und ist damit fast doppelt so häufig zu finden wie die persönliche. Ein Zeichen dafür, dass die Theaterkritiken in erster Linie „sachbezogen“ (Piitulainen 2001: 169) geschrieben sind und der Autor einen persönlichen Bezug auf sich selbst meist vermeidet. In den meisten Fällen wird eine indi-

rekte einer direkten Referenz vorgezogen. Die Quote nimmt über die Jahre zu (Ausnahme wie bereits unter 4.7.2.1 erwähnt: 1990). 1950 liegt sie bei 45 Prozent, 1970 bei 75,4 Prozent und 2010 bei 84,8 Prozent. 1990 knickt der Wert auf 62 Prozent ein. Bei der Untersuchung der beiden Rahmenjahrgänge 1950 und 2010 lässt sich feststellen, dass sich der Wert in den 60 Jahren fast verdoppelt hat. Zwischen der FAZ und der SZ liegen innerhalb des Jahrgangs sechs bis acht Prozent. 1950 und 2010 ist die unpersönliche Autorenreferenz in der SZ stärker vertreten, 1970 und 1990 in der FAZ.

Die unpersönliche Autorenreferenz lässt sich nochmals unterteilen in die Verwendung des Indefinitpronomens *man*, des Passivs bzw. der Passivkonkurrenz, der Reduktion eines Personalpronomens, von anderen Pronomen wie *jeder* und von bestimmten Appellativen wie *der Kritiker*.



Grafik 35: Aufteilung der unpersönlichen Autorenreferenz zwischen 1950 und 2010 (in Prozent)

4.7.2.2.1 Das Indefinitpronomen *man*

Am häufigsten wird das Indefinitpronomen *man* eingesetzt. 1950, 1990 und 2010 liegt der Prozentsatz jeweils bei rund 80 Prozent. Eine Ausnahme ist der Jahrgang 1970 mit knapp 60 Prozent. 1950, 1970 und 2010 ist der Anteil in der FAZ größer, 1990 in der SZ.

Dieses Indefinitpronomen kann genauso wie das Passiv, die Passivkonkurrenz etc. im Text natürlich auch andere Zwecke erfüllen, z.B. wenn ein Hinweis für die Allgemeinheit gegeben wird (z.B. Bewohner von Städten: 70SZ14: 8ff: *Man kennt sie allmählich in Rheydt besser als in München, Berlin oder [...] Zürich.*) oder darauf, was der Regisseur, der Bühnenbildner, das Theater o.Ä. getan hat oder hätte anders machen sollen:

Als Startstück entschied man sich für nichts Geringeres als die „integrale“ Version von Berlioz' majestätischen „Les Troyens“. (90FAZ02: 80ff)
(*man* = Theater, Intendant)

*Während man sich in Mannheim auf die textkritische Neuausgabe der Offenbach-Experten Jean-Christophe Keck und Michael Kaye stützte und konsequent alle Fremdzutaten – einschließlich „Diamantenerie“, „Septett“ und Dichter-Apotheose – eliminierte, wählte man in Frankfurt die Vervollständigung von Fritz Oeser, der den „Hoffmann“ noch 1976 mit aller Gewalt zu einer durchkomponierten Grand Opéra aufmotzen wollte. (10FAZ09: 43ff)
(*man* = Regisseur, Dramaturg)*

Diese Fälle zählen selbstverständlich nicht zur Autorenreferenz.

Das Indefinitpronomen *man* „bezieht sich [grundsätzlich] auf nicht näher bestimmte Personen [...] und reicht von der Vertretung des einen Ich bis zu der der gesamten Menschheit“ (Duden Grammatik 2006: 327). In diesem Fall beschäftigen wir uns mit den Teilbereichen der Menschheit, die das „Ich“ des Autors einschließen. Zu nennen wären hierbei: 1) als kleinste mögliche Menge das „Ich“ des Autors, 2) das Publikum der rezensierten Vorstellung inklusive des Autoren-ich und 3) größere Gruppen wie die Leser, die Theatergänger, die Kulturkundigen, die Deutschen oder, im größtmöglichen Fall, die Menschheit – jeweils inklusive des Autors. Oft lässt sich nur schwer eine Trennung zwischen den unterschiedlichen Gruppen vornehmen, denn 1) und 2) sind z.T. nicht voneinander abgrenzbar und auch bei Gruppe 3) lässt sich gelegentlich nicht eindeutig feststellen, welche Teilmenge der Autor gemeint hat.

Hier einige Beispiele zum Verständnis der Problematik:

Gewiss, die operettenhafte Titelmelodie hat man schon anderswo gehört, [...]. (10FAZ04: 145f)

Hier lässt sich z.B. nur schwer feststellen, welche Gruppe der Rezensent genau mit *man* gemeint hat. Sicher zählt sich der Autor selbst dazu, ansonsten hätte er die Aussage nicht getroffen. Die Titelmelodie des Musicals erinnert ihn an ein Musikstück, das er schon einmal gehört hat (*anderswo*, vielleicht in einer Operette). Dem kundigen Publikum bzw. dem versierten Musical- oder Theatergänger wird die Melodie wahrscheinlich auch ein Begriff sein. Ob der Kritiker das Indefinitpronomen aber mit dieser Intention eingesetzt hat, lässt sich nicht nachweisen.

Man fragt sich, ob der Stuttgarter Schauspieler [...] vor allem deshalb im Programmheft als Regisseur erscheint, weil er inzwischen auch Teil der Schmidt-Show ist [...]. (10SZ12: 85ff)

Ähnlich verhält es sich bei diesem Zitat. Scheinbar wurde eine ungeeignete Person als Regisseur des Stückes gewählt, denn wie der Kontext vermittelt, fehlt eine starke Hand, die die Schauspieler durch die Inszenierung führt. Der im Programmheft aufgeführte Regisseur hat dies offenbar nicht zustande gebracht. Der Kritiker stellt die Frage in den Raum, wegen welcher Qualifikation er Regisseur dieses Stückes geworden ist. Mehr oder weniger unterschwellig unterstellt der Kritiker Vetterleswirtschaft zwischen dem Hauptdarsteller Harald Schmidt und dem Regisseur, der Teil der *Schmidt-Show*, also der Fernsehsendung von Harald Schmidt ist. Um einen offenen Angriff

zu vermeiden (wie z.B. *Ich frage mich, ob der Stuttgarter Schauspieler [...] vor allem deshalb im Programmheft als Regisseur erscheint, weil er inzwischen auch Teil der Schmidt-Show ist [...]*), wird die unpersönliche Variante gewählt, die einen gewissen Puffer darstellt. Natürlich ist der Kritiker Teil der Menge (er hat sich ja schließlich auch die Gedanken gemacht), aber er stellt auch indirekt eine Frage an das Publikum der Vorstellung (Seid Ihr meiner Meinung?) und gibt den Lesern einen Anreiz zum Überlegen (Denkt darüber nach, ob ich recht habe, falls Ihr Euch die Vorstellung anschaut!).

Man sieht, während in der Mitte die Handlung gefördert wird, wie sich rechts außen der Graf [...] langweilt; [...]. (90SZ15: 47ff)

Hier ist die Ausgangssituation einfacher, denn es geht um etwas, das man während der Vorstellung auf der Bühne sehen kann. Nicht um Interpretation, Vorwissen o.Ä. Neben dem Autor ist also auch uneingeschränkt das übrige Publikum gemeint – und diejenigen Leser, die sich nach der Lektüre des Textes die Inszenierung anschauen werden.

Man kann zu Wagners „Fliegendem Holländer“, dieser eigentümlichen Mischung aus konventionellen Opern- und revolutionären musikdramatischen Elementen, stehen, wie man will [...]. (50SZ15: 11ff)

Bei diesem Beispiel kann man getrost von einer größeren Gruppe ausgehen, denn es gibt genug Menschen, die Wagners Musik nicht mögen. Der Rezensent scheint dieser Fraktion anzugehören, denn die Apposition *dieser eigentümlichen Mischung aus konventionellen Opern- und revolutionären musikdramatischen Elementen* zeugt nicht unbedingt von einer äußerst positiven Einstellung – allein schon durch das hier negativ konnotierte Adjektiv *eigentümlich*²²³ wird eine eher ablehnende Haltung wahrscheinlich. Da der Kritiker aber die unpersönliche Autorenreferenz wählt, kann keiner ihm vorwerfen, dass er die Oper nicht mögen könnte. Neben dem Autor sind alle Menschen angesprochen, die diese Oper kennen – unabhängig davon, ob sie in der Vorstellung waren, Leser des Artikels, Opernkenner oder einfach nur Menschen sind, die den „Fliegenden Holländer“ schon einmal gehört haben.

4.7.2.2.2 Passiv und Passivkonkurrenz

Neben dem Passiv werden im Korpus folgende Konkurrenzformen²²⁴ für die unpersönliche Autorenreferenz verwendet: 1) (*sein* bzw. *bleiben* +) *zu* + Infinitiv, 2) *sich lassen* + Infinitiv, 3) *sein* + Adjektiv auf *-bar*, *-lich*, *-fähig*.

Das Passiv und seine Konkurrenzformen kommen über die Jahrgänge sehr unregelmäßig als Autorenreferenz vor. 1950 sind es 7,5 Prozent, 1970 25,9, 1990 12,2 und 2010 5,4 Prozent. Nach

²²³ Duden Universalwörterbuch (2014: 473): 2) eine besondere u. merkwürdige Art aufweisend.

²²⁴ Vgl. Duden Grammatik (2006: 556).

einer Verdreifachung von 1950 auf 1970 lässt sich ab 1970 allerdings in jedem Jahrgang eine Halbierung des Prozentsatzes feststellen. Dabei weist die SZ in den Jahren 1950, 1970 und 2010 den höheren Wert auf, 1990 die FAZ. Die Differenzen zwischen den Zeitungen sind in jedem Jahrgang groß: 1950 sind es sieben Prozent, 1970 rund elf, 1990 knapp 15 und 2010 knapp neun Prozent. Eine Tendenz lässt sich über die Jahre also nicht ausmachen. 2010 ist der Jahrgang mit dem geringsten Vorkommen. Vielleicht liegt dies auch an den linguistischen Untersuchungen und den zahlreichen journalistischen Lehrbüchern, die von der Verwendung des Passivs aufgrund der Unpersönlichkeit abraten.

Das ist bestimmt auch ein wichtiger Grund dafür, dass weder 1990 noch 2010 ein Passiv als Autorenreferenz verwendet wird. 1950 kommt es zwei Mal vor (drei Prozent; nur SZ), 1970 zehn Mal (6,8 %) – drei Mal in der FAZ und sieben Mal in der SZ. Insgesamt machen Passivsätze nur 3,8 Prozent der indirekten Autorenreferenz aus. Von 1950 bis 1970 hat sich der Prozentsatz mehr als verdoppelt, danach geht er auf Null zurück. Alle hier vorliegenden Passiv-Konstruktionen, die als Autorenreferenz verwendet werden, werden mit einem Modalverb gebildet.

Beispiele dafür sind:

Dennoch kann solcher Enthusiasmus nicht wohl akzeptiert werden. (50SZ12: 6f)

[...]: das kann nur als ein Mißverständnis der bei Wagner fehlenden Konsequenzlogik bezeichnet werden. (70FAZ07: 47ff)

So könnte hier der Personenzettel durchgegangen werden. (70SZ06: 81f)

Oder müßte die Frage richtiger vielleicht so gestellt werden: Schafft er diesen Einklang überhaupt? (70SZ08: 9ff)

Häufiger verwendet als das Passiv wird (*sein* bzw. *bleiben* +) *zu* + Infinitiv, nämlich in insgesamt 34 Fällen (10,6 %). In den Jahrgängen 1950 und 2010 ist diese Passivkonkurrenz sehr selten (je nur zwei Mal), ähnlich sieht es 1990 (fünf Mal) aus, häufiger ist diese Passivkonkurrenz nur 1970 (25 Mal).

[...] was sonst an Rede und Gegenrede hin- und hergeht, das war schon in den mittleren Bankreihen des Zuschauerraums kaum zu verstehen. (50FAZ06: 16ff)

(Der Autor hat in einer der mittleren Reihen gesessen und fast nichts verstanden – evtl. ist auch möglich, dass er es erzählt bekommen hat)

Zur Akustik waren unterschiedliche Urteile zu erfahren: [...]. (70FAZ02: 98f)

(Der Autor hat von verschiedenen Seiten Meinungen gehört, aber er hat genauso eine Meinung, da er auch „Ohrenzeuge“ war.)

Bleibt zu fragen: Gibt es halbe Ereignisse? (70SZ11: 13f)

(Der Autor stellt sich – und den Lesern – die Frage, ob es halbe Ereignisse gibt.)

Ein anderer Widerpart Raskolnikows war bei der Premiere nur im Ansatz zu besichtigen. (90FAZ08: 145ff)

(Der Autor konnte es ebenso wie der Rest des Publikums nur im Ansatz sehen – falls das Publikum diese Aussage überhaupt so unterschreiben würde.)

Sich lassen + Infinitiv tritt in jedem Jahrgang einmal auf – also insgesamt vier Mal – und jeweils nur in der SZ (1,3 %), so u.a.:

Von Bühnenbild und Inszenierung läßt sich nicht ganz dasselbe sagen. (50SZ11: 30f)

So ließen sich noch zahlreiche Einzelheiten diskutieren. (90SZ12: 155f)

[...] ein Umstand, über den sich trefflich philosophieren ließe. (10SZ13: 120f)

Für *sein* + Adjektiv auf *-bar*, *-lich*, *-fähig* finden sich im Korpus insgesamt nur zwei Beispiele. Einmal in der FAZ 1970 und einmal in der SZ 2010 (0,6 %):

[...] auch hier war die allzu knapp bemessene Probenzeit infolge Kulkas Autorität und genaueste Kenntnis des Werkes nicht spürbar. (70FAZ08: 104ff)

Verständlich, dass solch eine Rolle geradezu uneinlösbare Anforderungen an eine Sängerin stellt. (10SZ08: 137ff)

Durch das Fehlen des Agens ist das Passiv bzw. die Passivkonkurrenz der Prototyp der unpersönlichen Autorennennung. Natürlich wird das Passiv wie das Indefinitpronomen *man* auch für andere Zwecke eingesetzt. In den vorliegenden Fällen bezieht es sich aber auf den Autor (als exklusive oder inklusive Referenz, also der Autor als Teil einer nicht eindeutig definierten Gruppe wie die anderen Zuschauer). Der Einsatz des Passivs ist für die unpersönliche Autorenreferenz am einfachsten, weil kein „Platzhalter“ wie z.B. ein Pronomen verwendet werden muss, das Aufschluss über den Urheber der Aussage geben könnte. Ähnlich verhält es sich bei Sätzen, in denen das Personalpronomen eingespart wird.

4.7.2.2.3 Reduktion des Personalpronomens

Ebenfalls als Autorenreferenz können Sätze mit fehlenden Personalpronomen gewertet werden. Diese Variante kommt in allen Jahrgängen nur selten vor: 1950 ein Mal, 1970 und 2010 drei Mal sowie 1990 zwei Mal. Der Prozentsatz nimmt über die Jahre (ohne Ausnahme) zu, allerdings nicht stark – von 1,5 über 2,0 und 4,1 auf 5,4 Prozent. 1950 und 2010 treten in der SZ mehr Sätze mit fehlenden Personalpronomen auf (SZ: eins bzw. drei; FAZ: jeweils null), 1970 und 1990 in der FAZ (FAZ: je zwei; SZ: eins bzw. null).

So fehlt in 70FAZ02: 4f das Personalpronomen *mich* oder *uns*: *Nicht nur dieser Abend macht nachdenklich*. Denn laut Valenzwörterbuch²²⁵ verlangt das Verb *machen* in der Bedeutung *jemand/etwas macht jemanden/etwas so* drei Ergänzungen, nämlich K_{sub} , K_{akk} und K_{prd} . Die Leerstellen K_{sub} (*nicht nur dieser Abend*) und K_{prd} (*nachdenklich*) sind gefüllt, K_{akk} nicht. Der vorliegende Satz ist also absichtlich unterwertig besetzt, um auf eine persönliche Autorenreferenz zu verzichten²²⁶.

²²⁵ Vgl. <http://hypermedia.ids-mannheim.de/evalbu/index.html> → machen 3.

²²⁶ Vgl. dazu auch Piitulainen (2001: 170).

Auch in 90FAZ09: 57ff ist ein Satz unterwertig besetzt:

In einigen Szenen allerdings bereitet Goetz' Komposition entschieden Vergnügen, etwa im lyrisch aufblühenden Liebesduett zwischen Bianca und Lucentio [...].

Das Verb *bereiten* findet sich zwar nicht im VALBU; dessen Valenz kann allerdings als *jemand/etwas bereitet jemandem/etwas etwas* hergeleitet werden. Obligatorisch sind hier K_{sub} , K_{dat} und K_{akk} . Die Leerstellen K_{sub} (*Goetz' Komposition*) und K_{akk} (*Vergnügen*) sind gefüllt, K_{dat} nicht. Auch hier wird eine persönliche Autorenreferenz weggelassen. Es ließen sich die Personalpronomen *mir* oder *uns* einfügen.

Ebenso in 10SZ15: 17ff:

Da verwirren nicht nur die kühnen Ergänzungen Cerhas im dritten Akt [...].

Auch das Verb *verwirren* ist nicht im VALBU verzeichnet (*jemand/etwas verwirrt jemanden*). K_{sub} und K_{akk} sind nötig, es ist aber nur die Leerstelle K_{sub} (*die kühnen Ergänzungen Cerhas im dritten Akt*) gefüllt.

Die unterwertige Besetzung von Verben durch den Verzicht auf ein Personalpronomen ist eine weitere Möglichkeit, die Autorenreferenz auf der unpersönlichen Ebene zu halten.

4.7.2.2.4 Weitere Pronomen

Des Weiteren werden für die unpersönliche Autorenreferenz die Indefinitpronomen *alle*, *einer*, *jeder*, *mancher* (inklusive ihrer Deklinationen) und *wer* sowie das Personalpronomen *ihm* und das Personaladjektiv *sein* (inklusive seiner Deklinationen) verwendet.

Ihre Verwendung liegt in den Jahren 1950, 1970 und 1990 um die fünf Prozent, 2010 verdoppelt sich der Wert fast auf 8,9 Prozent. In allen Jahrgängen sind diese Pronomen in der SZ stärker für die Autorenreferenz vertreten. 1950 und 1970 liegt die Differenz bei nur 2,9 bzw. 1,7 Prozent, 1990 hingegen bei 8,7 und 2010 bei 7,3 Prozent. Die FAZ bleibt in ihrer Verwendung konstant zwischen null und 4,5 Prozent; die SZ legt mit jedem Jahrgang zu – erst um ein Prozent, dann um 2,5 und schließlich um 3,1 Prozent.

Verwendet werden diese Pronomen zur Verallgemeinerung auf das interessierte Publikum (*jeder*, *alle*):

[...] dann krampft sich jedem, der überhaupt einen Sinn für Tragik hat, das Herz zusammen. (50FAZ11: 50ff)

Luc Bondy will nicht erwachsen werden. Das versteht jeder. (90SZ16: 3f)

[...] wie eine Leerstelle, ein ausgestanztes Loch, das jeder mit seiner eigenen Phantasie füllen mag. (10SZ01: 60ff)

Jetzt fragt sich natürlich alles, wohin „Mahagonny“ steuern wird, [...]. (70SZ15: 63ff)

Neben dem Autor zählen alle Menschen (*Das versteht jeder.*), alle Menschen im Publikum (*Loch, das jeder mit seiner eigenen Phantasie füllen mag.*) oder alle Menschen einer durch einen RS beschränkten Masse (*jedem, der überhaupt einen Sinn für Tragik hat*) dazu.

Oder in der gleichen Funktion wie das Indefinitpronomen *man* (*ein, mancher, wer*):

Wie konnte denn nur, so fällt einem ein, das Gate-Théâtre bei seinem Gastspiel diese, gerade diese Szene streichen. (50SZ01: 75ff)

Trotzdem werden einem die drei Stunden nicht gar zu lang. (10FAZ13: 210ff)

Es ist doch immer wieder erstaunlich, wie dieser Schiller einen mitreißen, begeistern, ergreifen kann! (10SZ07: 3ff)

Max Frisch schweigt, obwohl mancher in den letzten Wochen an seinen Vorschlag gedacht hat, das Haus auf zwei Jahre zu schließen [...]. (70FAZ11: 57ff)

Wer freudig auf die Wiederaufnahme der gloriosen Zusammenarbeit [...] gehofft hatte, [...] wird herb enttäuscht. (10SZ01: 155ff)

4.7.2.2.5 Verschiedene Appellative

Als letzte Möglichkeit der unpersönlichen Autorenreferenz können unterschiedliche Appellative verwendet werden. So kann der Autor von sich in der dritten Person Singular sprechen – so z.B. als *Kritiker, Rezensent*, als *Kenner* oder als *Zuhörer, Zuschauer, Betrachter*. Auf diese Weise kann der Autor eine besondere Nähe herstellen, denn er bezeichnet sich als Teil dieser Gruppe²²⁷.

Über die Jahrzehnte ist eine Abnahme festzustellen – von 4,5 Prozent im Jahr 1950, über zwei Prozent 1990 bis hin zu 1,8 Prozent 2010. Ausnahme ist wiederum der Jahrgang 1970, in dem ein Plus von etwas mehr als zwei Prozent zu verzeichnen ist. Die Werte von FAZ und SZ unterscheiden sich stark. Die FAZ weist in jedem Jahrgang den höheren Wert auf – 1950 den doppelten, 1970 sogar den fünffachen, 1990 und 2010 jeweils den vierfachen. In diesen beiden Jahrgängen gibt es in der SZ gar keine derartigen Appellative.

Am deutlichsten ist die Verwendung der Termini *Kritiker* oder *Rezensent*, die im Korpus ausschließlich 1970 in der FAZ vorkommen. Dadurch entsteht eine exklusive Referenz, mit der ausschließlich der Autor benannt wird.

Wie in 70FAZ02: 88ff:

Von oben, von der viertletzten Reihe, auf die den Kritiker ein Auslosungsverfahren bugsirt hatte – er nörgelt nicht darüber –, wirkt sie [die grün-graue Farbgebung des Zuschauer-raums] noch irritierend.

Oder wenige Zeilen später (98ff):

Zur Akustik waren unterschiedliche Urteile zu erfahren; der Rezensent kann nicht klagen.

²²⁷ Vgl. dazu auch Piitulainen (2001: 170) und Schwitalla (2010: 163ff).

Gleiches gilt für 70FAZ04: 7ff:

Eines [ein Flugblatt], mit zehn Fragen an Peter Weiss, hat der Rezensent nicht mehr erwischt.

Der Bezug ist hierbei eindeutig. Es kann keine andere Person gemeint sein als der Kritiker selbst. Es ist sozusagen das unpersönliche Äquivalent zum Personalpronomen *ich*. Dieses unpersönliche Variante in der dritten Person Singular wird absichtlich gewählt, um eine Distanz zum eigenen Ich, zum Leser aufzubauen, da es sich bei allen drei Beispielen um persönliche Erfahrungen handelt, die nur in zweiter Linie etwas mit der eigentlichen Stückkritik zu tun haben. In 70FAZ04 geht es um ein Flugblatt, in 70FAZ02 um die Renovierung des Raumes (und die Abgrenzung der Meinung des Autors von anderen Zuschauern) in Bezug auf die neue Farbgebung und die Akustik.

In 50SZ13: 47ff heißt es z.B. *Der Kenner freilich [...] empfindet ein artistisches Vergnügen an der kaum verhüllten Skepsis [...]*. Das Appellativ *Kenner* lässt dabei ähnlich wie das Indefinitpronomen *man* noch weitere Personen als „Betroffene“ zu. Der Autor zählt sich auf jeden Fall dazu (inklusive Referenz), da er sonst überhaupt nicht wüsste, dass *Skepsis* vorhanden ist. Auch die Empfindung *artistisches Vergnügen* wird sehr detailliert benannt. Das wäre nicht möglich, wenn der Autor es nicht selbst fühlen würde. Auch trifft auf ihn die Worterklärung für das Substantiv *Kenner* zu, denn diese impliziert bereits, dass es sich um einen oder mehrere Menschen handelt, der/die „auf einem bestimmten Sach- od. Wissensgebiet überdurchschnittliche Kenntnisse besitzt“/besitzen (Duden Universalwörterbuch 2014: 982). Es sind also neben dem Autor alle Menschen angesprochen, die sich im Theaterbereich besonders gut auskennen und diese *kaum verhüllte[n] Skepsis* erkennen können. Ähnlich verhält es sich beim Satz: *Feineren Nerven fällt wohl auch auf, daß es nicht ganz so laut zugeht, wie im vorigen Jahr* (50FAZ13: 25ff).

Neutraler gehalten sind u.a. die Wörter *Zuhörer*, *Zuschauer* und *Betrachter*:

Nach der ersten Angewöhnung steigert sich die Sympathie des deutschen Zuhörers für ihre Stimme. (50FAZ07: 65ff)

Bewegung und Gestik aller nimmt den Zuschauer so gefangen, daß ihm die eigentliche Trennung der drei Komponenten voneinander kaum bewußt wird; [...]. (70FAZ08: 41ff)

[...] Werke [...], die man auf westlichen Bühnen nur ganz selten bisher zu sehen bekam und die sich [...] dem Betrachter kaum erschlossen haben dürften. (90FAZ05: 77ff)

Auch zwischen zwei Damenbeinen aus Plastik vergnügt sich der „Mann“ immer wieder und allmählich fällt dem Betrachter die ständige Perpetuierung der Aktionen ermüdend auf die Nerven. (10FAZ01: 50ff)

Diese Appellative benennen jeden *deutschen Zuhörer*, jeden *Zuschauer* und jeden *Betrachter* des oder der jeweiligen Stücke(s). Dazu zählt natürlich auch der Kritiker. Er könnte in 50FAZ07 ansonsten nicht wissen, dass *sich die Sympathie steigert*, in 70FAZ08, dass *Bewegung und Gestik*

gefangen nimmt und in 10FAZ01, dass *die ständige Perpetuierung der Aktionen ermüdend auf die Nerven geht*.

Alle im Korpus für die Autorenreferenz verwendeten Appellative kommen im Singular vor. Wurden also absichtlich so eingesetzt, um dem Leser / Zuschauer etc. das Gefühl der Einmaligkeit zu geben, das Gefühl, alleine angesprochen zu sein. So wird der Leser, der die Vorstellung bereits gesehen hat, dazu angeregt, über die aufgestellte These nachzudenken und für sich eine Entscheidung zu treffen. Der Leser, der die Inszenierung noch nicht gesehen hat, muss die Meinung des Autors erst einmal als gegeben hinnehmen. Falls er die Aufführung noch anschauen sollte, kann er die Thesen überprüfen.

4.7.2.3 Fazit

Die Autorenreferenz wird in Theaterkritiken nicht selten verwendet. Trotz der absteigenden Tendenz – von rund 94 Prozent in den Jahren 1950 und 1970, über ca. 88 Prozent 1990 auf 81 Prozent 2010 –, finden sich auch 2010 noch in 26 der 32 Texte Autorenreferenzen. Da es sich bei der Theaterkritik um eine meinungsäußernde Textsorte handelt, ist diese Feststellung eigentlich wenig überraschend. Denn der Autor muss seine Meinung ja auf irgendeine Weise kenntlich machen. Festzustellen ist über die Jahre allerdings eine starke Abnahme der Autorenreferenz pro Artikel – von durchschnittlichen 4,7 1950 über 2,5 1990 bis hin zu 2,1 2010. Der Autor stellt sich also 2010 viel stärker in den Hintergrund als er es noch 1950 getan hat. Der Jahrgang 1970 ist wegen des idiolektalen Stils eines Autors in dieser Hinsicht verschoben. Überhaupt hat der Idiolekt, wie so oft bei der Textsorte Theaterkritik, einen starken Einfluss auf die Autorenreferenz.

Im Rahmen der Analyse hat sich die Unterscheidung in persönliche/direkte und unpersönliche/indirekte Autorenreferenz herauskristallisiert. Dabei macht die persönliche nur rund ein Drittel aus (34,8 %), die unpersönliche ca. zwei Drittel (65,2 %). Bei Betrachtung der Rahmenjahrgänge fällt auf, dass die persönliche Autorenreferenz um fast 40 Prozent abgenommen hat (1950: 55 %, 2010: 15,2 %), wohingegen die unpersönliche sich fast verdoppelt hat (1950: 45 %, 2010: 85 %). Es lässt sich also nicht nur eine allgemeine Abnahme der Autorenreferenz, sondern insbesondere auch eine starke Abnahme der direkten und damit große Zunahme der indirekten Autorenreferenz feststellen. Ein Zeichen dafür, dass sich der Autor als Individuum immer mehr zurückzieht und das Kollektiv oder sogar nur die Thematik in den Mittelpunkt stellt.

Bei der persönlichen Nennung liegt das Autoren-wir weit vor dem Autoren-ich. In den Jahrgängen 1950, 1990 und 2010 bei 97 oder sogar bei 100 Prozent. Der Jahrgang 1970 fällt wegen einer Kritik aus dem Rahmen. Bei Vernachlässigung der idiolektal geprägten Kritiken wäre der Wert weit niedriger. Der Unterschied in der Verwendung der Singular- und Pluralformen liegt in der

Ansprache des Lesers – im Singular hebt sich der Autor von der Masse ab, was z.T. schon elitär wirkt (= exklusive Referenz). Dies ist wahrscheinlich der Hauptgrund, warum auf die Nennung des Autoren-ichs weitgehend verzichtet wird. Im Gegensatz dazu wird der Leser bei der Verwendung des Plurals nicht ausgeschlossen, sondern angesprochen. In diesem Fall zählt sich der Rezensent zum Kollektiv dazu (als Teil des Publikums = inklusive Referenz) oder er verwendet den *Pluralis Modestiae*, um dem Leser seine Zugehörigkeit zumindest vorzuspiegeln.

Die unpersönliche Autorenreferenz kann durch verschiedene Varianten ausgedrückt werden. Am häufigsten wird dabei das Indefinitpronomen *man* eingesetzt (pro Jahrgang konstant bei rund 80 %). Dieses kann Unterschiedliches ausdrücken: das Autoren-ich, das Publikum der betreffenden Vorstellung oder größere Gruppen wie die Leser, die Theatergänger, die Kulturkundigen, die Deutschen oder die ganze Menschheit. Eine genaue Einordnung des jeweiligen *man* lässt sich oft nur schwer vornehmen. Die zweithäufigste Ausprägung ist das Passiv mit rund 11 Prozent. Weniger wichtig sind die weiteren indirekten Nennungen durch die Passivkonkurrenz, die Reduktion des Personalpronomens, die Verwendung anderer Pronomen oder Appellative.

Für den Textsortenwandel lässt sich festhalten, dass die Autorenreferenz für die Theaterkritik eine wichtige Rolle spielte und weiterhin spielt, auch wenn sowohl die generelle Anzahl der Autorenreferenzen als auch deren Anzahl pro Kritik in den vergangenen Jahrzehnten abgenommen hat. Heute ist die Referenz allerdings viel weniger persönlich, als das z.B. noch 1950 der Fall war. In den untersuchten Jahrgängen ist sie um fast 40 Prozent zurückgegangen.

4.7.3 Leseranrede und Reaktion des Publikums

Hier stellt sich zuerst die Frage, wer denn überhaupt die Leser von Kritiken sind. Wie bereits unter 2.3 erwähnt, ist der Prozentsatz der Feuilleton-Leser klein, denn „am wenigsten mögen die meisten Leser die Kultur“ (Schneider/Raue 2006: 272). Laut dem Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1998-2002 (La Roche 2013: 44) liegt er bei nur 34 Prozent. Der Chefredakteur der „Berliner Zeitung“ sprach nach verschiedenen Leseanalysen davon, dass nur knapp drei Prozent z.B. eine Konzertkritik wirklich lesen (Schneider/Raue 2006: 272). Schneider/Raue (2006: 245) geben für die Lesergewinnung zu bedenken, dass man zwar „über einen Kammermusik-Abend nicht so schreiben [könne], dass drei Viertel der Leser sich dafür interessieren. Aber so schreiben könnte und sollte man, dass man die Chance hätte, die Lesequote von zwei Prozent vielleicht auf zwölf Prozent zu erhöhen.“

Denn der durchschnittliche Leser einer überregionalen Tageszeitung gehört dem akademischen Umfeld an (Straßner 1999: 19); der typische Feuilleton-Leser besitzt einen hohen Bildungsstand und Vorkenntnisse in den Bereichen Kultur/Kunst/Musik/Theater. Der Leserkreis von Theaterkritiken setzt sich wohl erstens aus grundsätzlich Kultur- bzw. Theaterinteressierten, zweitens aus

gerade an dieser Inszenierung Interessierten (z.B. weil sie eine der nächsten Vorstellungen besuchen wollen), drittens aus Besuchern der Premiere (u.a. aus Interesse, ob der Kritiker die gleiche, eine ähnliche oder eine andere Meinung vertritt) und viertens aus den unmittelbar an der Inszenierung beteiligten Menschen (Schauspieler, Sänger, Orchestermitglieder, Regisseur, Mitarbeiter der Öffentlichkeitsarbeit, Angehörige und Freunde der Künstler usw.) zusammen.

Fraglich ist jedoch, wer davon zur Hauptzielgruppe des Kritikers gehört. Eigentlich sollte dies jeder interessierte Leser sein, aber oft schreiben Kritiker ganz bewusst für eine Minderheit und möchten „von Hinz und Kunz“ gar nicht verstanden werden. Schneider/Raue (2006: 245) haben diese elitäre Einstellung des Rezensenten sehr zugespitzt auf den Punkt gebracht: „Ich will respektiert und idealerweise bewundert werden von den Kollegen Musikkritikern, also von den Leuten, die in jedem Konzert in der ersten Reihe sitzen, sowie von den Mitgliedern des Streichquartetts, über das ich schreibe. Ob irgendjemand anderes mich versteht, ist mir egal, es wäre mir sogar ein bisschen peinlich, wenn sie mich verstünden.“ Zwar geht es hier um einen Musikkritiker, der Tenor kann aber durchaus auf andere Kultursparten übertragen werden.

Der Leser wird in keiner der vorliegenden Kritiken direkt angesprochen. Weder mit Hilfe eines Imperativs (z.B. *Schauen Sie sich diese Inszenierung unbedingt an!*) noch durch ein Anredepronomen (wie *Sie müssen sich diese Inszenierung unbedingt anschauen.*) wird eine Empfehlung o.Ä. ausgesprochen.

Wie bereits in 4.7.2 erwähnt, wird vom Autor aber das Personalpronomen in der ersten Person Plural verwendet. Die Variante, dass sich der Autor zum Kreis der Leser zählt, ist dabei aber sehr selten (90SZ02: 194ff: *Die Politiker [...] kennen wir aus der Tagesschau [...]*). Und direkt angesprochen wird das Publikum in diesem Fall auch nicht.

Geläufig sind unpersönliche Formulierungen, die – meist im letzten Absatz oder sogar letzten Satz der Kritik – über die Reaktion des Publikums nach der Vorstellung Aufschluss geben. Der Leser muss sich dadurch nicht nur auf die Einschätzung des Kritikers verlassen, sondern kann sich mit Hilfe der Publikumsreaktion sozusagen eine zweite Meinung einholen, die entweder mit der des Kritikers konform geht oder eben nicht. Denn es ist ja nicht selten, dass der Rezensent eine andere Einstellung zum Gesehenen hat als das Publikum. Durch die unpersönliche Formulierung kann sich der Kritiker – wenn nötig – eine Distanz zum übrigen Publikum aufbauen und suggerieren: „Das ist nicht (unbedingt) meine Meinung“. Meistens verwendet der Kritiker die Publikumsreaktion aber zur Untermauerung seiner Wertung (in 30 von 34 Fällen). Jedoch erfolgt auch bei der Wiedergabe der Publikumsreaktion keine direkte Anrede des Lesers.

In zwei Fällen (5,9 %) sind der Tenor der Kritik und die Publikumsreaktion negativ:

Das Publikum, nach knappstem Klatschreflex, enteilte stumm und bedrückt. Keine Kraft mehr zum Protest. „Wer spricht von Buhen – Überstehn ist alles.“ (70SZ06: 112ff)

Schütterer Applaus, viele Buhs nach Mitternacht. (90SZ14: 265f)

In 22 Kritiken (64,7 %) positiv (u.a.):

Als sich der Vorhang schloß, gab es nicht enden wollenden Beifall. (50SZ01: 80f)

Der große Erfolg war, schon nach einzelnen Nummern und besonders am Schluß eindeutig. Die Staatsoper dürfte um ein Kassenstück reicher sein. (50SZ11: 54ff)

Der Beifall im vollbesetzten Düsseldorfer Opernhaus huldigte der Aufführung mit lang anhaltenden Ovationen. (70FAZ07: 171ff)

Das Publikum dankte ihm und seinem phantastischen Schauspielerensemble mit eindeutigem Jubel. (90SZ06: 212ff)

In weiteren sechs Kritiken (17,6 %) spiegelt sich das ambivalente Urteil des Kritikers in der Publikumsreaktion (so z.B.):

Der Beifall war herzlich. Stürmisch war er nicht. (70FAZ02: 266f)

[...] während im Publikum Bravo und Buh miteinander im Kampf lagen. (70SZ01: 191ff)

Z.T. wird bei der Publikumsreaktion auch nach Sängern/Schauspielern und Regie unterschieden, so dass sich eine Zweiteilung ergibt:

Am Schluß wurden die Sänger stürmisch gefeiert. Nicht aber das Leading Team. Otto Schenk trat erst gar nicht vor die Rampe. Der Horst Stein des Anstoßes aber stellte sich trotz der massiven Front von Buhs, gegen die sich die Hochrufe nur schwer durchsetzen. (70SZ11: 96ff)

Gleichwohl: viel Beifall für Musiker und Sänger, das übliche Buhgeschrei gegen die Regie. (10FAZ01: 115ff)

Oder es wird absichtlich eine der beiden Gruppen oder eine Einzelperson hervorgehoben:

So ist dieser Ochs ein virtuoses schauspielerisches Meisterstück, das die Zuschauer zu würdigen wußten und mit Ovationen feierten. (50FAZ12: 29ff)

Daß man Karajan inmitten seiner höchstpersönlichen Schöpfung in seiner über Nacht vom Frühling überfallenen und derzeit wieder international artikulierten Vaterstadt besonders feierte, versteht sich von selbst. (70SZ05: 186ff)

Langer, satter Beifall für die Schauspieler. (90FAZ14: 163)

Viel Bravo für die Sänger. (10SZ13: 164f)

In vier Fällen (11,8 %) zieht der Kritiker zwar ein positives Fazit über die Aufführung, die Publikumsreaktion fällt hingegen ambivalent aus und wird auch so vom Rezensenten wiedergegeben. Dies trifft v.a. auf Inszenierungen zu, die das Potenzial haben zu polarisieren (z.B. durch eine moderne Interpretation, eine neue Übersetzung, eine bestimmte Person o.Ä.):

Als die Radaumacher nach Schluß der Vorstellung den geplanten Skandal gegen ihn [den Regisseur] entfesselten, setzte sich gleichwohl das gesamte übrige Publikum, dem hier ein gewaltiger Eindruck vernichtet werden sollte, mit lautem Beifall für ihn ein; auch die Musiker, Sänger, Mitarbeiter beklatschten ihn auf offener Bühne. (70FAZ13: 167ff)

So aufregend gelang „Rheingold“ kaum jemals, und der erste Schock, mit abwehrendem Lachen, wich einer überraschenden Zustimmung auch beim Publikum, sosehr einige Premierenbesucher Buh rufen mochten. (70SZ13: 65ff)

Ein einsam gegen das Regieteam anbrüllender Buh-Rufer wollte das nicht wahrhaben [...]. (90SZ08: 137ff)

1950 und 1970 wird die Erwähnung der Publikumsreaktion in der FAZ und der SZ ungefähr gleich häufig verwendet. 1950 wird sie in der FAZ in fünf, in der SZ in sechs Kritiken eingeflochten (rund 35 %). 1970 verhält es sich mit sieben bzw. fünf Verwendungen ähnlich (rund 37 %). 1990 verändert sich das Bild. In der FAZ nimmt die Erwähnung der Publikumsreaktion drastisch ab (von 16 Texten nur in einem); in der SZ nimmt sie hingegen zu – 50 Prozent der Texte (8) weisen sie auf. Zusammengenommen liegt das Vorkommen bei ca. 28 Prozent, also eine Abnahme um fast zehn Prozent. Die SZ 1990 scheint eine Ausnahme zu bleiben, denn 2010 verwenden sowohl FAZ als auch SZ diesen Textbaustein nur ein Mal (rund sechs Prozent).

Seit 1970 lässt sich also eine starke Abwärtstendenz bei der Einbringung der Publikumsreaktion feststellen. In den analysierten Jahrgängen halten sich FAZ und SZ – mit Ausnahme des Jahres 1990 – die Waage und unterscheiden sich höchstens um zwei Texte. Daraus folgern lässt sich zum einen, dass der Kritiker es wohl nur noch selten für nötig erachtet, die Publikumsreaktion als Unterstützung seiner Meinung einzubringen (gegensätzliche Bewertungen von Rezensent und Publikum werden in keiner der untersuchten Kritiken wiedergegeben), zum anderen hat vielleicht dieser häufig letzte Satz über die Jahre an Floskelhaftigkeit gewonnen. Möglich ist, dass die Kritiker – zumindest in den überregionalen Tageszeitungen – in der heutigen Zeit dieser Tendenz entgegenwirken wollen. In Kritiken der Regionalzeitungen finden sich diese Sätze auch heute noch.

Seit 1970 wird die Publikumsreaktion immer seltener im Korpus erwähnt. 1950 und 1970 liegt der Wert bei elf bzw. zwölf Kritiken, 1990 sind es nur noch neun und schließlich 2010 zwei. Grund für die starke Abnahme könnte der Wunsch der Redaktionen sein, auf diesen floskelhaften (meist) letzten Satz zu verzichten. Auch ist es möglich, dass die Rezensenten keine Not sehen, ihre Einschätzung durch die Reaktion des Publikums zu untermauern, was in 30 der 34 vorliegenden Texten so passiert. Direkt angesprochen wird der Leser nie – mit viel Wohlwollen könnte man die seltenen Fälle, in denen der Autor in der ersten Person Plural von der Gruppe der Leser spricht und sich damit einbezieht, an dieser Stelle anführen.

Die Reaktion des Publikums war über Jahre ein typisches Merkmal der Textsorte Theaterkritik. Heute kann man aber sagen, dass dieses Element in überregionalen Tageszeitungen seit 1990 stark an Bedeutung verloren hat. Bei der Wiedergabe der Publikumsreaktion wertet der Kritiker nicht selbst, sondern er beschreibt nur die Wertung, die das Publikum geäußert hat – diese kann positiv, negativ, ambivalent ausfallen oder bestimmte Personen hervorheben. Meist überschneidet sich aber die Meinung von Publikum und Kritiker, so dass der Leser sozusagen noch eine zweite Meinung vom Kollektiv Publikum erhält.

4.8 Der Individualstil

Der Terminus *Stil* bezieht sich auf Erscheinungen, die „als Ausdrucksweisen mittels spezifischer Ausdrucksmöglichkeiten (z.B. sprachlicher, musikalischer, bildlicher oder architektonischer Repertoires)“ charakterisiert werden können (Michel 2001: 9). Dabei kommt der Stilistik die Aufgabe zu, derartige „Stilphänomene“ sowie die Regeln ihrer Entstehung und Wirkung zu erforschen.

Im Rahmen dieser Untersuchung wird der Individualstil (oder auch: Idiolekt) als charakteristisches Merkmal der Textsorte Theaterkritik angenommen, da sie als meinungsäußernde Textsorte geradezu prädestiniert dafür ist. Anders als bei informierenden Darstellungsformen hat der Autor hier größere Spielräume – sowohl was die Sprache als auch die Gewichtung der verschiedenen Textteile angeht.

Unter *Individualstil* oder *Idiolekt* versteht Michel (2001: 117) die für den „Sprachstil eines Einzelmenschen charakteristischen Merkmale – abstrahiert von textsorten- und situationsbedingten Besonderheiten seines Sprechens und Schreibens“. In diesem Zusammenhang zählt er den Individualstil „zu den kompliziertesten Fragen der Stiltypologie“ (ebd.). Anders als Michel (2001: 119f) bin ich der Meinung, dass es leichter fällt, bei Schriftstellern von lyrischen, epischen oder dramatischen Werken einen Individualstil herauszufiltern. Denn der jeweilige Autor hat die Möglichkeit, länger an seinem Text zu „feilen“ als ein Journalist, der meist am Tag nach der Premiere seine Rezension im Laufe des Vormittags verfasst haben muss.

Ich folge Michel hingegen in der Auffassung, dass es auch von der Textsorte und den jeweiligen Begleitumständen abhängt, wie stark der Individualstil im Text ausgeprägt ist (Michel 2001: 120). Gerade in diesem Fall scheint es noch wichtiger, dass der Stil eines Menschen diachron untersucht wird, um herauszufinden, ob es sich tatsächlich um individuelle Muster oder modische Strömungen und allgemeinsprachliche Entwicklungstendenzen handelt (ebd.). Um Gemeinsamkeiten festzustellen, wäre auch ein größeres Korpus pro Autor nötig – drei Texte können hier keine fundierte Aussage liefern. Aber gerade der Individualstil war es, der mich bei der Korpus-

festlegung davon abgehalten hat, zu viele Kritiken von *einem* Autor zu untersuchen. Es sollte ein möglichst breites Spektrum aufgezeigt werden.

Trotzdem möchte ich in Folge die Kritiken von Fritz Heerwagen aus der FAZ 1950 (50FAZ06, 08, 11) und die von Reinhard J. Brembeck aus der SZ des Jahres 2010 (10SZ02, 08, 15) im Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede betrachten. Dies gestaltet sich insofern nicht einfach, da zwar Überschneidungen z.B. im Rahmen der Sprache vorhanden sind (, die aber z.T. so oder so ähnlich auch bei anderen Autoren vorkommen), aber auch diverse Unterschiede. Aus eigener Erfahrung als Rezensentin kann ich sagen, dass man nicht zwingend zu jeder Thematik / Inszenierungsidee, etc. passende Wortspiele, Phraseologismen, spannende Metaphern o.Ä. findet. Deswegen stellt es sich als ein noch schwereres Unterfangen heraus, Parallelen zu ziehen. Selbst die quantitativen Untersuchungsergebnisse können hier z.T. nicht helfen.

Oft zeigen zwei Texte Gemeinsamkeiten, der dritte fällt dann aber aus der Reihe, so z.B. bei der Wortanzahl pro Satz. 50FAZ06 und 50FAZ08 weisen beide eine für den Jahrgang 1950 durchschnittliche Anzahl von 20,9 bzw. 21,3 Wörtern auf (Durchschnitt der FAZ 1950: 21,1 Wörter / Gesamtdurchschnitt des Jahres 1950: 22,4 Wörter). So weit, so gut. 50FAZ11 hingegen liegt mit über zehn Wörtern (31,4 Wörter pro Satz) jenseits des Durchschnitts und v.a. auch jenseits der anderen beiden Kritiken. Besser sieht es bei den verglichenen Texten aus dem Jahr 2010 aus. Sie weisen 20,4 bzw. 19,4 bzw. 20,7 Wörter pro Satz auf. Die Schwankung um 1,3 Wörter kann hier vernachlässigt werden. Allerdings scheint auch hier die Aussagekraft für den Individualstil eher gering, da es sich bei diesen Werten auch um den Mittelwert der SZ 2010 handelt (Durchschnitt der SZ 2010: 19,7 Wörter / Gesamtdurchschnitt des Jahres 2010: 20,8 Wörter). Von „individuell“ kann hier wahrlich keine Rede sein.

Etwas deutlicher verhält es sich bei der Verwendung der Autorenreferenz im Fließtext. Der Durchschnittswert des Jahres liegt bei 2,1 Autorennennungen pro Artikel. Mit keiner bzw. einer Erwähnung pro Text, bleibt Brembeck hier konsequent. Die Nennungen sind beide unpersönlich gehalten, so dass man festhalten kann, dass der Autor nicht dazu neigt, persönlich zu werden (z.B. 10SZ08: 137ff: *Verständlich, dass solch eine Rolle geradezu uneinlösbare Anforderungen an eine Sängerin stellt*). Das Gegenbeispiel liefert jedoch das Jahr 1950. Mit je drei Autorennennungen (über 80 % davon sind persönlich: *wir / uns*) in 50FAZ06 und 14 liegt Heerwagen hier knapp unter dem Durchschnitt von 4,7 Erwähnungen pro Text. Aber dem steht die Kritik 50FAZ08 mit 21 Nennungen weit jenseits seiner anderen beiden Texte und der Norm gegenüber.

Was sich über die Artikel von Heerwagen aus dem Jahr 1950 festhalten lässt, ist, dass sie alle eher „nüchtern“ als „bildhaft“ verfasst sind. Es gibt so gut wie keine Metaphern, satzwertige Phraseologismen oder Zitate. Verblöse Sätze sind ebenfalls eine Seltenheit. Sie sind mit über 90

Prozent im Aktiv verfasst, auch Konjunktive sind rar. Diese Aussagen treffen aber auch zum größten Teil auf die anderen Texte dieses Jahrgangs zu.

Ebenso verhält es sich mit den umgangssprachlichen Elementen in den Kritiken von Brembeck, die nicht nur typisch für diesen Autor sind, sondern auch für die entsprechende Zeit seit der Entstehung des Internets.

In der zurückliegenden Analyse wurden an diversen Stellen Hinweise auf den Individualstil gegeben. Dabei handelt es sich meist um Phänomene, die im Jahresdurchschnitt deutlich „aus der Reihe tanzen“ (vgl. 90FAZ12: Der Artikel über das Theater der DDR aus dem Jahr 1990 weist z.B. die Abkürzung *DDR* und entsprechende Wortbildungen so zahlreich auf, dass sie die Jahrgangswerte drastisch verfälscht haben).

Es lässt sich jedenfalls für die beiden untersuchten Autoren Fritz Heerwagen und Reinhard J. Brembeck festhalten, dass man bei ihren Theaterkritiken also weniger von einem wiedererkennbaren Stil eines Autors im engeren Sinn sprechen kann, sondern eher von einem Stil, der von der Thematik und der Kreativität sowie vom handwerklichen Können des jeweiligen Rezensenten abhängt. Das Medium Zeitung stellt z.B. auch andere Anforderungen an den Autor als das belletristische Buch. Somit lässt sich die Definition Eroms' (2008: 34) als „persönliche, unverwechselbare Note[...]“, die wiederum nicht beliebig oder punktuell erfolgt, sondern eine Konstante erkennen lässt“ nicht uneingeschränkt unterstützen. Näher liegt m.E. die Einschätzung Brückners (1990: 15), der den Idiolekt als „Phantom“ bezeichnet.

5 Schlussfolgerungen

Nicht grundlos wurde bisher das Gebiet der schwach konventionalisierten Textsorten in der **Forschung** i.d.R. vernachlässigt. Zwar lässt sich ein Artikel anhand verschiedener Kriterien einordnen (meist Platzierung im Ressort Feuilleton, größtenteils Rätsel-Überschriften, erste Wertung und z.T. knappes Fazit über die Inszenierung in der Unterzeile, Beantwortung der W-Fragen in der Unterzeile), aber auch hier wird deutlich, dass es sich nicht um Kriterien handelt, die immer eingehalten werden. So findet sich ein Teil der Rezensionen im Lokalteil, es ist möglich, dass Wertung und Fazit in der Überschrift fehlen etc.

Nicht geändert hat sich seit 1950 jedoch, dass der Rezipient den Artikel problemlos der Textsorte Theaterkritik zuordnen kann – auch wenn gewisse Kriterien nicht erfüllt sind. Spätestens die Unterzeile, vielleicht aber vorher schon das Bild oder die Bildunterschrift, decken die Textsorte auf. Vgl. dazu auch die Textsorteneinordnung unter 2.4. Die dort angefragten Kriterien lassen sich für den Zeitungsleser anhand seines vorhandenen Welt- und Fachwissens (z.B. Aufbau der Zeitung, Genre-, Stüchtitel- oder Autoren- bzw. Komponistenzuordnung) nicht schwer finden (Informationstext zur Wissensvermittlung, „evaluative“ Einstellung, Veröffentlichung über bestimmte Medien, Situation zwischen Emittent und Rezipient, meist geschriebene Sprache, öffentlicher Handlungsbereich, Thema etc.). Vielleicht ist es dem Leser nicht möglich, all diese Kriterien explizit zu nennen, aber er „trägt“ sie passiv in sich und kann so mehr oder weniger intuitiv eine Aussage treffen.

Zurückkommend auf Adamziks Thesen (2001) aus der **Einführung** kann nach der Untersuchung der Textsorte Theaterkritik bestätigt werden, dass es sich um eine äußerst umfassende, fast schon „uferlose“ Herausforderung handelt, eine nicht-konventionalisierte Textsorte zu untersuchen. Gerade auch die Zugehörigkeit zu den meinungsausübenden Darstellungsformen erschwert die Analyse weiter, da zu den sehr eingeschränkten Konventionen die subjektive Haltung des Autors sowie der Einfluss seines Individualstils als zusätzliche Erschwernisse stoßen und auf diese Weise das Fundament für die Vergleichbarkeit der Texte untereinander erheblich limitiert wird. Dies zeigt sich auch anhand der sehr eingeschränkten Forschungsliteratur meinungsausübender Textsorten in der Sprachwissenschaft (vgl. Thim-Mabrey 2001 und Skog-Södersved 1993).

Als zusätzlich erschwerend stellte sich auch der diachrone Ansatz heraus. Denn wenn eine umfangreiche Analyse schon synchron eine Herausforderung darstellt, ist die Abbildung „im Wandel der Zeit“ keine einfachere Aufgabe. Nicht bedacht hatte ich im Vorfeld die Schwierigkeiten, die sich wegen der unterschiedlichen Textformate als Bilddateien, pdfs etc. ergeben sollten. Denn ein

Teil der Gegenüberstellung war erst nach der händischen Eingabe aller 128 Artikel in „Word“ möglich.

An dieser Stelle sollen nun die Ergebnisse – die nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erfüllen können – zusammengetragen und im Hinblick auf die Textsorte Theaterkritik und deren Wandel sowie ihren Bezug zur Wertung interpretiert werden. Um die Grundlage für eine Vergleichbarkeit zumindest einigermaßen herzustellen, wurde das **Korpus** aus den beiden überregionalen Tageszeitungen Frankfurter Allgemeine Zeitung und Süddeutsche Zeitung gewählt. Die Einteilung der Zeit zwischen 1950 und 2010 in nur vier Schritte (alle 20 Jahre) sollte außerdem die Voraussetzung dafür schaffen, Unterschiede klarer herausarbeiten zu können.

Die Klassifikation der Textsorte Theaterkritik gestaltete sich nach Brinker schwierig, da die Wertung keine eigene Textklasse darstellt. Die von ihm vorgeschlagene Themenentfaltung „emotiv-bewertend“ spiegelt meiner Meinung nach nicht die Realität wider. Deswegen habe ich mich zu einer Mischform entschieden. La Roche schlägt für Presstexte eine Unterteilung in informierende und meinungsäußernde bzw. kommentierende Darstellungsformen vor. Auch Lüger und Roloff folgen einem ähnlichen Ansatz. M.E. nach zählt die Theaterkritik zu den meinungsäußernden Textsorten, allerdings steht die Information hier gleichrangig neben der Wertung. Zusätzlich kann noch angeführt werden, dass die Appellfunktion eine untergeordnete Rolle spielt. Der Autor möchte, wenn möglich, den Leser in seiner Meinungsbildung beeinflussen oder ihm zumindest Denkanstöße in die entsprechende Richtung geben. Der Textsorte Theaterkritik können weiterhin folgende kontextuelle und strukturelle Kriterien zugeordnet werden: Medium Schrift (beim vorliegenden Korpus – im Gegensatz zu Radio oder Fernsehen), monologische Kommunikationsrichtung, zeitliches und räumliches Getrenntsein der Kommunikationspartner, öffentlicher Handlungsbereich, fixiertes Thema, vorzeitig und nachzeitig.

Wie bereits erwähnt, unterliegt der Autor bei meinungsäußernden Textsorten nur sehr geringen Zwängen. Der „Kern der Kritik“ sind die Säulen Beschreiben und Bewerten; daneben gibt es noch einige mehr oder weniger wichtige Bausteine, die untergebracht werden können, aber nicht zwingend müssen.

Zu Beginn wurde die Wortanzahl pro Artikel bestimmt (zu diesem Zweck wurde eine orthographische Wortdefinition gewählt). Beide Zeitungen folgen zwischen 1950 und 2010 der gleichen Kurve, die Werte der SZ liegen aber immer über jenen der FAZ. Die durchschnittliche Länge der Theaterkritik beträgt 1950 rund 660 Wörter, 1970 940, 1990 870 und 2010 circa 760.

Diese Tendenz zur Verkürzung der Artikel ist aber keinesfalls nur textsortenspezifisch für die Theaterkritik. Sie kann als Reaktion der Zeitungsverantwortlichen auf das veränderte Leseverhal-

ten, den zunehmenden Zeitmangel und den Umgang mit den Neuen Medien interpretiert werden. Außerdem ist das Angebot im Feuilleton umfangreicher geworden (Zunahme der Textsorten und Themengebiete im Feuilleton, z.B. Film- und E-Musik-Rezensionen, kulturpolitische Themen, umfangreiche Reportagen) und die Leserschaft des Feuilletons eher kleiner. Es geht deswegen schon lange nicht mehr nur um die klassischen Bühnen.

Schon weit vor der entsprechenden Vorstellung kommt es zur ersten Wertung. Diese nimmt aber nicht der jeweilige Autor vor, sondern die Redaktionsverantwortlichen. Und sie findet in dem Moment statt, in dem sich der Chef-Redakteur o.Ä. für oder gegen eine Premiere entscheidet. Es folgen weitere evaluative Entscheidungen zu Platzierung, Artikel- und Bildgröße etc. So kann man also bereits vor dem Verfassen der Kritik von Wertung sprechen.

Zur **formalen Gestaltung** der Textsorte Theaterkritik lässt sich sagen, dass sie insbesondere für die Leserbindung von fundamentaler Bedeutung ist. Seit 1950 hat sich typographisch viel verändert, was v.a. auf die Einführung des Computers für das Layout sowie diverse Untersuchungen zum Leseverhalten zurückzuführen ist. Festzuhalten ist allerdings, dass nicht nur die Textsorte Theaterkritik oder das Feuilleton einen Wandel durchlebt haben, sondern die gesamte Zeitung.

Bei den untersuchten Theaterkritiken fällt besonders auf, dass die Fließtexte weniger häufig von Absätzen – oder anderen Gliederungsmöglichkeiten – unterbrochen werden, als es von einschlägigen Werken zu Zeitungstexten empfohlen wird. Daraus könnte man schließen, dass es einen Bezug zwischen Typographie und Inhalt gibt. Theaterkritiken (evtl. auch andere meinungsäußernde Texte im Feuilleton) sind dichter erzählt, als es bei informationsbetonten Texten der Fall ist, da die bildhafte Sprache (zumindest auf der ersten Verständnisebene) leichter aufzunehmen ist als reine Informationstexte.

Ein wichtiges, wenn nicht sogar DAS wichtigste typographische Element ist das Bild. Es dient als Eyecatcher und sendet den größtmöglichen Reiz auf einer Zeitungsseite aus. Dieses Wissen wird (seit es Studien zum Leseverhalten gibt) genutzt. In früheren Jahren war das Bild bei den Journalisten eher als schmückendes Beiwerk verpönt. Seit 1970 nehmen Fotos in Theaterkritiken aber konsequent zu, so dass 2010 fast jede Theaterrezension ein Bild aufweist. Theaterfotos sind als Eyecatcher durchaus geeignet, weil sie meist einen spannenden, schönen, anrührenden Moment der Inszenierung einfangen oder einfach einen bekannten Schauspieler zeigen.

Laut Brielmaier (2000: 89) führt das Feuilleton ein typographisches „Eigenleben“. Die analysierten Texte stützen diese Behauptung, denn anders als in den übrigen Ressorts wird bereits seit 1970 die gleiche Serifenschrift für den Fließtext und die Paratexte verwendet – abgestuft nur

durch Schriftgrad, Fett- oder Kursivdruck oder den Einsatz von Kapitalchen. Dieser zurückgenommene Stil steht dem Inhalt des Feuilletons geradezu antithetisch gegenüber.

Veränderungen haben sich auch in den **Paratexten** ergeben. Informationen sind nach 1950 immer mehr aus der Hauptzeile in die Unterzeile gewandert. Die Hauptzeile hat seit 1970 größtenteils persuasive Funktion (Rätsel-Überschrift). Während die Titelzeile 1950 noch mehr oder weniger ausschließlich mit Informationen besetzt war, hat sich die Rätselhaftigkeit und damit auch der Leseanreiz mit jedem zeitlichen Schnitt erhöht.

Anders als in den informierenden Textsorten, die meist eine Komprimierung des Artikelinhalts oder zumindest eine klar verständliche Titelzeile aufweisen, haben die Überschriften im Feuilleton hauptsächlich die Aufgabe, den Leser auf den Artikel neugierig zu machen. Die Informationen, die natürlich auch in der Überschrift der Theaterkritik nicht fehlen dürfen, wandern also zunehmend in die Unterzeile. Hier kann man ohne Frage von einem Wandel sprechen, der spezifisch für die Textsorte Theaterkritik ist.

Aber auch die Unterzeile wird mit jedem Jahrgang stärker für zusätzliche Aufgaben benutzt. Häufig werden so in den beiden letzten zeitlichen Schnitten Wertungen oder zusätzliche Verrätselungen platziert (z.B. mit Hilfe von konnotierten Wörtern, Elativen oder wertenden Adjektiven). Der Leseanreiz entsteht v.a. durch okkasionelle Wortbildungen sowie Phraseologismen und die Verwendung von Anspielungen und anderen rhetorischen Stilmitteln. In der Unterzeile setzt sich eine Doppelstruktur durch, die zu einem spezifischen Merkmal der Textsorte Theaterkritik avanciert (Wertung, Anspielung, Wortspiel etc. [:] Informationsteil). Diesem Schema hat sich über die Jahre auch die Bildunterschrift angenähert. Hier findet sich z.T. eine ähnliche Doppelstruktur (auch eine zusätzliche Wertung ist möglich).

Typisch für die Textsorte Theaterkritik ist auch die weit überdurchschnittliche Anzahl von Eigennamen in der Unterzeile, die für die Beantwortung der W-Fragen vonnöten sind.

Mit durchschnittlich 4,0 Wörtern sind die Hauptzeilen der Theaterkritiken aber in keinem Jahrgang besonders lang – v.a. wenn man sie mit den Zahlen anderer journalistischer Textsorten vergleicht. Die Tendenz der letzten Jahre geht klar weg von elliptischen Überschriften hin zu vollständigen Sätzen (von drei auf 34 %). Auch diese Entwicklung lässt sich auf die Theaterkritik beziehen.

Paratexte wie Nebenzeile, Dachzeile oder Orts- und Datumsangabe spielen für die Theaterkritik eine untergeordnete Rolle und tauchen je nach Zeitung und Jahrgang eher selten auf. Nicht verzichtet werden kann hingegen auf die Autorennennung, da die Theaterkritik als meinungsäußer-

de Textsorte stark subjektiv und durch den jeweiligen Autor geprägt ist. Sie kommt in jedem der 128 Texte des Korpus vor.

Die Textsorte Theaterkritik weist in allen untersuchten Jahrgängen **gesprochen sprachliche und umgangssprachliche Elemente** auf. Ruth Betz hat bereits in ihrer Dissertation darauf hingewiesen, dass z.B. Wortkürzungen fast nur im Feuilleton vorkommen. Die Annahme, dass gesprochen sprachliche Elemente mit den Jahren zugenommen haben, ist nur zum Teil korrekt. Bestätigen lässt sich, dass der Gebrauch von umgangssprachlichen Wörtern und Wortgruppen (v.a. Phraseologismen) zwischen 1950 und 2010 exponentiell angestiegen ist – 1950 waren es in 32 Texten 46 Belege, 2010 in 32 Texten 212. Je nach Thema der Kritik werden mehr oder weniger Beispiele verwendet. Der umgangssprachliche Ton muss zu Thematik und Autor passen und sollte nicht zu gewollt klingen. Ebenfalls häufiger werden allomorphe Wortverkürzungen genutzt.

Relativ konstant (jeweils mit einem Ausreißer in irgendeinem der Jahrgänge) ist der Gebrauch von Enklisen und der Modalpartikel geblieben. Und das obwohl ihr Prozentsatz im Vergleich zu den anderen gesprochen sprachlichen Elementen in der Theaterkritik fällt. Das liegt aber v.a. daran, dass die umgangssprachlichen Wortgruppen so stark zugenommen haben. Apokopen müssen einen Rückgang verzeichnen. Diese Ergebnisse sind insofern unerwartet, als ich angenommen hatte, dass alle gesprochen sprachlichen Elemente eher zu- als abnehmen würden. Allerdings muss man auch erwähnen, dass der riesige Anstieg von umgangssprachlichen Wörtern und Wortgruppen die Sprache der Textsorte Theaterkritik auch so ausreichend beeinflusst. Bei der Lektüre der Texte (besonders des Jahrgangs 2010) springt einem die umgangssprachliche Note sofort ins Auge – auch ohne Interjektionen, Modalpartikel oder Apokopen.

Für die Textsorte ist zweierlei interessant: Einmal lässt sich einwandfrei feststellen, dass die Theaterkritik in den letzten Jahren einen deutlichen Schub Umgangssprache erhalten hat und somit die Texte einfacher zu lesen sind. Auf der anderen Seite hat die Theaterkritik dadurch einen weiteren Schritt Richtung bunte Feuilletonsprache gemacht. Bestenfalls sind die umgangssprachlichen Wortgruppen (Phraseologismen, evtl. auch modifiziert) zusätzlich mit einer Wertung versehen, was wiederum den Kreis zur meinungsäußernden Textsorte schließt.

Die Analyse der **Lexik** hat sich v.a. mit den Veränderungen innerhalb der Wortarten, der Wortbildungen, der lexikalischen Varianz, der Fremdexik, der Phraseologismen und der Vergleiche beschäftigt. Alle genannten Bereiche stehen exemplarisch für die Sprache der Textsorte Theaterkritik.

Bei den **Wortarten** zeigen sich deutliche Unterschiede zu anderen Textsorten. V.a. müssen in diesem Zusammenhang die Eigennamen erwähnt werden, die hier überdurchschnittlich häufig

vorkommen – im außenpolitischen Leitartikel (vgl. Skog-Södersved 1993), der ebenfalls zu den meinungsäußernden Textsorten zählt, fast nur halb so oft wie in der Theaterkritik. Und auch die Art der Eigennamen differiert (im Leitartikel sind es größtenteils Toponyme). In der Theaterkritik werden hauptsächlich Anthroponyme verwendet, die seit 1950 auch nochmals zugenommen haben. Toponyme, Ergonyme und Praxonyme halten sich über die Jahre relativ konstant, werden pro Artikel aber meist auch nur einmal erwähnt. Hauptsächlich führe ich diese Entwicklung auf die Thematik der Theaterkritik zurück. Denn an einer Inszenierung arbeiten viele Menschen, die einer Erwähnung bedürfen. Daneben müssen natürlich auch der Stücker, das betreffende Theater und die Stadt bzw. das Festival aufgeführt werden.

Die Substantiv-Verwendung liegt ungefähr auf dem Durchschnittsniveau; die Adjektive etwas darunter (ebenso wie beim außenpolitischen Leitartikel). Den leichten Rückgang zwischen 1950 und 2010 führe ich auf den stilistischen Wandel zurück. Zwar nimmt die Nominalphrase in ihrer Ausdehnung nicht signifikant ab, aber die Attribut- und Appositivarten verändern sich – weg von den Epitheta ornantia hin zu Relativsätzen u.Ä.

Wortbildungen aller Art bereichern die Textsorte Theaterkritik. Ein zentrales Merkmal sind dabei die okkasionellen Wortbildungen. Dabei steht neben dem Setzen von Leseanreizen im Rahmen der Feuilletonsprache besonders auch die Sprachökonomie im Mittelpunkt. Beide Funktionen kombinieren exemplarisch die phrasealen Komposita, die seit 1950 zugenommen haben und auch von zunehmender Kreativität der Autoren zeugen. Besonders charakteristisch für Theaterkritiken sind die substantivischen Determinativkomposita und da v.a. der Bauplan ‚Appellativ plus Appellativ‘. Diese Wortbildungen dienen neben der Sprachökonomie und der Kohäsion besonders auch dazu, Atmosphäre zu schaffen. Oft werden fachsprachliche Begriffe in ihrer Bedeutung modifiziert. Gerade meinungsäußernde Textsorten sind wie geschaffen für diese „zugespitzte Form der Argumentation und Konzentration“ (Matussek 1994: 54). Viele der okkasionellen Komposita sind stark an den Kontext gebunden, weisen einen hohen Komplexitätsgrad auf und tendieren dazu, nicht ins Lexikon einzugehen. Häufig erhalten sie auch eine „emotionale“ Konnotation (z.B. Diminutive).

Textsortenrelevant sind auch die Wortbildungen mit einem Adjektiv als Zweitglied (Determinativ- und Kopulativkomposita, v.a. ‚Adjektiv plus Adjektiv‘ und ‚Appellativ plus Adjektiv‘). Sie beschreiben, werten und verbildlichen – alles wichtige Bausteine der Theaterkritik.

Zu den zentralen Merkmalen der Textsorte zählt die **Fachsprache** des Theaters. Bis auf einen kleinen Teil können die Termini der Theatersprache – je nach Welt- und Fachwissen des Lesers – problemlos verstanden werden, weil sie sich z.T. aus der Standardsprache entwickelt haben. Schwer verständliche Fachbegriffe werden von den Autoren – soweit möglich – umgangen. Au-

Berdem nimmt die Verwendung des Fachwortschatzes kontinuierlich zwischen 1950 und 2010 ab (von 7,0 auf 5,6 %). Trotz der Tatsache, dass es sich um eine einfacher verständliche Fachsprache als z.B. in der Wirtschaft handelt, kommt sie weniger häufig zum Einsatz als vor 60 Jahren. So soll vielleicht die „Schwellenangst“ vor der Textsorte, der Thematik und des Ressorts minimiert werden. Auch Leser, die sich sonst nicht mit dem Theater befassen, haben so die Möglichkeit den Artikel zu verstehen – zumindest die erste Verständnis-Ebene. Und fühlen sich damit nicht aus dem „elitären“ Kreis der Feuilleton-Leser ausgeschlossen. Für alle weiteren Ebenen wäre dann Hintergrundwissen über Theater, Stück usw. vonnöten.

In der Textsorte Theaterkritik wird aus mehreren Gründen auf **Fremdwörter** zurückgegriffen. Sie weisen zum einen Überschneidungen mit dem Fachwortschatz auf und zum anderen werden sie als Aufmerksamkeitserreger eingesetzt. Außerdem dienen sie zur Wiederholungsvermeidung. Sie sind präzise in ihrer Bedeutung, oft kürzer als ihre deutsche Entsprechung und sind in der Lage, Assoziationen hervorzurufen. 1950 wurden diese noch selten verwendet (Nachwehen der NS-Zeit), während der Besatzungszeit nahm ihr Gebrauch zu. Ab 1990 geht die Tendenz aber wieder nach unten (kritischer Umgang mit Fremdwörtern, u.a. durch den Verein für deutsche Sprache). So öffnet sich die Textsorte Theaterkritik einer breiteren Öffentlichkeit.

Zwei Fremdsprachen dominieren in allen Jahrgängen: Wörter aus dem Lateinischen und dem Französischen liegen zusammen jeweils über 77 Prozent. Während der Einfluss anderer Fremdsprachen etwas nachlässt, kann das Englische einen großen und kontinuierlichen Zuwachs verzeichnen – die Anzahl englischsprachiger Wörter in Theaterkritiken hat sich seit 1950 mehr als verdreifacht.

Aus dem Französischen wurden u.a. Wörter aus dem Kunst- und Musikbereich sowie Termini aus der Literatur und dem Theater übernommen, aus dem Italienischen hauptsächlich Begriffe aus den „schönen“ Gebieten wie der Musik. Der Haupteinfluss des Italienischen beginnt Ende des 16. / Anfang des 17. Jahrhunderts u.a. mit der Entstehung der Oper. Das Englische kann auf die Textsorte Theaterkritik erst mit dem Genre Musical Einfluss nehmen.

Ein großer Teil der Fremdwörter sind Hybridbildungen (zwischen 16 und 23 %) – häufig handelt es sich dabei um Kombinationen aus dem Fachwortschatz und Eigennamen oder ausschließlich aus dem Fachwortschatz. Zwischen Fachsprache und Fremdsprache lassen sich in der Textsorte Theaterkritik 38,9 Prozent Überschneidungen feststellen. Diese kommen hauptsächlich aus dem Französischen und dem Italienischen. Dazu gehören aber auch einige Internationalismen wie *Theater*.

Zitatwörter nehmen – ebenso wie die Fremdwörter – von Jahrgang zu Jahrgang ab und spielen keine Rolle für die Theaterkritik. Für deren Verständnis ist aber auch z.T. hohes Bildungswissen notwendig. Eine Veränderung zeigt sich allerdings bei den Quellen für die Zitatwörter – 1950 waren es noch hauptsächlich lateinische Wörter, 1970 halten sich das Lateinische und das Französische die Waage, während ab 1990 das Französische die Führung übernimmt.

Die Gesamtzahl der **Phraseologismen** und deren Modifikationen nehmen kontinuierlich zu. Manche dieser Wendungen werden dabei bewusst und andere weniger bewusst eingesetzt. Bewusst verwendet werden Phraseologismen mit jeglicher Art von Modifikation; Kollokationen und Funktionsverbgefüge eher unbewusst. Die starke Zunahme (modifizierter) Zitate und geflügelter Worte steht exemplarisch für die zunehmende Kreativität im Feuilleton-Journalismus. Beliebt für deren Gebrauch ist die Überschrift. Der Kontext entscheidet von Artikel zu Artikel über deren Funktion. Sie können „stark emotionalisierend wirken“, da sie meist konnotiert sind und werden dabei nicht zufällig eingesetzt, sondern um Wertungen und Meinungen zu vermitteln. Auf diese Weise können Emotionen geweckt und ausgedrückt werden. Daher sind sie auch für die Verwendung in meinungsäußernden Textsorten prädestiniert.

Um ein gern eingesetztes Stilmittel handelt es sich auch bei **Vergleichen**. Die Anzahl der Belege pro Text steigt aber jährlich um nur rund einen an. Was sich allerdings ändert, ist ihre Verwendung. Intertextuelle Vergleiche nehmen ab, während sich bildhafte Vergleiche mehr als verdoppelt haben. Diese gegensätzliche Entwicklung lässt sich auf zweierlei zurückführen. Zum einen sind für die intertextuellen Vergleiche oft ein hohes Bildungswissen vonnöten und zum anderen haben sich die Sehgewohnheiten geändert, was die Autoren durch die Visualisierung von Aussagen nutzen. Die Wertung spielt bei Vergleichen eine vergleichsweise untergeordnete Rolle. Obwohl die verwendeten Wörter zumeist konnotiert sind, beinhalten sie weniger Kritik an der Inszenierung, sondern skizzieren Bilder.

Die **Syntax** betreffend, lässt sich festhalten, dass die durchschnittliche **Satzlänge** mit 21 bis 22 Wörtern über die Jahre relativ konstant bleibt. Der Trend weg von hypotaktischen hin zu einfachen Sätzen hat sich in der Textsorte Theaterkritik nicht durchgesetzt. Sowohl die einfachen als auch die verblosen Sätze nehmen ab, während die komplexen Sätze zunehmen. Die Autoren der Theaterkritiken scheinen keine einfachen Strukturen zu präferieren, was ein Merkmal des Sprachstils der Textsorte darstellt.

Aussagesätze sind in allen Jahrgängen mit riesigem Abstand und weit über 90 Prozent die größte Gruppe. Alle anderen Satzarten werden nur vereinzelt – und wenn meist aus stilistischen Gründen oder aufgrund des Idiolekts – verwendet. Zugenommen hat allerdings die Tendenz, die eingesetzten Fragesätze verblos zu gestalten. Daraus lässt sich eine Tendenz zur Verkürzung der Schrift-

sprache ableiten. Auf dieses – nicht auf die Theaterkritik beschränkte – Phänomen haben v.a. die Neuen Medien und die gesprochene Sprache Einfluss. Fragesätze werden in der Theaterkritik mit unterschiedlichen Aufgaben betraut, z.B. um zu hinterfragen oder zu provozieren. Als textsortenspezifisch ist v.a. der zunehmende Zusammenhang zwischen Fragesätzen und Wertung zu nennen.

Bei der Unterordnung der Nebensätze lässt sich feststellen, dass die NS erster Ordnung zunehmen, während alle anderen Ordnungen leicht abnehmen. Hier zeigt sich ein ähnlicher Trend wie beim allgemeinen Rückgang hypotaktischer Konstruktionen.

Da die ausführlichen Nominalphrasen in der Statistik der Abhängigkeitsgrade nicht zum Tragen kommen, ist es wahrscheinlich, dass sie ihren Anteil an der Satzlänge haben. Diesen „Schachtelsätzen“ stehen die kürzeren verblosen Sätze als Gegengewicht gegenüber.

Nach einer leichten Abnahme der verblosen Sätze zwischen 1950 und 1970, halten sie sich danach konstant bei rund 4,7 Prozent. Im Vergleich mit anderen Textsorten ist der Wert überdurchschnittlich hoch, was als textsortenspezifisches Merkmal der Theaterkritik aufgeführt werden kann. Die Abwechslung mit den Sätzen, die ein finites Verb aufweisen, gestaltet den Artikel lebhafter und variabler.

Parenthesen, Links- und Rechtsversetzungen geben dem Autor der Theaterkritik beim Schreiben zusätzlichen Freiraum in der Satzgestaltung und ermöglichen ihm die exponierte Herausstellung eines Satzglieds.

Die **Intertextualität** ist ein typisches Merkmal der Textsorte Theaterkritik und lässt sich in zwei große Bereiche teilen: Beziehungen zwischen Kritik und Stück sowie Relationen, die nicht im Zusammenhang mit dem rezensierten Stück stehen (Hinweise auf andere Stücke, Rollen, Songtitel, Filme etc.). Intertextuelle Elemente finden sich in allen Jahrgängen – mit steigender Tendenz. Eigentlich ist das eine überraschende Entwicklung, da ihre Verwendung durchaus hohe Anforderungen an den Leser stellt – gleichzeitig wird aber durch intertextuelle Bezüge unterhalten und ein Leseanreiz gesetzt. Verändert haben sich die Bereiche, zu denen eine Parallele gezogen wird – früher waren es hauptsächlich Personennamen, heute sind u.a. Filme und Songtitel die Vergleichsgrößen. Bei der Gegenüberstellung wird z.T. auch eine Wertung impliziert, z.B. beim Vergleich von zwei Rollen.

Die **Wertung** als zentrales Element der Theaterkritik ist mit den meisten Bereichen der Textsorte verwurzelt. Der Verständnisgrad der Wertungen hängt größtenteils von der Bildung des Lesers ab. In der Kritik sind Informationen, interpretatorische und bildhafte Beschreibungen sowie Wer-

tungen eng miteinander verbunden. Daher fällt es schwer, eine Trennung vorzunehmen. Was sich allerdings sagen lässt, ist, dass Wertung einen großen Teil des Textes ausmacht. Die jeweilige Gewichtung bleibt dem Autor überlassen und richtet sich u.a. nach der jeweiligen Inszenierung und dem idiolektalen Stil des Kritikers.

Der Ton hat sich zwischen 1950 und 2010 insofern geändert, als dass umgangssprachliche Elemente immer größeren Eingang in die Textsorte gefunden haben, so z.B. durch die Zunahme an konnotierten oder wertenden Phraseologismen. Die Sprache der Theaterkritik ist relativ direkt geblieben – indirekt kommt sie z.B. bei intertextuellen Vergleichen vor – und der Autor äußert deutlich seine Meinung. Dabei wird er zumeist nicht beleidigend oder derb. Plakative Aussagen können konnotierte und da besonders umgangssprachliche Wendungen trotzdem treffen.

Bei den Wertungsarten zeigt sich eine Veränderung zu Ungunsten der prädikativen Adjektive (hier stellt sich der Bezug zur leichten Abnahme der Adjektive in der Textsorte Theaterkritik her). Leicht zugenommen haben hingegen die wertenden Nominalphrasen in ihrer Komplexität. Erst sehr spät findet die Ironie ihren Weg in die Theaterkritik. Allerdings wird sie weiterhin nur vereinzelt verwendet, einschlägige Journalismus-Bücher raten auch von deren Einsatz ab, da dieser immer die Gefahr birgt, dass Ironie von Seiten der Leser nicht verstanden wird. Ebenso können Modalverben und der Konjunktiv eine Zunahme verzeichnen. Auf ungefähr dem gleichen Niveau gehalten haben sich u.a. Vergleiche und Gegenüberstellungen sowie Negationen und die Tendenz, mehrere Wertungsvarianten in einem Satz zu kombinieren.

Autorenreferenzen sind für die Textsorte Theaterkritik von Bedeutung, auch wenn ihre Gesamtzahl und die Anzahl pro Kritik seit 1950 abgenommen haben. Trotz der absteigenden Tendenz gibt es nämlich auch 2010 noch in 26 der 32 Texte Autorenreferenzen. Der Autor stellt sich heute jedoch viel weniger in den Vordergrund, als er es noch 1950 getan hat. Dies zeigt sich v.a. auch am Rückgang der persönlichen Autorenreferenz – um fast 40 Prozent.

Direkt angesprochen werden die Leser in Kritiken nie. Lediglich die **Erwähnung der Publikumsreaktion** hat über lange Jahre eine ähnliche Funktion ausgefüllt. Aufgrund der Floskelhaftigkeit der Formulierungen und der Thematik ist die Publikumsreaktion seit 1970 immer seltener aufgeführt worden und hat stetig an Bedeutung verloren. In Regionalzeitungen wird sie als abschließender Satz immer noch gerne verwendet. Bei der Publikumsreaktion handelt es sich um eine beschreibende Wiedergabe der Ereignisse unmittelbar nach Stückende, nicht um eine Wertung.

Bei der Textsorte Theaterkritik kann man weniger vom **Individualstil** eines Autors im engeren Sinn sprechen, als von einem Stil, der von der Thematik und der Kreativität sowie vom hand-

werklichen Können des jeweiligen Rezensenten abhängt. Der Stil hat allerdings großen Einfluss auf die einzelnen Textsorten. Dies ist einer der Gründe, warum die einzelnen Texte z.T. schwierig miteinander zu vergleichen sind.

Abschließend lässt sich festhalten, dass den Autoren von Theaterkritiken sprachlich zwischen Bildungs- und Umgangssprache, Phraseologismen und Wortbildungen, Fremd- und Fachwortschatz, in Syntax und Textaufbau so gut wie keine Grenzen gesetzt sind. Und auch die Ausführung des jeweiligen Themas ist sehr frei. Gemeinsam haben alle Texte eigentlich nur die Hauptpunkte Beschreibung, Bewertung und Information, deren Gewichtung allerdings von Text zu Text extrem schwanken kann. Erwähnt werden müssen das Leitungsteam (Regisseur, (Dirigent), Bühnen- und Kostümbildner), der Autor/Komponist, der Stücketitel und die Künstler. Aber bereits bei der letzten Gruppe differieren die Texte stark. Es kann vorkommen (besonders in den frühen Jahrgängen), dass nicht alle Schauspieler oder Sänger aufgeführt werden. Z.T. werden die kleinen Rollen aus Platzgründen gestrichen. Allerdings bin ich der Meinung, dass zugunsten der Erwähnung der Akteure lieber ein Satz der „theoretischen Abhandlung“ gestrichen werden sollte. Denn lange Ausführungen über die Werkgeschichte können zwar durchaus interessant sein, müssen aber nicht ganze Spalten füllen. Oft dient gerade dieser Teil der Selbstdarstellung des Rezensenten.

Ich hoffe, mir ist es gelungen, einen Eindruck davon zu vermitteln, wie herausfordernd eine linguistische Untersuchung einer derartigen Textsorte ist.

Bleibt nur noch, einen kleinen Ausblick auf die Zukunft der Theaterkritik zu wagen. Anders als die Literatur- oder Filmkritik beschreibt die Theaterkritik die künstlerischen Produkte einer Institution, die (zumindest auf kommunaler Ebene) immer wieder finanziell auf dem Prüfstein steht. Dabei stecken die meist städtischen Kulturträger in einem Dilemma. Auf der einen Seite interessiert sich nur ein kleiner Teil der Bevölkerung für Kultur und insbesondere das Theater (pro Theaterbesucher werden durchschnittlich 117,23 Euro zugeschossen²²⁸), auf der anderen Seite müssen Staat und Kommunen ihren Kulturauftrag erfüllen. Aber immer wieder sind Umwandlungen in Beispieltheater, Sparten- oder sogar Theaterschließungen im Gespräch. Mit Ironie und einer Portion Galgenhumor nimmt sich z.B. Rolf Bolwin, Direktor des Deutschen Bühnenvereins, der Thematik an:

„Zurzeit tobt wieder einmal eine Debatte im Netz: die Zukunft des Stadttheaters. Es ist etwa das 127. Wortgefecht zu diesem Thema – oder vielleicht auch nur die immer wieder neue Aufwärmung des Dauerthemas Theaterkrise. Gustav Gründgens soll ja schon seinerzeit morgens ins Theater gekommen sein, um als erstes die Krise zu begrüßen.“

²²⁸ Vgl. Theaterstatistik 2013/2014 des Deutschen Bühnenvereins.

Und: „[...] nahezu alles, was der Bühnenverein so treibt, hat etwas mit der Zukunft des Stadttheaters zu tun. Das Besondere dabei ist allerdings, wir reden nicht nur darüber, sondern wir gestalten sie auch, die Zukunft von 140 öffentlich getragenen Theatern, der, um genauer zu sein, Stadt- und Staatstheater sowie Landesbühnen. Und ich kann Ihnen aus leidvoller Erfahrung sagen, darüber reden ist einfach, etwas zu tun bekanntlich deutlich schwerer. Wer das nicht glaubt, der möge einmal mit Gewerkschaften über Tarifverträge, mit Verlegern über Urheberrecht oder – *horribile dictu* - mit Politikern über öffentliche Zuschüsse oder gesetzliche Rahmenbedingungen für die Kunst zu verhandeln ist (sic!).“²²⁹

Stellt sich abschließend die Frage, ob die Diskussionen irgendwann einmal Einfluss auf das inhaltliche Angebot der Zeitungen nehmen. Die Online-Plattformen und E-Papers eröffnen zwar ungeahnte Möglichkeiten in der Darstellung und Bereitstellung von „Zusatzmaterialien“ wie kurze Clips mit Ausschnitten aus Inszenierungen oder Interviews mit Regisseur und Darstellern sowie Fotoserien, Links zur Kartenbestellung usw. Jedoch ist fraglich, ob die Verleger den finanziellen Aufwand weitertragen (z.B. Dienstreisen der Kritiker in die Theatermetropolen der Welt), wenn die Kosten-Nutzen-Rechnung noch mehr ins Minus rutscht, weil nur ein kleiner Teil der Zeitungsleser sich überhaupt für das Feuilleton interessiert. Aber wie heißt es so passend in Tschechows „Die Möwe“²³⁰? *Ohne Theater geht es nicht.*

²²⁹ Vgl. <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/kulturpolitische-papiere.html?det=344>.

²³⁰ Tschechow (1975: 9).

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

- Bazinger**, Irene (2010): Rette sich, wer kann – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9. Februar. S. 31.
- Beer**, Otto F. (1970): Kleine Operschlacht – In: Süddeutsche Zeitung vom 27. Oktober. S. 23.
- Bennert**, Klaus (1990): Elefant im Rokokosalon – In: Süddeutsche Zeitung vom 01. August. S. 11.
- Berger**, Jürgen (2010): Der Lebensverweigerer in der Wellness-Oase – In: Süddeutsche Zeitung vom 31. Mai. S. 12.
- Boenisch**, Vaso (2010): Ich bin euresgleichen – In: Süddeutsche Zeitung vom 07. Dezember. S. 13.
- Bondy**, Francois (1970): Dürrenmatts Urfaust – In: Süddeutsche Zeitung vom 24. Oktober. S. 24.
- Brachmann**, Jan (2010): Gewalt und Gemüt liegen Wange an Wange – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30. November. S. 34.
- Braun**, Hanns (1950): Kleists Komödie der gottgewollten Irrungen – In: Süddeutsche Zeitung vom 19. Juni. S. 3.
- Braun**, Hanns (1950): "Nora" von Jürgen Fehling inszeniert – In: Süddeutsche Zeitung vom 25. März. S. 6.
- Braun**, Hanns (1950): Shakespeares musikalische Komödie – In: Süddeutsche Zeitung vom 27. November. S. 3.
- Brembeck**, Reinhard J. (2010): Dickflüssig in Opernklischees gestrandet – In: Süddeutsche Zeitung vom 18. Oktober. S. 13.
- Brembeck**, Reinhard J. (2010): Verraten von einem Satansbraten – In: Süddeutsche Zeitung vom 26. Februar. S. 13.
- Brembeck**, Reinhard J. (2010): Vom Paradies auf Erden – In: Süddeutsche Zeitung vom 30. März. S. 15.
- Brembeck**, Reinhard J. (2010): Wo bitte geht's nach Utopia? – In: Süddeutsche Zeitung vom 03. Februar. S. 12.
- Briegleb**, Till (2010): Shakespeares Schlaf Traum Schrei – In: Süddeutsche Zeitung vom 20. September. S. 11.
- Brug**, Manuel (1990): Die Haifischzähne sind stumpf – In: Süddeutsche Zeitung vom 15. Mai. S. 15.
- Brust**, Fritz (1950): Der "Rosenkavalier" in Wiesbaden – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. Juli. S. 8.

- Brust**, Fritz (1950): Die Welt des Grals – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11. April. S. 8.
- Brust**, Fritz (1950): Geist der Commedia dell'arte – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03. Mai. S. 6.
- Brust**, Fritz (1950): Opern-Groteske – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15. Mai. S. 6.
- Brust**, Fritz (1950): Salzburger Festspiele 1950 – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 01. August. S. 8.
- Brust**, Fritz (1950): Verdis Tragödie der Halbwelt – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22. Mai. S. 7.
- Brust**, Fritz (1950): Vergnügte Banditen – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03. November. S. 6.
- Brust**, Fritz (1950): Wagner ohne Raum – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13. Oktober. S. 6.
- Burkhardt**, Werner (1990): Durch Entzauberung zaubern – In: Süddeutsche Zeitung vom 08. Januar. S. 34.
- Burkhardt**, Werner (1990): Ein bunter Abend – In: Süddeutsche Zeitung vom 02. Mai. S. 16.
- Burkhardt**, Werner (22.11.1990): Knistern vor der Hochzeit – In: Süddeutsche Zeitung. S. 45.
- Corsten**, Volker (2010): In Schwüren stark – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29. November. S. 29.
- Dössel**, Christine (2010): Pummelprinz im Hier und Jetzt – In: Süddeutsche Zeitung vom 30. März. S. 14.
- Drews**, Wolfgang (1950): "Mutter Courage und ihre Kinder" – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. Oktober. S. 6.
- Fischer**, Eva-Elisabeth (1990): Von der unblutigen Revolution der Spießer – In: Süddeutsche Zeitung vom 07. Mai. S. 49.
- Flügel**, Heinz (1950): Malipieros Faustinszenierung – In: Süddeutsche Zeitung vom 20. Januar. S. 3.
- Fontana**, Oskar Maurus (1950): Die Wiener Inszenierung des "Faust" II. Teil – In: Süddeutsche Zeitung vom 09. Februar. S. 7.
- Grenzmann**, Teresa (2010): Organisiertes Verlieben unter Verbrechern – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23. Januar. S. 33.
- Hahn**, Thomas (2010): Das Abziehbild einer Anziehpuppe – In: Süddeutsche Zeitung vom 26. Februar. S. 13.
- Halter**, Martin (2010): In der Liebe schwach – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29. November. S. 29.
- Halter**, Martin (2010): Mein Königreich für eine Stute – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16. Februar. S. 34.
- Hanimann**, Joseph (2010): Nachbarin, euer Skelettchen! – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 11. November. S. 33.

- Hanimann**, Joseph (1990): Schöner Schein, böser Trug – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30. Januar. S. 27.
- Heerwagen**, Fritz (1950): "König Lear" mit Werner Krauß – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. Juni. S. 6.
- Heerwagen**, Fritz (1950): "Macbeth" in Bochum – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29. April. S. 13.
- Heerwagen**, Fritz (1950): "Tod des Handlungsreisenden" – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03. Mai. S. 6.
- Henrichs**, Benjamin (1970): Max und Moritz oder Wie entsteht Theater? – In: Süddeutsche Zeitung vom 22. Oktober. S. 33.
- Hensel**, Georg (1990): Der Stein zum Anstoß in uns selbst – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 04. Dezember. S. 33.
- Jacobi**, Johannes (1950): "Capriccio" in Salzburg – In: Süddeutsche Zeitung vom 19. August. S. 7.
- A. E. K.** (1950): Frank Wedekinds Menschenhölle – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13. März. S. 8.
- Kaiser**, Joachim (1990): Don Giovannis Besserung – In: Süddeutsche Zeitung vom 13. August. S. 23.
- Kaiser**, Joachim (1970): Ein Fächer, der kein Glück brachte – In: Süddeutsche Zeitung vom 13. Mai. S. 37.
- Kaiser**, Joachim (1990): Spanischer Bilderbogen: eher blutig als blutvoll – In: Süddeutsche Zeitung vom 08. Mai. S. 16.
- von Kalckreuth**, Johannes (1950): Die Feldmarschallin der Cäcilia Reich – In: Süddeutsche Zeitung vom 15. Februar. S. 3.
- von Kalckreuth**, Johannes (1950): Idomeneo in Augsburg – In: Süddeutsche Zeitung vom 10. März. S. 3.
- von Kalckreuth**, Johannes (1950): Paganini geigt in der Staatsoperette – In: Süddeutsche Zeitung vom 07. Februar. S. 3.
- von Kalckreuth**, Johannes (1950): Zar und Zimmermann in der Staatsoper – In: Süddeutsche Zeitung vom 17. März. S. 3.
- Kessler**, Sinah (1970): Revolution in roten Polstern – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 04. Dezember. S. 32.
- Kessler**, Sinah (1970): Strehler geht in die Tiefe – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03. Dezember. S. 11.
- Kessler**, Sinah (1970): Wider himmelblaue Verkalkung – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. Januar. S. 18.
- Koch**, Gerhard R. (1970): Eine beachtliche Leistung – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. Juni. S. 13.

- Koch**, Gerhard R. (1970): In der Tiefe des Rheins – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21. Januar. S. 11.
- Koch**, Gerhard R. (1990): Vom Umgang mit Trojanischen Pferden – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. März. S. 33.
- Koch**, Gerhard R. (1990): Wüstling in der Bilderwelt – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16. Mai. S. 33.
- Koegler**, Horst (1970): Leokadja und die Götterdämmerung – In: Süddeutsche Zeitung vom 21. Dezember. S. 12.
- Korn**, Karl (1950): Der originale Tartuffe – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18. Januar. S. 8.
- Korn**, Karl (1950): Shakespeare mit Geist und Witz – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 06. Februar. S. 5.
- Krohn**, Rüdiger (1990): Männerseligkeit? – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25. Mai. S. 30.
- von Lewinski**, Wolf-Eberhard (1970): Wotan als Büroboß vom Mars – In: Süddeutsche Zeitung vom 09. Dezember. S. 29.
- Lietzmann**, Sabina (1950): Am Beispiel des Hofmeisters – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24. April. S. 8.
- Löhlein**, Heinz-Harald (1990): Karriere eines wichtigen Organs – In: Süddeutsche Zeitung vom 07. März. S. 15.
- Löhlein**, Heinz-Harald (1990): Schaubilder drohender Gefahr – In: Süddeutsche Zeitung vom 16. März. S. 38.
- Mauró**, Helmut (2010): Aus dem Nichts hinauf ins Nichts – In: Süddeutsche Zeitung vom 08. März. S. 13.
- Mauró**, Helmut (2010): Sinn und Sinnlichkeit – In: Süddeutsche Zeitung vom 19. März. S. 12.
- Mauró**, Helmut (2010): Wider die Natur – In: Süddeutsche Zeitung vom 03. April. S. 14.
- Michaelis**, Ross (1970): Brecht in Plastik – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21. April. S. 28
- Nagel**, Ivan (1970): Eine schöne Hinrichtung – In: Süddeutsche Zeitung vom 17. Dezember. S. 14.
- Nagel**, Ivan (1970): Lulu – nach zehn Jahren neu – In: Süddeutsche Zeitung vom 08. Januar. S. 25.
- Nagel**, Ivan (1970): Mangel an Lücken – In: Süddeutsche Zeitung vom 21. Dezember. S. 12.
- Nagel**, Ivan (1970): Shakespeares Aufgabe kritisch gelöst – In: Süddeutsche Zeitung vom 05. Januar. S. 8.
- Nagel**, Ivan (1970): Szenen aus Münchens Vorzeit – In: Süddeutsche Zeitung vom 14. März. S. 12.

- Pringsheim**, Heinz (1950): "Boris Godunoff" in der Staatsoper neuinszeniert – In: Süddeutsche Zeitung vom 02. Februar. S. 6.
- Pringsheim**, Heinz (1950): Rigoletto neu einstudiert – In: Süddeutsche Zeitung vom 11. April. S. 4.
- Roeseler**, Albrecht (1990): Triumph der Sänger, Triumph der Musik – In: Süddeutsche Zeitung vom 30. Juli. S. 30.
- Rohde**, Gerhard (1990): Der verliebte Bürgerdichter – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 13. August. S. 19.
- Rohde**, Gerhard (1990): Die Angst vor dem Ende – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03. August. S. 29.
- Rohde**, Gerhard (2010): Hier wird die Zauberflöte einfach weggezaubert – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25. November. S. 31.
- Rohde**, Gerhard (2010): In diesem Japan blühen keine Kirschbäume – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18. Januar. S. 27.
- Rohde**, Gerhard (1990): Politik in Oper und Wirklichkeit – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 02. Mai. S. 36.
- Rohde**, Gerhard (1990): Temposünder auf der Rutschbahn – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23. März. S. 35.
- Rohde**, Gerhard (1990): Träumereien zum Fliegenden Holländer – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 06. Dezember. S. 36.
- Ross**, Thomas (1970): Scarlett in Tokio – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28. Januar. S. 28.
- Rossmann**, Andreas (1990): Macbethmaschine als Knochenmühle – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. Dezember. S. 35.
- Rossmann**, Andreas (1990): Teufel auch, Mephisto ist mehrere! – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 06. Dezember. S. 29.
- Rossmann**, Andreas (1990): Vom Brettspiel zum Bettspiel – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. September. S. 35.
- Rühle**, Günther (1970): Die Anfänge des Harry Buckwitz – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. Oktober. S. 12.
- Rühle**, Günther (1970): Gretchen gegen Dürrenmatt – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. Oktober. S. 22.
- Ruppel**, K. H. (1950): Der fliegende Holländer – In: Süddeutsche Zeitung vom 24. Oktober. S. 6.
- Ruppel**, K. H. (1970): Die Symphonie vom Tode Siegfrieds – In: Süddeutsche Zeitung vom 23. März. S. 25.
- Ruppel**, K. H. (1970): Mühsam flatterte die Fledermaus – In: Süddeutsche Zeitung vom 02. Januar. S. 25.

- Ruppel**, K. H. (1970): Nürnbergs kühner Opern-Vorstoß – In: Süddeutsche Zeitung vom 09. Dezember. S. 29.
- Ruppel**, K. H. (1970): Verdi, zurückdatiert zu Meyerbeer – In: Süddeutsche Zeitung vom 12. August. S. 8.
- Ruppel**, K. H. (1950): "Viel Lärm um nichts" – In: Süddeutsche Zeitung vom 20. Dezember. S. 3.
- Sandner**, Wolfgang (1990): Der Prophet auf dem Bücherberg – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14. Mai. S. 33.
- Sandner**, Wolfgang (1990): Oberammergau im Böhmerwald – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. Mai. S. 31.
- Schmidt**, Christopher (2010): Das Dschungelcamp – In: Süddeutsche Zeitung vom 25. Januar. S. 10.
- Schmidt**, Christopher (2010): Sturmfreie Schaubude – In: Süddeutsche Zeitung vom 03. Mai. S. 12.
- Schön**, Gerhard (1950): Hamlet oder: Der Ekel – In: Süddeutsche Zeitung vom 12. Januar. S. 2.
- Schreiber**, Ulrich (1970): In neuer Rekordzeit? – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22. April. S. 14.
- Schreiber**, Wolfgang (1990): Reizvolles Problemkind – In: Süddeutsche Zeitung vom 17. August. S. 36.
- Schwab-Felisch**, Hans (1970): Euer Stück – unser Stück – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19. Januar. S. 22.
- Schwab-Felisch**, Hans (1970): Ein Revolutionär am Schreibtisch wird ermordet – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22. Januar. S. 22.
- Spiegel**, Hubert (1990): Laus oder nicht Laus? – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16. Mai. S. 36.
- Spiel**, Hilde (1970): Die Machtergreifung als Musical – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19. November. S. 11.
- Spiel**, Hilde (1970): Glanzpremiere mit Hindernissen – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28. Oktober. S. 14.
- Spiel**, Hilde (1970): Verdi mit wagnerscher Gebärde – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. August. S. 28.
- Spinola**, Julia (2010): Eros bleibt stets unberechenbar – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. August. S. 31.
- Spinola**, Julia (2010): Schwarze Schwanenkönigin, wohin führst du uns? – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27. Juli. S. 29.
- Stadelmaier**, Gerhard (1990): Das Geheul in der Nische – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24. September. S. 35.

- Sucher**, C. Bernd (1990): Auf die Folter geworfen – In: Süddeutsche Zeitung vom 12. Januar. S. 49.
- Sucher**, C. Bernd (1990): Die Jukebox – da geht nichts drüber! – In: Süddeutsche Zeitung vom 17. Dezember. S. 11.
- Sucher**, C. Bernd (1990): Rosalies Modenschau – In: Süddeutsche Zeitung vom 22. Oktober. S. 37.
- Thieringer**, Thomas (1990): Der Anfang vom Ende – In: Süddeutsche Zeitung vom 15. Mai. S. 15.
- Tholl**, Egbert (2010): Es sind die falschen Männer – In: Süddeutsche Zeitung vom 22. April. S. 13.
- Tholl**, Egbert (2010): Raus aus dem Gefängnis – In: Süddeutsche Zeitung vom 10. August. S. 12.
- Thomas**, Gina (2010): Das Phantom auf Coney Island – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16. Februar. S. 34.
- Thomas**, Gina (2010): Die Wollust der Winterkrieger – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16. Dezember. S. 33.
- Thomas**, Gina (2010): Kleist brüllt hier „Heil!“ – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 27. Juli. S. 29.
- f. **th.** (1970): Oliviers Shylock – In: Süddeutsche Zeitung vom 13. Mai. S. 38.
- Vietta** (1950): Die Monstretragödie der Lulu – In: Süddeutsche Zeitung vom 21. März. S. 3.
- Weissstein**, Kurt B. M (1970): Beifallssalven im Colón – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25. Mai. S. 16.
- Wildhagen**, Christian (2010): Ungleiches Duell um einen Wechselbalg – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 05. Oktober. S. 32.

6.2 Sekundärliteratur

- Adamski**, Heike (2004): Diener, Schulmeister und Visionäre. Studien zur Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik (Reihe XXX Theater-, Film- und Fernschwissenschaften, Bd. 86). Frankfurt a. M./ Berlin u.a.: Peter Lang.
- Adamzik**, Kirsten (2004): Textlinguistik. Eine einführende Darstellung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Adamzik**, Kirsten (2010): Was heißt Kultur im akademischen Kontext? – In: Albert Foschi, Marina / Hepp, Marianne u.a. (Hrsg.): Text und Stil im Kulturvergleich. Pisaner Fachtagung 2009 zu interkulturellen Wegen Germanistischer Kooperation. München: Iudicium-Verlag. S. 137-153.
- Adamzik**, Kirsten (2001): Die Zukunft der Text(sorten)linguistik. Textsortennetze, Textsortenfelder, Textsorten im Verbund – In: Fix, Ulla / Habscheid, Stephan / Klein, Josef (Hrsg.): Zur Kulturspezifität von Textsorten (= Textsorten, Bd. 3). Tübingen: Stauffenburg-Verlag. S. 15-30.
- Admoni**, Wladimir (1973): Die Entwicklungstendenzen des deutschen Satzbaus von heute. München: Hueber.
- Ahlke**, Karola (²2000): Sprache und Stil – ein Handbuch für Journalisten (= Praktischer Journalismus, Bd. 36). Konstanz: UVK-Medien.
- Akademie der Wissenschaften der DDR** (Hrsg.) (1961-1977): Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. 6 Bände. Berlin.
- Altmann**, Hans (2008): Formale Aspekte bei Wortneubildungen und Probleme ihrer Beschreibung – In: Eichinger, Ludwig M. / Meliss, Heike u.a. (Hrsg.): Wortbildung heute – Tendenzen und Kontraste in der deutschen Gegenwartssprache (= Studien zur Deutschen Sprache, Bd. 44). Tübingen: Narr. S. 17-35.
- Axton**, Charles B. / Zehnder, Otto (⁵1996): Reclams Musicalführer, Stuttgart: Verlag Philipp Reclam jun.
- Bachmann-Stein**, Andrea (2004): Horoskope in der Presse. Ein Modell für holistische Textsortenanalysen und seine Anwendung (= Arbeiten zu Diskurs und Stil, Bd. 8). Frankfurt a. M.: Narr.
- Barz**, Irmhild (2008): Englisches in der deutschen Wortbildung – In: Eichinger, Ludwig M. / Meliss, Heike u.a. (Hrsg.): Wortbildung heute – Tendenzen und Kontraste in der deutschen Gegenwartssprache (= Studien zur Deutschen Sprache, Bd. 44). Tübingen: Narr. S. 39-60.
- Bass**, Nicole (2003): Phraseologismen und Modifikationen in der Deutschschweizer Anzeigenwerbung 1928-1998 – In: Burger, Harald u.a.: Flut von Texten – Vielfalt der Kulturen. Ascona 2001 zur Methodologie und Kulturspezifität der Phraseologie (= Phraseologie und Parömiologie, Bd. 14). Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren. S. 381-390.

- Bauer**, Gerhard (²1998): Deutsche Namenkunde (= Germanistische Lehrbuchsammlung, Bd. 21). Berlin: Weidler.
- de Beaugrande**, Robert-Alain / Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): Einführung in die Textlinguistik (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 28). Tübingen: Niemeyer.
- Behr**, Irmtraud (1996): Verblose Sätze im Deutschen – zur syntaktischen und semantischen Einbindung verbloser Konstruktionen in Textstrukturen (= Eurogermanistik, Bd. 4). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Belke**, Horst (1973): Literarische Gebrauchsformen. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag.
- Bendel**, Sylvia (1998): Werbeanzeigen von 1622-1798. Entstehung und Entwicklung einer Textsorte (= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 193). Tübingen: Niemeyer.
- Bering**, Rüdiger (1997): Musical, Köln: DuMont.
- Berndt**, Frauke / Tonger-Erk, Lily (2013): Intertextualität. Eine Einführung (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 53), Berlin: Schmidt.
- Best**, Karl-Heinz (2005): Satzlänge – In: Köhler, Reinhard / Altmann, Gabriel / Piotrowski, Rajmund (Hrsg.): Quantitative Linguistik – ein internationales Handbuch. Berlin: de Gruyter. S. 298-304.
- Betz**, Ruth (2004): Gesprochensprachliche Elemente in deutschen Zeitungen. Phil. Diss. Würzburg.
- Bhatt**, Christa (1990): Die syntaktische Struktur der Nominalphrase im Deutschen (= Studien zur deutschen Grammatik, Bd. 38). Tübingen: Narr.
- Biere**, Bernd Ulrich (1993): Zur Konstitution von Presstexten – In: Biere, Bernd Ulrich / Henne, Helmut (Hrsg.): Sprache in den Medien nach 1945 (= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 135). Tübingen: Niemeyer. S. 56-86.
- Blana**, Hubert (1998): Die Herstellung: Ein Handbuch für die Gestaltung, Technik und Kalkulation von Buch, Zeitschrift und Zeitung. München: Saur.
- Blöcker**, Günter / Luft, Friedrich u.a. (Hrsg.) (1960): Kritik in unserer Zeit – Literatur, Theater, Musik, Bildende Kunst, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Boenisch**, Vasco (2008): Krise der Kritik? Was Theaterkritiker denken – und ihre Leser erwarten (= Recherchen 63). Berlin: Theater der Zeit.
- Böheim**, Gabriele (1987): Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 33). Innsbruck: Amt der Tiroler Landesregierung.
- Bosshard**, Hans Rudolf (1996): Typografie Schrift Lesbarkeit, Zürich: Niggli.
- Brandstätter**, Ursula (1990): Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik, Stuttgart: Metzler.

- Brandstetter**, Barbara / Range, Steffen (2009): Die Sprache der Journalisten: Von der Gefahr, arm in den Ausdrucksformen und banal in der Wortwahl zu werden – In: Moss, Christoph (Hrsg.): Die Sprache der Wirtschaft. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 75-94.
- Brandt**, Wolfgang (1991): Zeitungssprache heute: Überschriften. Eine Stichprobe – In: Brinker, Klaus: Aspekte der Textlinguistik. Hildesheim u.a.: Olms. S. 213-244.
- Braun**, Peter (1987): Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache: Sprachvarietäten. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.
- Bredel**, Ursula (2001): Interpunktion. Heidelberg: Winter.
- Brielmaier**, Peter / Wolf, Eberhard (²2000): Zeitungs- und Zeitschriftenlayout (= Praktischer Journalismus, Bd. 30). Konstanz: UVK-Medien.
- Brinker**, Klaus / Cölfen, Hermann / Pappert, Steffen (⁸2014): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 29). Berlin: Schmidt.
- Brückner**, Tobias (1990): Verrät der Text den Verfasser? Die Frage nach dem „philologischen Fingerabdruck“ – Textvergleich als Beweismittel – In: Kriminalistik: Zeitschrift für die gesamte kriminalistische Wissenschaft und Praxis 44. Heidelberg. S. 13-38.
- Bucher**, Hans-Jürgen (1999): Sprachwissenschaftliche Methoden der Medienforschung – In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner u.a. (Hrsg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, Bd. 1 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15.1). Berlin u.a.: de Gruyter. S. 213-230.
- Burger**, Harald (1987): Funktionen von Phraseologismen in den Massenmedien – In: Burger, Harald / Zett, Robert (Hrsg.): Aktuelle Probleme der Phraseologie (= Zürcher germanistische Studien, Bd. 9). Bern, Frankfurt a. M. u.a.: Lang. S. 11-28.
- Burger**, Harald (1983): Handbuch der Phraseologie, Berlin: de Gruyter.
- Burger**, Harald (⁴2014): Mediensprache. Eine Einführung in Sprache und Kommunikationsformen der Massenmedien, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Burger**, Harald (⁴2010): Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 36). Berlin: Schmidt.
- Burger**, Harald (1999): Phraseologie in der Presse – In: Bravo, Nicole Fernandez (Hrsg.): Phraseme und typisierte Rede (= Eurogermanistik, Bd. 14). Tübingen: Stauffenburg-Verlag. S. 77-89.
- Burger**, Harald (²1990): Sprache der Massenmedien (= Sammlung Göschen, Bd. 2225). Berlin u.a.: de Gruyter.
- Bußmann**, Hadumod (Hrsg.) (⁴2008): Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart: Kröner.
- Camen**, Rainer (1984): Die Glosse in der deutschen Tagespresse. Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer.

- Cortès, Colette** (Hrsg.) (2012): *Satzeröffnung. Formen, Funktionen, Strategien* (= Eurogermanistik – Europäische Studien zur deutschen Sprache, Bd. 31). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Diez, Georg** (2005): *Theaterkritik* – In: Schalkowski, Edmund: *Rezension und Kritik* (= Praktischer Journalismus, Bd. 49). Konstanz: UVK-Verlag. S. 295-306.
- Dobrovol'skij, Dmitrij / Piirainen, Elisabeth** (2009): *Zur Theorie der Phraseologie. Kognitive und kulturelle Aspekte*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Dohrendorf, Rüdiger** (1990): *Zum publizistischen Profil der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ – Computerunterstützte Inhaltsanalyse von Kommentaren der FAZ* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXII Soziologie, Bd. 204). Frankfurt/M: Lang.
- Domínguez Vázquez** (2008): *Textsorten und Wortbildung im Vergleich: Spanische und deutsche Packungsbeilagen* – In: Eichinger, Ludwig M. / Meliss, Heike u.a. (Hrsg.): *Wortbildung heute – Tendenzen und Kontraste in der deutschen Gegenwartssprache* (= Studien zur Deutschen Sprache, Bd. 44). Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 105-129.
- Donalies, Elke** (2009): *Basiswissen Deutsche Phraseologie*. Tübingen: Francke.
- Dovifat, Emil** (⁶1976): *Zeitungswissenschaft II* (= Sammlung Göschen, Bd. 2091). Berlin u.a.: de Gruyter.
- Dudenredaktion** (Hrsg.) (⁷2011): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim u.a.: Dudenverlag.
- Dudenredaktion** (Hrsg.) (⁷2006): *Duden. Die Grammatik* (Bd. 4). Mannheim u.a.: Dudenverlag.
- Dudenredaktion** (Hrsg.) (⁶1997): *Duden. Das Fremdwörterbuch* (Bd. 5). Mannheim u.a.: Dudenverlag.
- Dudenredaktion** (Hrsg.) (¹¹2015): *Duden. Das Fremdwörterbuch* (Bd. 5). Mannheim u.a.: Dudenverlag.
- Dudenredaktion** (Hrsg.) (1998): *Duden. Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten* (Bd. 11). Mannheim: Dudenverlag.
- Dudenredaktion** (Hrsg.) (2005): *Duden. Das Wörterbuch der Abkürzungen*. Mannheim u.a.: Dudenverlag.
- Dussel, Konrad** (2004): *Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert*. Münster: LIT.
- Eggers, Hans** (1973): *Deutsche Sprache im 20. Jahrhundert*. München: Piper.
- Eggers, Hans** (1962): *Zur Syntax der deutschen Sprache der Gegenwart* – In: *Der Deutschunterricht* 13. Seelze: Friedrich. S. 47ff.
- Ehrhardt, Claus / Heringer, Hans Jürgen** (2011): *Pragmatik*. Paderborn: Fink.
- Eichinger, Ludwig M.** (2010): *Wortbildungssprachenadäquate Informationsverdichtungsstrategien / Wortbildung und Syntax in der Nominalphrase* – In: Elsen, Hilke / Michel, Sascha (Hrsg.): *Wortbildung im Deutschen zwischen Sprachsystem und Sprach-Gebrauch*. Stuttgart: Ibidem. S. 165-223.
- Eisenberg, Peter** (²2012): *Das Fremdwort im Deutschen*. Berlin u.a.: de Gruyter.
- Elsen, Hilke** (²2014): *Grundzüge der Morphologie des Deutschen*. Berlin u.a.: de Gruyter.

- van der Elst**, Gaston / Habermann, Mechthild (⁶1997): Syntaktische Analyse (= Erlanger Studien, Bd. 60). Erlangen u.a.: Palm & Enke.
- Erben**, Johannes (²1983): Einführung in die deutsche Wortbildungslehre (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 17). Berlin: Schmidt.
- Erben**, Johannes (2010): Nachwort und Ausblick – In: Elsen, Hilke / Michel, Sascha (Hrsg.): Wortbildung im Deutschen zwischen Sprachsystem und Sprachgebrauch. Stuttgart: Ibidem. S. 265-269.
- Ernst**, Albert (2005): Wechselwirkung, Textinhalt und typografische Gestaltung. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Eroms**, Hans-Werner (2008): Stil und Stilistik. Eine Einführung (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 45). Berlin: Erich Schmidt.
- Eroms**, Hans-Werner (2000): Syntax der deutschen Sprache. Berlin u.a.: de Gruyter.
- Fath**, Rolf / Würz, Anton (^{35 und 22}1997): Reclams Opern- und Operettenführer. Stuttgart: Reclam Philipp Jun.
- Fiedler**, Sabine (1992): „Die pädagogische Rezension im Englischen und Esperanto“ – In: Baumann, Klaus-Dieter / Kalverkämper, Hartwig (Hrsg.): Kontrastive Fach-Sprachenforschung. Tübingen: Narr. S. 147-158.
- Fiehler**, Reinhard (1993): Grenzfälle des Argumentierens: ‚Emotionalität statt Argumentation‘ oder ‚emotionales Argumentieren?‘ – In: Püschel, Ulrich / Sandig, Barbara (Hrsg.): Stilistik III. Argumentationsstile. Hildesheim / New York: Olms. S. 149-174.
- Fischer**, Heinz-Dietrich (1983): Kritik in und an Medien – vororientierende Positionen – In: Fischer, Heinz-Dietrich (Hrsg.): Kritik in Massenmedien. Objektive Kriterien oder subjektive Wertung?. Köln: Deutscher Ärzte-Verlag. S. 11-42.
- Fleischer**, Wolfgang (2005): Entlehnung und Wortbildung in der deutschen Sprache der Gegenwart – In: Müller, Peter (Hrsg.): Fremdwortbildung – Theorie und Praxis in Geschichte und Gegenwart (= Dokumentation Germanistischer Forschung, Bd. 6). Frankfurt/M: Lang. S. 63-76.
- Fleischer**, Wolfgang / Michel, Georg u.a. (²1996): Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. Frankfurt a. M., Berlin u.a.: Lang.
- Fleischer**, Wolfgang / Barz, Irmhild (⁴2012): Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Fluck**, Hans-Rüdiger (⁵1996): Fachsprachen (= UTB für Wissenschaft, Bd. 483). Tübingen, Basel: Francke.
- Fluck**, Hans-Rüdiger (2000): Fachsprachen. Zur Funktion, Verwendung und Beschreibung eines wichtigen Kommunikationsmittels in unserer Gesellschaft – In: Eichhoff-Cyrus, Karin M. / Hoberg, Rudolf (Hrsg.): Die deutsche Sprache zur Jahrtausendwende. Sprachkultur oder Sprachverfall? (= Thema Deutsch, Bd.1). Mannheim: Dudenverlag. S. 89-106.

- Franke**, Thomas (2012): Die Gestaltung der Süddeutschen Zeitung – Im Wandel der Zeit – In: Süddeutsche Zeitung vom 9. Juli. Zugänglich unter: <http://www.sueddeutsche.de/medien/die-gestaltung-der-sz-im-wandel-der-zeit-1.1406241-1>.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (Hrsg.) (²⁴1998): Alles über die Zeitung. Frankfurt/M.: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Zugänglich über: <http://www.faz.net/dynamic/download/aboutus/FAZ-Imagebroschuere.pdf>.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung** (Hrsg.) (²2014): Alles über die Zeitung. Frankfurt/M.: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Zugänglich über: http://dynamic.faz.net/fem/kommunikation/2014/alles_ueber_14_Verlag_02_2014_September.pdf.
- Gallmann**, Peter (1985): Graphische Elemente der geschriebenen Sprache (= Germanistische Linguistik, Bd. 60). Tübingen: Niemeyer. Zugänglich über: http://www.personal.uni-jena.de/~x1gape/Pub/Graph_Ele_1985_1_Vorwort.pdf und http://www.personal.uni-jena.de/~x1gape/Pub/Graph_Ele_1985_3_Hauptteil.pdf.
- Gallmann**, Peter (1996): Interpunktion (Syngrapheme) – In: Günther, Hartmut / Ludwig, Otto (Hrsg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 11.1 und 11.2). Berlin: de Gruyter. S. 1456-1467. Zugänglich über: http://www.personal.uni-jena.de/~x1gape/Pub/Syngraph_HSK_1996.pdf.
- Gallmann**, Peter (1989): Syngrapheme an und in Wortformen – Bindestrich und Apostroph im Deutschen – In: Eisenberg, Peter / Günther, Hartmut (Hrsg.): Schriftsystem und Orthographie (= Germanistische Linguistik 97). Tübingen: Niemeyer. S. 85-110. Zugänglich über: http://www.personal.uni-jena.de/~x1gape/Pub/Bindestrich_Apostroph_1989.pdf.
- Genette**, Gérard (1989): Paratexte – das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/M u.a.: Campus-Verlag.
- Gierden Vega**, Carmen / Hofmann, Dirk (2008): Wortbildung und Ad-hoc-Komposita: Typen, Implikationen und ihre möglichen Übersetzungen ins Spanische – In: Eichinger, Ludwig M. / Meliss, Heike u.a. (Hrsg.): Wortbildung heute – Tendenzen und Kontraste in der deutschen Gegenwartssprache (= Studien zur Deutschen Sprache, Bd. 44). Tübingen: Narr. S. 195-211.
- Glinz**, Elly / Glinz, Hans (1978): Schweizer Sprachbuch 7./8. Schuljahr. Zürich: Sabe.
- Glück**, Helmut (Hrsg.) (²2000): Metzler Lexikon Sprache. Stuttgart u.a.: Metzler.
- Graham**, Rob (1999): Theater. München, London u.a.: Prestel.
- Greule**, Albrecht / Reimann, Sandra (2010): Von Doppel- und Normaltuben und dem Anti-Enzym BX – Wortbildung in der Hörfunkwerbung – In: Elsen, Hilke / Michel, Sascha (Hrsg.): Wortbildung im Deutschen zwischen Sprachsystem und Sprachgebrauch. Stuttgart: Ibidem. S. 225-263.
- Gronemeyer**, Andrea (1995): Theater. Köln: DuMont.
- Groth**, Otto (1928): Die Zeitung (Bd. 1). Mannheim u.a.: Bensheimer.

- Grutschus**, Anke (2009): Strategien der Musikbeschreibung. Eine diachrone Analyse französischer Toneigenschaftsbezeichnungen. Berlin: Frank & Timme.
- Gustafsson**, Ulla / Piirainen, Ilpo Tapani (1985): Untersuchungen zur Phraseologie in Zeitungstexten der deutschsprachigen Länder (= Vaasan Korkeakoulun Julkaisuja. Tutkimuksia. No. 108, Philologie 13). Vaasa: Vaasan Korkeakoulu.
- Haacke**, Wilmont (1969): Das Feuilleton in Zeitung und Zeitschrift – In: Dovifat, Emil (Hrsg.): Handbuch der Publizistik (Bd. 3). Berlin: de Gruyter. S. 218-236.
- Haacke**, Wilmont (1951): Handbuch des Feuilletons, Band I. Emsdetten: Lechte.
- Haacke**, Wilmont (1952): Handbuch des Feuilletons, Band II. Emsdetten: Lechte.
- Haacke**, Wilmont (1969): Die Kritik in Zeitung und Zeitschrift – In: Dovifat, Emil (Hrsg.): Handbuch der Publizistik (Bd. 3). Berlin: de Gruyter. S. 237-251.
- Hackl-Rößler**, Sabine (2006): Textstruktur und Textdesign: Textlinguistische Untersuchungen zur sprachlichen und optischen Gestaltung weicher Zeitungsnachrichten. Tübingen: Narr.
- Haller**, Michael (2003): Zum Funktionswandel des Kulturjournalismus in der Mediengesellschaft – In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Politik und Zeitgeschichte (12/2003). Zugänglich über: <http://www.bpb.de/apuz/27733/zum-funktionswandel-des-kulturjournalismus-in-der-mediengesellschaft?p=all>.
- Hannapel**, Hans / Melenk, Hartmut (1981): Pragmatik der Wertbegriffe – In: Frier, Wolfgang (Hrsg.): Pragmatik. Theorie und Praxis. Amsterdam: Rodopi. S. 209-236.
- Hartung**, Martin (1998): Ironie in der Alltagssprache. Eine gesprächsanalytische Untersuchung. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Hellwig**, Peter (1984): Titulus oder Über den Zusammenhang von Titeln und Texten – Titel sind Ein Schlüssel zur Textkonstitution – In: Henne, Helmut / Oksaar, Els u.a. (Hrsg.): ZGL Zeitschrift für germanistische Linguistik – Deutsche Sprache in Gegenwart und Geschichte, Bd. 12 / Heft 1. Berlin u.a.: de Gruyter. S. 1-20.
- Heinemann**, Wolfgang (2000): Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des Kommunizierens. Rückschau und Ausblick – In: Adamzik, Kirsten (hrsg.): Textsorten. Reflexionen und Analysen (Textsorten, Bd. 1). Tübingen: Stauffenburg-Verlag. S. 9-29.
- Hemmi**, Andrea (1994): „Es muß wirksam werben, wer nicht will verderben“. Kontrastive Analyse von Phraseologismen in Anzeigen-, Radio- und Fernsehwerbung (= Zürcher germanistische Studien, Bd. 41). Bern, Berlin u.a.: Lang.
- Hentschel**, Elke / Weydt, Harald (³2003): Handbuch der deutschen Grammatik, Berlin u.a.: de Gruyter.
- Herbig**, Albert / Sandig, Barbara (1994): Das kann doch wohl nur ein Witz sein! Argumentieren, Bewerten und Emotionalisieren im Rahmen persuasiver Strategien – In: Moilanen, Markku / Tiittula, Liisa (Hrsg.): Überredung in der Presse – Texte, Strategien, Analysen (= Sprache, Politik, Öffentlichkeit, Bd. 3). Berlin / New York: de Gruyter. S. 59-98.

- Heß**, Dieter (Hrsg.) (²1997): Kulturjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis, München: List.
- Hirner**, Roman (2007): Linguistische Untersuchungen an Werbeheadlines von Anzeigen der FAZ, SZ und des Stern 2004 (= Philologia, Bd. 101). Hamburg: Kovač.
- Hoberg**, Rudolf (2000): Sprechen wir bald alle Denglisch oder Germeng? – In: Eichhoff-Cyrus, Karin M. / Hoberg, Rudolf (Hrsg.): Die deutsche Sprache zur Jahrtausendwende. Sprachkultur oder Sprachverfall? (= Thema Deutsch, Bd.1). Mannheim: Dudenverlag. S. 303-316.
- Hochuli**, Jost (1990): Das Detail in der Typografie – Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne. München: Deutscher Kunstverlag.
- Hoffmann**, Michael (2007): Funktionale Varietäten des Deutschen – kurz gefasst. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- Hoffmann**, Ludger (2008): Über ja – In: Deutsche Sprache 3/2008. S. 193-219. Zugänglich über: <http://home.edo.tu-dortmund.de/~hoffmann/PDF/Ja.pdf>.
- Hoffmann-Allenspach**, Tobias (1998): Theaterkritik in der deutschsprachigen Schweiz seit 1945. Zürich: Chronos.
- Hücking**, Renate (1980): Kriterien amerikanischer Theaterkritik. Zur Rezeption des deutschsprachigen Dramas auf amerikanischen Bühnen und in der Presse nach 1945. Dissertation. Frankfurt a. M.: Lüdke.
- Hurwitz**, Harold (1972): Die Stunde Null der deutschen Presse. Die amerikanische Pressepolitik in Deutschland 1945 – 1949. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik.
- Jahr**, Silke (2000): Emotionen und Emotionsstrukturen in Sachtexten. Ein interdisziplinärer Ansatz zur qualitativen und quantitativen Beschreibung der Emotionalität von Texten (= Studia Linguistica Germanica, Bd. 59). Berlin / New York: de Gruyter.
- Jansen**, Johannes (1998): Oper. Köln: DuMont.
- Kaczmarek**, Dorota (2011): Zur Herstellung der Intertextualität im Pressediskurs – In: Sadziński, Witold (Hrsg.): Die Presse als sprach- und kulturwissenschaftliches Forschungsobjekt. Folia Germanica, Łódź. Zugänglich über: <http://www.foliagermanica.uni.lodz.pl/pdf/1.pdf>.
- Kapr**, Albert / Schiller, Walter (1983): Gestalt und Funktion der Typografie. Leipzig: Fachbuchverlag.
- Karasek**, Hellmuth (1995): Unterm Strich – Feuilletonistisches zum deutschen Groß-Feuilleton – In: Spiegel Special: Die Journalisten. 1/1995. S.99-101.
- Kautter**, Frank / Kraeft, Jochen (1995): Kleines Verlagslexikon. Itzehoe: Beruf + Schule.
- Kienzle**, Siegfried / zur Nedden, Otto C. A. (²⁰1996): Reclams Schauspielführer. Stuttgart: Reclam.
- Kim**, Jong-Soo (1999): Erweiterte adjektivische und substantivische Attribute in Zeitungstexten des 19. Jahrhunderts – Dargestellt an Nachrichtentexten der „Augsburgischen Ordinari Postzeitung“. Phil. Diss. Würzburg.

- Klein**, Josef (2000): Intertextualität, Geltungsmodus, Texthandlungsmuster. Drei vernachlässigte Kategorien der Textsortenforschung – exemplifiziert an politischen und medialen Textsorten – In: Adamzik, Kirsten (Hrsg.): Textsorten. Reflexionen und Analysen. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. S. 31-44.
- Klockow**, Reinhard (1980): Linguistik der Gänsefüßchen. Untersuchungen zum Gebrauch der Anführungszeichen im gegenwärtigen Deutsch. Frankfurt a. M.: Haag und Herchen.
- Kloiber**, Rudolf / Konold, Wulf / Maschka, Robert (¹²2007): Handbuch der Oper. München u.a.: Bärenreiter Verlag.
- de Knop**, Sabine (1987): Metaphorische Komposita in Zeitungüberschriften. Tübingen: Niemeyer.
- Knudsen**, Hans (1935): Wesen und Grundlagen der Theaterkritik. Berlin: Theaterverlag Albert Langen.
- Köhler**, Michaela (1999): Wertung in der Literaturkritik. Bewertungskriterien und sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten des Bewertens in journalistischen Rezensionen zeitgenössischer Literatur. Phil. Diss. Würzburg.
- Koszyk**, Kurt (1999): Presse unter alliierter Besatzung – In: Wilke, Jürgen (Hrsg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung. S. 31-58.
- Krättli**, Anton (1966): Theaterkritik – In: Hürlimann, Martin: Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich/ Freiburg: Atlantis Verlag. S. 371-386.
- Krause**, Wolf-Dieter (2000): Text, Textsorte, Textvergleich – In: Adamzik, Kirsten (Hrsg.): Textsorten. Reflexionen und Analysen (= Textsorten, Bd. 1). Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 45-76.
- Kresta**, Ronald (1995): Realisierungsformen der Interpersönlichkeit in vier linguistischen Fachtextsorten des Englischen und des Deutschen. Frankfurt a. M.: P. Lang.
- Kübler**, Hans-Dieter (2001): Kommunikative und ästhetische Dispositionen im Konsum- und Rezeptionsverhalten von Zeitungs- und Zeitschriftenlesern – In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner u.a. (Hrsg): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, Bd. 2 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15.2). Berlin u.a.: de Gruyter. S. 1740-1750.
- Küpper**, Norbert (⁵2004): Zeitungsgestaltung – In: Pürer, Heinz / Rahofer, Meinrad / Reitan, Claus (Hrsg.): Praktischer Journalismus – Presse, Radio, Fernsehen, Online (= Praktischer Journalismus, Bd. 9). Konstanz: UVK-Verlag. S. 257-277.
- Kurz**, Josef / Müller, Daniel / Pötschke, Joachim / Pöttker, Horst / Gehr, Martin (²2010): Stilistik für Journalisten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kusch**, Regina (2013): Der Erfinder des „Stern“. Zugänglich über:
http://www.deutschlandradiokultur.de/geburtstag-der-erfinder-des-stern.932.de.html?dram:article_id=272976.

- Lakoff**, George / **Johnson**, Mark (⁶2008): *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg: Auer.
- von La Roche**, Walther (¹⁷2006): *Einführung in den praktischen Journalismus*. Berlin: Econ.
- von La Roche**, Walther (¹⁹2013): *Einführung in den praktischen Journalismus*. Berlin: Econ.
- Leis**, Cornelia (2010): *Evaluative und emotionale Tendenzen in Zeitungstexten* – In: Vanková, Lenka / Wolf, Norbert Richard (Hrsg.): *Aspekte der Emotionslinguistik*. Ostrava: Univ. Ostraviensis, Fac. Philosophica.
- Lenk**, Hartmut E. H. (2005): *Form und Funktion von Kommentarüberschriften in deutsch-, finnisch- und englischsprachigen Tageszeitungen* – In: Lenk, Hartmut E. H. und Chesterman, Andrew (Hrsg.): *Presstextsorten im Vergleich (= Germanistische Linguistik, Bd. 17)*. Hildesheim, Zürich u.a.: Olms. S. 159-184.
- Leyendecker**, Claudia (2003): *Aspekte der Musikkritik in überregionalen Tageszeitungen – Analyse von FAZ und SZ (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 40, Kommunikationswissenschaft und Publizistik, Bd. 82)*. Frankfurt/M u.a.: Lang.
- Löffler**, Heinrich (⁴2010): *Germanistische Soziolinguistik (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 28)*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Luft**, Friedrich (1960): *Das Wesen der Kritik* – In: Blöcker, Günter / Luft, Friedrich u.a.: *Kritik in unserer Zeit – Literatur, Theater, Musik, Bildende Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 28-45.
- Lüger**, Heinz-Helmut (²1995): *Pressesprache (= Germanistische Arbeitshefte, Bd. 28)*. Tübingen: Niemeyer.
- Lüger**, Heinz-Helmut (1999): *Satzwertige Phraseologismen. Eine pragmatische Untersuchung*. Wien: Praesens Verlag.
- Matussek**, Magdalena (1994): *Wortneubildung im Text (= Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft, Bd. 7)*. Hamburg: Busek.
- Mehlin**, Urs (1969): *Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation (= Wirkendes Wort, Bd. 7)*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Meibauer**, Jörg (2007): *Syngrapheme als pragmatische Indikatoren: Anführung und Auslassung* – In: Döring, Sandra / Geilfuß-Wolfgang, Jochen (Hrsg.): *Von der Pragmatik zur Grammatik*. Leipzig: Leipziger Uni-Verlag. S. 21-37.
- Meier**, Klaus (²2011): *Journalistik*. Konstanz: UVK-Verlag.
- Meissner**, Michael (³2007): *Zeitungsgestaltung – Typografie, Satz und Druck, Layout und Umbruch*. Berlin: Econ.
- Meyer**, Anne (2007): „FAZ“ macht auf Pflichtlektüre. Zugänglich über:
<http://www.taz.de/!5566/>.
- Meyn**, Hermann / **Tonnemacher**, Jan (⁴2012): *Massenmedien in Deutschland*. Konstanz u.a.: UVK-Verlag.

- Meysing**, Birgit (1991): Theaterkritik in der Tagespresse, untersucht am Beispiel des Stadt-Theaters Ingolstadt. Diplomarbeit. Eichstätt.
- Michel**, Georg (2001): Stilistische Textanalyse. Eine Einführung (Sprache – System und Tätigkeit, Bd. 38). Frankfurt a. M. u.a.: Lang.
- Mieder**, Wolfgang (1983): Deutsche Sprichwörter in Literatur, Politik, Presse und Werbung. Hamburg: Buske.
- Mohr**, Reinhard (2007): Neues „FAZ“-Layout: Alles, alles geht vorbei. Zugänglich über: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/neues-faz-layout-alles-alles-geht-vorbei-a-509576.html>.
- Musan**, Renate (²2009): Satzgliedanalyse (= Kurze Einführungen in die germanistische Linguistik, Bd. 6). Heidelberg: Winter.
- Nabrings**, Kirsten (1981): Sprachliche Varietäten (= Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 147). Tübingen: Narr.
- Neef**, Martin (2005): Die Graphematik des Deutschen. Tübingen: Niemeyer.
- Nickel**, Gunther (Hrsg.) (2007): Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik. Tübingen: Francke.
- Noelle-Neumann**, Elisabeth / Köcher, Renate (Hrsg.) (2002): Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1998-2002. München: Verlag der Demoskopie.
- Nowag**, Werner (1998): Kommentar und Glosse (=Reihe Praktischer Journalismus, Bd. 33). Konstanz: UVK-Medien.
- Palm**, Christine (1997): Phraseologie – eine Einführung. Tübingen: Narr.
- Pankratowa**, Svetlana M. (1997): Phraseologismen im Text – In: Simmler, Franz (Hrsg.): Textsorten und Textsortentraditionen (= Berliner Studien zur Germanistik, Bd. 5). Bern, Berlin u.a.: Lang. S. 195.204.
- Pawlitzki**, Helene (2010): In eigener Sache. Zugänglich über: <http://www.medien-monitor.com/In-eigener-Sache.1688.0.html>.
- Pawlitzki**, Helene (2010): Phoenix aus der Asche. Zugänglich über: <http://www.medien-monitor.com/Phoenix-aus-der-Asche.1692.0.html>.
- Pettitt**, Stephen (1999): Oper. München, London u.a.: Prestel.
- Pfeiffer**, Herrmannus (Hrsg.) (1988): Die FAZ – Nachforschungen über ein Zentralorgan (= Kleine Bibliothek Politik und Zeitgeschichte, Bd. 489). Köln: Pahl-Rugenstein.
- Piitulainen**, Marja-Leena (2001): Zur Selbstbezeichnung in deutschen und finnischen Textsorten – In: Fix, Ulla / Habscheid, Stephan / Klein, Josef (Hrsg.): Zur Kulturspezifik von Textsorten (= Textsorten, Bd. 3). Tübingen: Stauffenburg-Verlag. S. 159-173.
- von Polenz**, Peter (³2008): Deutsche Satzsemantik. Berlin: de Gruyter.
- von Polenz**, Peter (1999): Deutsche Sprachgeschichte – vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. III: 19. und 20. Jahrhundert. Berlin u.a.: de Gruyter.
- Pon**, Leonard (2011): Nominalphrase in der deutschen Pressesprache von heute. Phil. Diss. Osijek.

- Popadic**, Hanna (1971): Untersuchungen zur Frage der Nominalisierung des Verbalausdrucks im heutigen Zeitungsdeutsch (= Institut für deutsche Sprache – Forschungsberichte, Bd. 9). Tübingen: Narr.
- von Pottelberge**, Jeroen (2007): Funktionsverbgefüge und verwandte Erscheinungen – In: Burger, Harald: Phraseologie – ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 28.1-28.2). Berlin: de Gruyter. Bd. 1. S. 436-444.
- Prager**, Ingeborg (1983): Überlegungen zur Theaterkritik am Beispiel der Wiener Kritiken der siebziger Jahre. Phil. Diss. Wien.
- Pross**, Harry (2000): Zeitungsreport – Deutsche Presse im 20. Jahrhundert. Weimar: Böhlau.
- Ptashnyk**, Stefaniya (2009): Phraseologische Modifikationen und ihre Funktionen im Text. Eine Studie am Beispiel der deutschsprachigen Presse (= Phraseologie und Parömiologie, Bd. 24). Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Püschel**, Ulrich (1999): Präsentationsformen, Texttypen und kommunikative Leistung der Sprache in Zeitungen und Zeitschriften – In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner u.a. (Hrsg): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, Bd. 1 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15.1). Berlin u.a. de Gruyter. S. 864-880.
- Ramge**, Hans / Schuster, Britt-Marie (2001): Kommunikative Funktionen des Zeitungskommentars – In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner u.a. (Hrsg): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, Bd. 2 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15.2). Berlin u.a.: de Gruyter. S. 1702-1712.
- Rath**, Rainer (2005): Die politische Kurznachricht (KN) in der deutschen Tagespresse. Beschreibung einer Textsorte und der Musterhaftigkeit ihrer Exemplare – In: Kwartalnik Neofilologiczny LII 1/2005. Warschau. S. 213-255.
- Reiter**, Markus (²2009): Überschrift, Vorspann, Bildunterschrift (= Praktischer Journalismus, Bd. 64). Konstanz: Econ.
- Retsch**, Annette (2000): Paratext und Textanfang (= Würzburger Beiträge zur Deutschen Philologie, Bd. 18). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Reus**, Gunter (²1999): Ressort: Feuilleton. Kulturjournalismus für Massenmedien (= Reihe Praktischer Journalismus, Bd. 22). Konstanz: Econ.
- Ricklefs**, Sven: Theaterkritik, in: Heß, Dieter (Hrsg): Kulturjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis, München ²1997, S. 78-89.
- Roelcke**, Thorsten (³2010): Fachsprachen (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 37). Berlin: Schmidt.
- Roloff**, Eckart Klaus (1982): Journalistische Textgattungen. München: Oldenbourg.
- Röhrich**, Lutz / Mieder, Wolfgang (1977): Sprichwort. Stuttgart: Metzler.

- Römer**, Christine / Matzke, Brigitte (2003): Lexikologie des Deutschen. Eine Einführung. Tübingen: Narr.
- Rössler**, Elke (1994): Intertextualität in Zeitungstexten – ein Rezeptionsproblem? – In: Sommerfeldt, Karl-Ernst (Hrsg.): Sprache im Alltag. Beobachtungen zur Sprachkultur (= Sprache System und Tätigkeit, Bd. 13). Frankfurt a. M.: Lang. S. 151-160.
- Rössler**, Gerda (1979): Konnotationen. Untersuchungen zum Problem der Mit- und Nebenbedeutung (= Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik, Beihefte, Nr. 29). Wiesbaden: Steiner.
- Roth**, Wolfgang / Sittner, Gernot / Unterstöger, Hermann (Hrsg.) (²2004): Das Streiflicht – Verdeckte Ermittlungen zwischen Himmel und Hölle 2000-2004. München: Süddeutsche Zeitung.
- Rothe**, Arnold (1986): Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte. Frankfurt/M.: Klostermann.
- Sabban**, Annette (2003): Zwischen Phraseologismus und freier Wortverbindung: korpusbasierte Untersuchungen zu Kollokationen und Kollokationsfeldern des visuellen Verhaltens im Französischen – In: Burger, Harald u.a.: Flut von Texten – Vielfalt der Kulturen. Ascona 2001 zur Methodologie und Kulturspezifität der Phraseologie (= Phraseologie und Parömiologie, Bd. 14). Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren. S. 61-72.
- Sachsse**, Rolf (2003): Bildjournalismus heute. Beruf, Ausbildung. München: List Hardcover.
- Sager**, Sven Frederik (1982): Sind Bewertungen Handlungen? – In: Zeitschrift für germanistische Linguistik 10. S. 38-57.
- Sandig**, Barbara (1979): Ausdrucksmöglichkeiten des Bewertens. Ein Beschreibungsrahmen im Zusammenhang eines fiktionalen Textes – In: Deutsche Sprache 7. S. 137-159.
- Sandig**, Barbara (1971): Syntaktische Typologie der Schlagzeile (= Linguistische Reihe, Bd. 6). München: Hueber.
- Schalkowski**, Edmund (2011): Kommentar, Glosse, Kritik (= Praktischer Journalismus, Bd. 85). Konstanz: UVK.
- Schalkowski**, Edmund (2005): Rezension und Kritik (= Praktischer Journalismus, Bd. 49). Konstanz: UVK.
- Scheuffler**, Gottlieb (1932): Probleme der Theaterkritik. Phil. Diss. Jena.
- Schloemann**, Johan (2014): Das neue Staatsfeuilleton – Zwischen Volksbildung und Corporate Publishing – In: Süddeutsche Zeitung vom 15. Mai. Zugänglich über:
<http://www.sueddeutsche.de/medien/zwischen-volksbildung-und-corporate-publishing-das-neue-staatsfeuilleton-1.1963363>.
- Schlüter**, Hans-Joachim (³2004): Zeitungs-Journalismus: Darstellungsformen – In: Pürer, Heinz / Rahofer, Meinrad / Reitan, Claus (Hrsg.): Praktischer Journalismus – Presse, Radio, Fernsehen, Online (= Praktischer Journalismus, Bd. 9). Konstanz: UVK. S. 139-159.

- Schneider, Wolf** (⁵2004): Sprache im Journalismus – In: Pürer, Heinz u.a. (Hrsg.): Praktischer Journalismus. Presse, Radio, Fernsehen, Online (= Praktischer Journalismus, Bd. 9). Konstanz: UVK. S. 127-137.
- Schneider, Wolf / Esslinger, Detlef** (⁴2007): Die Überschrift. Sachzwänge, Fallstricke, Versuchungen, Rezepte. Berlin: Econ.
- Schneider, Wolf / Raue, Paul-Josef** (2006): Das neue Handbuch des Journalismus (= Bundeszentrale für Politische Bildung, Bd. 561). Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.
- Schneider, Wolf** (⁵2004): Sprache im Journalismus – In: Pürer, Heinz / Rahofer, Meinrad / Reitan, Claus (Hrsg.): Praktischer Journalismus – Presse, Radio, Fernsehen, Online (= Praktischer Journalismus, Bd. 9). Konstanz: UVK. S. 127-137.
- Schulze, Volker** (⁵1997): Die Zeitung. Aachen-Hahn: Hahner Verlags-Gesellschaft.
- Schwarz, Monika / Chur, Jeannette** (⁴2004): Semantik. Ein Arbeitsbuch. Tübingen: Narr.
- Schwitalla, Johannes** (1993): Textsortenwandel in den Medien nach 1945 in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Überblick – In: Biere, Bernd Ulrich / Henne, Helmut (Hrsg.): Sprache in den Medien nach 1945 (= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 135). Tübingen: Niemeyer. S. 1-29.
- Schwitalla, Johannes** (2010): Von sich selbst oder dem direkten Adressaten in der 3. Person sprechen – In: Perspektiven auf Kommunikation: Festschrift für Liisa Tiittula zum 60. Geburtstag. Berlin: SAXA Verlag. S. 163-184.
- Seidl, Wolf** (1951): Die geistige Haltung der neueren deutschen Theaterkritik. Dissertation. München.
- Siebert, Jürgen** (2007): Die neue FAZ: typografische Analyse. Zugänglich über: <http://www.fontshop.de/fontblog/die-neue-faz-typografische-analyse/>.
- Siebert, Jürgen** (2012): Süddeutsche Zeitung mit neuer Typografie. Zugänglich über: <http://www.fontshop.de/fontblog/suddeutsche-mit-neuer-typografie/>.
- Silbermann, Alphons** (1966): Theater und Gesellschaft – In: Hürlimann, Martin: Das Atlantisbuch des Theaters. Zürich/ Freiburg: Atlantis Verlag. S. 387-406.
- Skirl, Helge / Schwarz-Friesel, Monika** (2007): Metapher (= Kurze Einführungen in die germanistische Linguistik, Bd. 4). Heidelberg: Winter.
- Skog-Södersved, Mariann** (1993): Wortschatz und Syntax des außenpolitischen Leitartikels (= Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften, Bd. 3). Frankfurt: Lang.
- Skog-Södersved, Mariann** (2007): Phraseologismen in Printmedien – In: Burger, Harald: Phraseologie – ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 28.1-28.2). Berlin: de Gruyter. Bd. 1. S. 269-275.
- Sommerfeldt, Karl-Ernst** (Hrsg.) (1988): Entwicklungstendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig: Bibliographisches Institut.

- Sommerfeldt**, Karl-Ernst (1994): Zur Semantik von Überschriften in Tageszeitungen – In: Sommerfeldt, Karl-Ernst (Hrsg.): Sprache im Alltag (= Sprache – System und Tätigkeit, Bd. 13), Frankfurt a. M.: Lang. S. 231-239.
- Stark**, Susanne (1992): Stilwandel von Zeitschriften und Zeitschriftenwerbung: Analyse zur Anpassung des Medienstils an geänderte Kommunikationsbedingungen (Konsum und Verhalten). Heidelberg: Springer.
- Stauch-von Quitzow**, Wolfgang (1983): Theater-Kritik – In: Fischer, Heinz-Dietrich (Hrsg.): Kritik in Massenmedien. Objektive Kriterien oder subjektive Wertung? Köln: Deutscher Ärzte-Verlag. S. 135-148.
- Stefani-Meyer**, Georgette (2005): Der Paratext der gedruckten Tageszeitung – In: Lenk, Hartmut E. H. und Chesterman, Andrew (Hrsg.): Pressetextsorten im Vergleich (= Germanistische Linguistik, Bd. 17). Hildesheim, Zürich u.a.: Olms. S. 303-321.
- Stegert**, Gernot (1998): Feuilleton für alle. Strategien im Kulturjournalismus der Presse (= Medien in Forschung + Unterricht, Ser. A, Bd. 48). Tübingen: de Gruyter.
- Stegert**, Gernot (2001): Kommunikative Funktionen der Zeitungsrezensionen – In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner u.a. (Hrsg): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15.2). Berlin u.a.: de Gruyter. Bd. 2. S. 1725-1729.
- Stöber**, Rudolf (³2014): Deutsche Pressegeschichte – Vom den Anfängen bis zur Gegenwart. Konstanz u.a.: UVK.
- Straßner**, Erich (2000): Journalistische Texte (= Grundlagen der Medienkommunikation, Bd. 10). Tübingen: Niemeyer.
- Straßner**, Erich (1999): Kommunikative Aufgaben und Leistungen der Zeitung – In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner u.a. (Hrsg): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 15.1). Berlin u.a.: de Gruyter. Bd. 1. S. 837-851.
- Straßner**, Erich (²1999): Zeitung (= Grundlagen der Medienkommunikation, Bd. 2). Tübingen: Niemeyer.
- Stuckenschmidt**, H. H. (1960): Musikkritik – In: Blöcker, Günter / Luft, Friedrich u.a.: Kritik in unserer Zeit – Literatur, Theater, Musik, Bildende Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 46-63.
- Süskind**, Wilhelm Emanuel (1963): Glosse und Kommentar – In: Deutsche Journalistenschule München (Hrsg.): Praktischer Journalismus. München. S. 126-130.
- Techtmeier**, Bärbel (2000): Merkmale von Textsorten im Alltagswissen der Sprecher – In: Adamzik, Kirsten (Hrsg.): Textsorten. Reflexionen und Analysen (= Textsorten, Bd. 1). Tübingen: Stauffenburg-Verlag. S. 113-127.

- Thim-Mabrey**, Christiane (2001): Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Reihe B/Untersuchungen, Bd. 79). Frankfurt a. M.: Lang.
- Thurmair**, Maria (1989): Modalpartikeln und ihre Kombinationen (= Linguistische Arbeiten, Bd. 223). Tübingen: Niemeyer.
- Tiedt**, Yvonne (1995): Wissen Literatur, Theater & Film – Epochen, Autoren, Werke. Bergisch Gladbach: Lingen Verlag.
- Todorow**, Almut (1996): Das Feuilleton der „Frankfurter Zeitung“ in der Weimarer Republik. Zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung (= Rhetorik-Forschungen, Bd. 4). Tübingen: Niemeyer.
- Tsalikoglou**, Nicole (2004): Qualität im Kulturjournalismus – In: Fachjournalist, Nr. 13. S.10-12. Zugänglich über: http://www.fachjournalist.de/PDF-Dateien/2012/05/FJ_13_2004-Qualität-im-Kulturjournalismus.pdf.
- Tschauder**, Gerhard (1991): Überschrift und Text – Überschrift als Text. Aspekte der Rezeption – In: Dressler, Wolfgang U. (Hrsg.): Folia Linguistica, Acta Societatis, Linguisticae Europaeae. Berlin: de Gruyter. S. 295-317.
- Tschechow**, Anton (1975): Die Möwe. Stuttgart: Reclam.
- Urban**, Astrid (2004): Kunst der Kritik. Die Gattungsgeschichte der Rezension von der Spätaufklärung bis zur Romantik (= Jenaer Germanistische Forschungen, Bd. 18). Heidelberg: Winter.
- Veith**, Werner H. (2005): Soziolinguistik. Ein Arbeitsbuch. Tübingen: Narr.
- Veronesi**, Daniela (2001): Metaphern als Wegweiser in Fachtexten – italienische und deutsche rechtswissenschaftliche Artikel im Vergleich – In: Fix, Ulla / Habscheid, Stephan / Klein, Josef (Hrsg.): Zur Kulturspezifik von Textsorten (= Textsorten, Bd. 3). Tübingen: Stauffenburg-Verlag. S. 175-192.
- Weber-Knapp**, Regine (1994): Bewertungen in literarischen Zeitungsrezensionen – In: Moilanen, Markku / Tiittula, Liisa (Hrsg.): Überredung in der Presse – Texte, Strategien, Analysen (= Sprache, Politik, Öffentlichkeit, Bd. 3). Berlin / New York: de Gruyter. S. 149-160.
- Welke**, Klaus (2007): Einführung in die Satzanalyse. Die Bestimmung der Satzglieder im Deutschen. Berlin: de Gruyter.
- Wellmann**, Hans (2008a): Deutsche Grammatik. Laut. Wort. Satz. Text. Heidelberg: Winter.
- Wellmann**, Hans (1998): Die Wortbildung – In: Dudenredaktion (Hrsg.): Duden. Die Grammatik (Bd. 4). Mannheim u.a.: Dudenverlag. S. 408-557.
- Wellmann**, Hans (2008b): Die Wortbildung – In: Fix, Ulla / Poethe, Hannelore u.a. (Hrsg.): Wort-Bildung und Wort-Schatz. Irmhild Barz zum 65. Geburtstag. Leipzig: Universität Leipzig Pressestelle. S. 17-28.

- Wolf**, Norbert Richard (2007): Deverbale Substantive: Bestand und textuelle Funktion – Am Beispiel der -ung-Abstrakte (= FinDe – Arbeiten mit dem finnisch-deutschen Kontrastkorpus, Bd. 2). Würzburg. Zugänglich über: opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/files/1956/FinDe2.pdf.
- Wolf**, Norbert Richard (2002): Wörter bilden. Grundzüge der Wortbildungslehre – In: Dittmann, Jürgen / Schmidt, Claudia (Hrsg.): Über Wörter – Grundkurs Linguistik (= Rombach Grundkurs, Bd. 5). Freiburg: Rombach. S. 59-85.
- Wolff**, Volker (²2011): Zeitungs- und Zeitschriftenjournalismus (= Praktischer Journalismus, Bd. 67). Konstanz: UVK.
- Wöllstein**, Angelika (2010): Topologisches Satzmodell (= Einführungen in die germanistische Linguistik, Bd. 8). Heidelberg: Winter.
- Wöllstein-Leisten**, Angelika / Heilmann, Axel / Stepan, Peter / Vikner, Sten (2006): Deutsche Satzstruktur – Grundlagen der syntaktischen Analyse. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Zhu**, Xiaolan (1993): „Wenn sich das Gras bewegt, dann muß auch der Wind blasen!“ – Studien zur Metapher in der deutschen politischen Pressesprache – unter besonderer Berücksichtigung der China-Berichterstattung. Frankfurt a. M. / Berlin u.a.: Lang.

6.3 Links

Bayerische Akademie der schönen Künste. Zugänglich über:

http://www.badsk.de/archiv/2014/juni-juli/Juni_2014_S.12-13.pdf.

Comment is free, but facts are sacred. Zugänglich über:

<http://www.theguardian.com/commentisfree/2002/nov/29/1>.

Erstausgabe der FAZ vom 1. November 1949. Zugänglich über:

<http://www.faz.net/Dynamic/download/FAZ19491101.pdf>.

Erstausgabe der SZ vom 6. Oktober 1945. Zugänglich über:

http://www.sueddeutscherverlag.de/assets/sv_geschichte/451006_sz_erstausgabe.pdf.

E-VALBU – Das elektronische Valenzwörterbuch deutscher Verben. Zugänglich über:

<http://hypermedia.ids-mannheim.de/evalbu/index.html>.

Das Feuilleton der Süddeutschen Zeitung. Zugänglich über:

<http://www.sueddeutsche.de/verlag/sz-im-ueberblick-das-feuilleton-1.565530>.

Das Fremdwort – Lesenswertes und Interessantes. Zugänglich über:

http://www.duden.de/sites/default/files/downloads/Duden_Das_Fremdwort_Lesenswertes_und_Interessantes.pdf.

Geschichte der Bayerischen Staatsoper. Zugänglich über:

<https://www.staatsoper.de/staatsoper/geschichte/bayerische-staatsoper.html>.

Geschichte des Süddeutschen Verlages. Zugänglich über:

<http://www.sueddeutscher-verlag.de/info/facts/geschichte>.

Die Gestaltung der SZ im Wandel der Zeit. Zugänglich über:

<http://www.sueddeutsche.de/medien/die-gestaltung-der-SZ-im-Wandel-der-Zeit-1.1406241>.

Innsbrucker Korpus. Zugänglich über:

http://www.uibk.ac.at/germanistik/fachbereiche/germanistische_linguistik/wortbildung.html.

Munzinger Archiv. Zugänglich über:

<http://www.munzinger.de>.

N wie Neubayreuth. Zugänglich über:

http://www.deutschlandradiokultur.de/n-wie-neubayreuth.1787.de.html?dram:article_id=248470.

Portrait des Süddeutschen Verlages. Zugänglich über:

<http://www.sueddeutscher-verlag.de/info/facts/portrait>.

Projekt Gutenberg – DE. Zugänglich über:

<http://gutenberg.spiegel.de>.

Quo vadis – oder was wird aus dem deutschen Stadttheater? Zugänglich über:

<http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/kulturpolitische-papiere.html?det=344>.

Stil ist das Gegenteil von Styling (Alexander Grau). Zugänglich über:

<http://www.cicero.de/stil/stil-oder-mode-jacqueline-kennedy-onassis/57594>.

Das Streiflicht. Zugänglich über:

<http://www.sueddeutsche.de/verlag/sz-im-ueberblick-das-streiflicht-1.569223>.

Streiflichter für den guten Zweck. Zugänglich über:

<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/starnberg/sz-adventskalender-streiflichter-fuer-den-guten-zweck-1.1532115>.

Theaterstatistik 2013/2014 des Deutschen Bühnenvereins. Zugänglich über:

<http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>.

7 Anhang

7.1 Abkürzungen und Symbole

Adj	Adjektiv
AdvP	Adverbialphrase
Akk	Akkusativ
Akt	Aktiv
arab.	arabisch
BU	Bildunterschrift
dän.	dänisch
Dat	Dativ
dt.	deutsch
DZ	Dachzeile
engl.	englisch
Fem	Femininum
frz.	französisch
Fut	Futur
griech.	griechisch
Gen	Genitiv
hebr.	hebräisch
HS	Hauptsatz
HZ	Hauptzeile
Ind.	Indikativ
ital.	italienisch
K _{akk}	Akkusativkomplement / Akkusativergänzung
K _{dat}	Dativkomplement / Dativergänzung
Komp	Komparativ
Konj	Konjunktiv
K _{prd}	Prädikativkomplement / Prädikativergänzung
K _{sub}	Subjektkomplement / Nominativergänzung
lat.	lateinisch
Mask	Maskulinum

ndl.	niederländisch
Neut	Neutrum
Nom	Nominativ
norw.	norwegisch
NP	Nominalphrase
NS	Nebensatz
NZ	Nebenzeile
Part	Partizip
Pass	Passiv
Perf	Perfekt
Pl	Plural
port.	portugiesisch
PP	Präpositionalphrase
Präp	Präposition
Präs	Präsens
russ.	russisch
s.	siehe
schwed.	schwedisch
Subst	Substantiv
Sg	Singular
sog.	sogenannt
span.	spanisch
Superl	Superlativ
türk.	türkisch
TZ	Titelzeile
UK	unmittelbare Konstituenten
UZ	Unterzeile
vgl.	vergleiche
VK	Verbaler Kern
VS	Vorspann

7.2 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Gliederungsprinzip nach Lüger (1995: 76).....	17
Abb. 2: Die Platzierung des „Streiflicht“ im Wandel der Zeit (23./24.11.1963),.....	26
Abb. 3: Die Platzierung des „Streiflicht“ im Wandel der Zeit (11./12.11.1989).....	26
Abb. 4: Die Platzierung des „Streiflicht“ im Wandel der Zeit (23.07.1996),.....	26
Abb. 5: Die Platzierung des „Streiflicht“ im Wandel der Zeit (09.07.2012).....	26
Abb. 6: Zeitungsseite vom 7. Februar 1950 mit dem Feuilleton „unterm Strich“.....	34
Abb. 7: Teil einer „regulären“ Feuilleton-Seite vom 9. Februar 1950.....	34
Abb. 8: Beispiel für eine Zeitungsseite mit nur einem großformatigen Bild (SZ vom 18.10.10).....	51
Abb. 9: Beispiel für die Schrift im Feuilleton der SZ 1950 (50SZ01).....	54
Abb. 10: Beispiel für die Schrift im Feuilleton der SZ 1970 (70SZ06).....	54
Abb. 11: Feuilleton unterm Strich in der SZ 1950 (7. Februar 1950).....	55
Abb. 12: Schematisierte Seite mit Schachtelumbruch (Brielmaier 2000: 46).....	56
Abb. 13: Blockumbruch (FAZ vom 22.01.1970).....	57
Abb. 14: Modularumbruch (FAZ vom 05.10.2010).....	57
Abb. 15: Mischform aus Schachtel- und Blockumbruch (FAZ vom 20.10.1970).....	58
Abb. 16: Modularumbruch mit Ausnahmen (FAZ vom 09.02.2010).....	59
Abb. 17: Sechsspaltige Kritik (90SZ10).....	60
Abb. 18: Vertikale Ausdehnung von Theaterkritiken (10FAZ04).....	62
Abb. 19: Vertikale Ausdehnung von Theaterkritiken (10SZ03).....	62
Abb. 20: Spaltenbreite der SZ 1950 (50SZ02).....	63
Abb. 21: Spaltenbreite der SZ 1970 (70SZ07).....	63
Abb. 22: Spaltenbreite der SZ 2010 (10SZ12).....	63
Abb. 23: Block- und Flattersatz (10FAZ07).....	63
Abb. 24: Blocksatz im Jahr 1950 (50FAZ06).....	64
Abb. 25: Blocksatz im Jahr 1970 (70SZ14).....	64
Abb. 26: Blocksatz im Jahr 1990 (90FAZ13).....	64
Abb. 27: Blocksatz im Jahr 2010 (10SZ16).....	64
Abb. 28: Optische Gliederung durch Absätze (Ausschnitt aus 10FAZ10).....	65
Abb. 29: Optische Gliederung durch Absätze (Ausschnitt aus 70FAZ02).....	65
Abb. 30: Seiten-Aufmacher mit Initiale (FAZ vom 6. Dezember 2010).....	66
Abb. 31: Feuilleton-Seite mit mehreren Initialen (FAZ vom 27. Juli 2010).....	67
Abb. 32: Kombination aus Nebenzeile (NZ) und Hauptzeile (HZ) (SZ vom 24.10.1950 / 50SZ14).....	73
Abb. 33: Kombination aus Hauptzeile (HZ) und Unterzeile (UZ) (FAZ vom 28.01.1970 / 70FAZ05).....	73
Abb. 34: Kombination aus Dachzeile (DZ), Hauptzeile (HZ) und Unterzeile (UZ) (SZ vom 01.08.1990 / 90SZ11).....	74
Abb. 35: Kombination aus Hauptzeile (HZ) und Vorspann (VS) (FAZ vom 16.12.10 / 10FAZ16).....	74
Abb. 36: Hauptzeile (70FAZ05).....	75
Abb. 37: Unterzeile (50FAZ04) Abb. 38: Unterzeile (90SZ15).....	93
Abb. 39: Dachzeile (10SZ13).....	108
Abb. 40: Nebenzeile (50SZ14).....	109
Abb. 41: Vorspann in der Theaterkritik (10FAZ16).....	111
Abb. 42: In den Lauftext eingebettete Hauptzeile und Vorspann (10FAZ07).....	112
Abb. 43: Zwischentitel (90SZ14).....	114
Abb. 44: Artikelgliederung mit Hilfe von Sternen (*) (50SZ10).....	114
Abb. 45: Festival-Logo als graphische Auflockerung (10FAZ08).....	115
Abb. 46: Zitat (10SZ11).....	118
Abb. 47: Der zweitlängste Text ohne graphische Auflockerung (10SZ01).....	120
Abb. 48: Das Zitat trennt zwei Silben eines Wortes (10SZ03).....	121
Abb. 49: Die längste Bildunterschrift des Korpus (70FAZ04).....	125
Abb. 50: Die kürzeste Bildunterschrift des Korpus (90FAZ04).....	126
Abb. 51: Bildunterschrift mit Bildbeschreibung und Wortspiel (90FAZ08).....	128
Abb. 52: Bildunterschrift mit Bildbeschreibung und Wortspiel (10FAZ11).....	128
Abb. 53: Bild und Bildunterschrift zu In der Liebe schwach (10FAZ13).....	129
Abb. 54: Bild und Bildunterschrift zu Wo bitte geht’s nach Utopia? (10SZ02).....	130
Abb. 55: Bild zur Kritik Vom Paradies auf Erden (10SZ08).....	131
Abb. 56: Das Bild als „Eyecatcher“ (10FAZ01).....	135
Abb. 57: Bild und Bildunterschrift zu Aus dem Nichts hinauf ins Nichts (10SZ05).....	136
Abb. 58: Autorennennung mit Kürzel (50FAZ03).....	138
Abb. 59: Autorennennung mit Kürzel (70FAZ11).....	138

Abb. 60: Orts- und Zeitangabe (70FAZ10).....	139
Abb. 61: Soziolinguistisches Varietäten-Modell von Löffler (2010: 79)	184
Abb. 62: Schema der Fachsprache des Theaters nach Mehlin (1969: 12)	187
Abbildung 63: Gebersprachen der Fremdwörter in Theaterkritiken in Prozent.....	194

7.3 Grafikverzeichnis

Grafik 1: Wortanzahl der Theaterkritiken in FAZ und SZ von 1950 bis 2010	47
Grafik 2: Wortanzahl der Theaterkritiken von 1950 bis 2010 – eingeteilt in festgelegte Kategorien	48
Grafik 3: Spaltenanzahl der Theaterkritiken von 1950 bis 2010	61
Grafik 4: Syntax der Hauptzeilen.....	90
Grafik 5: Gesprochensprachliche Elemente in Theaterkritiken der FAZ und der SZ.....	142
Grafik 6: Häufigkeit von Appellativen, Eigennamen und Adjektiven in Theaterkritiken	148
Grafik 7: Prozentsatz der Appellative an der Gesamtwortzahl	148
Grafik 8: Prozentsatz der Eigennamen an der Gesamtwortzahl.....	153
Grafik 9: Prozentsatz der Adjektive an der Gesamtwortzahl.....	154
Grafik 10: Gliederung der substantivischen Determinativkomposita	160
Grafik 11: Gliederung der adjektivischen Determinativkomposita	161
Grafik 12: Gliederung der Substantivderivate	162
Grafik 13: Gliederung der Adjektivderivate	163
Grafik 14: Anteil des Fachwortschatzes in den Texten des Korpus in Prozent	186
Grafik 15: Anteil der Substantive, Adjektive und Verben an Fremdwörtern in Prozent	192
Grafik 16: Verwendung von Phraseologismen in Theaterkritiken von 1950 bis 2010	205
Grafik 17: Anzahl des Phraseologismen in Theaterkritiken von 1950 bis 2010 – aufgegliedert nach Jahrgängen.....	205
Grafik 18: Aufteilung der satzwertigen Phraseologismen zwischen 1950 und 2010	209
Grafik 19: Anteil der nichtsatzwertigen Phraseologismen zwischen 1950 und 2010.....	214
Grafik 20: Verwendung von Phraseologismen in Überschriften von 1950 bis 2010.....	219
Grafik 21: Verwendung von Phraseologismen in Überschriften von 1950 bis 2010 – aufgegliedert nach Jahrgängen.....	219
Grafik 22: Anzahl der Vergleiche im Korpus	227
Grafik 23: Durchschnittliche Anzahl der Vergleiche pro Text	228
Grafik 24: Verteilung der Satzarten im untersuchten Zeitraum	242
Grafik 25: Verteilung der Satzarten in den Jahren 1950, 1970, 1990 und 2010	242
Grafik 26: Verteilung der Fragesätze auf Entscheidungs- und Ergänzungsfragen	244
Grafik 27: Zahl der Teilsätze in Theaterkritiken in Prozent	253
Grafik 28: Zahl der Teilsätze in Theaterkritiken in den Jahren 1970 und 1990 sowie in außenpolitischen Leitartikeln im Jahr 1983 in Prozent	254
Grafik 29: Entwicklung der einfachen und verblosen Sätze sowie der Satzreihen und Satzgefüge zwischen 1950 und 2010 in Prozent.....	254
Grafik 30: Grad der Abhängigkeit von Nebensätzen in Satzgefügen der Textsorte Theaterkritik zwischen 1950 und 2010 in Prozent.....	255
Grafik 31: Grad der Abhängigkeit von Nebensätzen in Satzgefügen der Textsorten Theaterkritik und außenpolitischer Leitartikel in Prozent	256
Grafik 32: Persönliche und unpersönliche Autorenreferenz zwischen 1950 und 2010 (in Prozent)	276
Grafik 33: Aufteilung der persönlichen Autorenreferenz zwischen 1950 und 2010 (in Prozent)	277
Grafik 34: Aufteilung der unpersönlichen Autorenreferenz zwischen 1950 und 2010 (in Prozent)	280

7.4 Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Unterteilung der (Medien-)Kritik nach Heinz-Dietrich Fischer (1983)	27
Tab. 2: Aufteilung des Korpus nach Zeitung und Genre	43
Tab. 3: Schauspiel-Korpus nach Häufigkeit der Autoren	45
Tab. 4: Opern-Korpus nach Häufigkeit der Komponisten	46
Tab. 5: Operetten-Korpus nach Komponisten.....	46
Tab. 6: Musical-Korpus nach Komponisten	46
Tab. 7: Verwendung von Modifikationen im Schriftbild.....	69
Tab. 8: Verwendung von Teilüberschriften in Theaterkritiken.....	73
Tab. 9: Informationsübermittlung anhand von Eigennamen in der Hauptzeile	81
Tab. 10: Informationsübermittlung anhand von Eigennamen in der Unterzeile.....	96
Tab. 11: Beispiele für Fehler im Korpus.....	146
Tab. 12: Baupläne der Determinativkomposita (Determinans + Determinatum)	157
Tab. 13: Klassifizierung der Phraseologismen nach Ptashnyk (2009: 30ff).....	204
Tab. 14: Satzlängen (Wörter im Satz).....	236
Tab. 15: Durchschnittliche Satzlänge pro Artikel (nach Jahrgängen)	237
Tab. 16: Satzlängen nach dem Ludwig-Reiners-Schema.....	237
Tab. 17: Satzlängen in Theaterkritiken (einzelne Längengruppen in Prozent).....	238
Tab. 18: Satzlängen in Theaterkritiken – aufgeschlüsselt nach Zeitungen	238

7.5 Korpusübersicht

1950	Titel	Datum	Seite	Autor	Genre	Stücktitel	Stadt
50FAZ01	Der originale Tartuffe	19500118	8	Karl Korn	S	Tartuffe	Frankfurt
50FAZ02	Shakespeare mit Geist und Witz	19500206	5	Karl Korn	S	Viel Lärm um nichts	Frankfurt
50FAZ03	Frank Wedekinds Menschenhölle	19500313	8	A. E. K.	S	Büchse der Pandora	Hamburg
50FAZ04	Die Welt des Grals	19500411	8	Fritz Brust	O	Parsifal	Wiesbaden
50FAZ05	Am Beispiel des Hofmeisters	19500424	8	Sabina Lietzmann	S	Hofmeister	Berlin
50FAZ06	"Macbeth" in Bochum	19500429	13	F. Heerwagen	S	Macbeth	Bochum
50FAZ07	Geist der Commedia dell'arte	19500503	6	Fritz Brust	O	Barbier von Sevilla	Wiesbaden
50FAZ08	"Tod des Handlungsreisenden"	19500503	6	Fritz Heerwagen	S	Tod des Handlungsreisenden	Düsseldorf/ München
50FAZ09	Opern-Groteske	19500515	6	Fritz Brust	O	Amelia geht zum Ball	Wiesbaden
50FAZ10	Verdis Tragödie der Halbwelt	19500522	7	Fritz Brust	O	La Traviata	Wiesbaden
50FAZ11	"König Lear" mit Werner Krauß	19500626	6	Fritz Heerwagen	S	König Lear	Ruhrfestspiele
50FAZ12	Der "Rosenkavalier" in Wiesbaden	19500717	8	Fritz Brust	O	Rosenkavalier	Wiesbaden
50FAZ13	Salzburger Festspiele 1950	19500801	8	Fritz Brust	O	Don Giovanni	Salzburg
50FAZ14	"Mutter Courage und ihre Kinder"	19501012	6	Wolfgang Drews	S	Mutter Courage	München
50FAZ15	Wagner ohne Raum	19501013	6	Fritz Brust	O	Fliegender Holländer	Frankfurt
50FAZ16	Vergnügte Banditen	19501103	6	Fritz Brust	Otte	Gasparone	Frankfurt

50SZ01	Hamlet oder: Der Ekel	19500112	2	Gerhard Schön	S	Hamlet	Düsseldorf
50SZ02	Malipieros Faustinszenierung	19500120	3	Heinz Flügel	S	Faust	Tutzing/ München
50SZ03	"Boris Godunoff" in der Staatsoper neuinszeniert	19500202	6	Heinz Pringsheim	O	Boris Godunoff	München
50SZ04	Paganini geigt in der Staatsoperette	19500207	3	Kalkkreuth	Otte	Paganini	München
50SZ05	Die Wiener Inszenierung des "Faust" II. Teil	19500209	7	Oskar Maurus Fontana	S	Faust II.	Wien
50SZ06	Die Feldmarschallin der Cäcilia Reich	19500215	3	Kalkkreuth	O	Rosenkavalier	München
50SZ07	Idomeneo in Augsburg	19500310	3	Kalkkreuth	O	Idomeneo	Augsburg
50SZ08	Zar und Zimmermann in der Staatsoper	19500317	3	Kalkkreuth	O	Zar und Zimmermann	München
50SZ09	Die Monstretragedie der Lulu	19500321	3	Vietta	S	Lulu	Hamburg
50SZ10	"Nora" von Jürgen Fehling inszeniert	19500325	6	Hanns Braun	S	Nora	München
50SZ11	Rigoletto neu einstudiert	19500411	4	Heinz Pringsheim	O	Rigoletto	München
50SZ12	Kleists Komödie der gottgewollten Irrungen	19500619	3	Hanns Braun	S	Amphitryon	München
50SZ13	"Capriccio" in Salzburg	19500819	7	Johannes Jacobi	O	Capriccio	Salzburg
50SZ14	Der fliegende Holländer	19501024	6	K. H. Ruppel	O	Fliegender Holländer	München
50SZ15	Shakespeares musikalische Komödie	19501127	3	Hanns Braun	S	Was Ihr wollt	München
50SZ16	"Viel Lärm um nichts"	19501220	3	K. H. Ruppel	S	Viel Lärm um nichts	München

1970	Titel	Datum	Seite	Autor	Genre	Stücktitel	Stadt
70FAZ01	Wider himmelblaue Verkalkung	19700112	18	Sinah Kessler	S	Operette	Mailand
70FAZ02	Euer Stück – unser Stück	19700119	22	Hans Schwab-Felisch	S	Dantons Tod	Düsseldorf
70FAZ03	In der Tiefe des Rheins	19700121	11	Gerhard R. Koch	O	Ring	Wiesbaden
70FAZ04	Ein Revolutionär am Schreibtisch wird ermordet	19700122	22	Hans Schwab-Felisch	S	Trotzki im Exil	Düsseldorf
70FAZ05	Scarlett in Tokio	19700128	28	Thomas Ross	M	Vom Winde verweht	Tokio
70FAZ06	Brecht in Plastik	19700421	28	Rolf Michaelis	S	Der Gute Mensch	Ost-Berlin
70FAZ07	In neuer Rekordzeit?	19700422	14	Ulrich Schreiber	O	Parsifal	Düsseldorf
70FAZ08	Beifallssalven im Colón	19700525	16	Kurt B. M. Weissstein	O	Moses und Aron	Buenos Aires
70FAZ09	Eine beachtliche Leistung	19700612	13	Gerhard R. Koch	O	Hoffmanns Erzählungen	Frankfurt
70FAZ10	Verdi mit wagnerscher Gebärde	19700812	28	Hilde Spiel	O	Othello	Salzburg
70FAZ11	Die Anfänge des Harry Buckwitz	19701020	12	g.r.	S	Aufgeregt von Goethe	Zürich
70FAZ12	Gretchen gegen Dürrenmatt	19701026	22	Günther Rühle	S	Urfaust	Zürich
70FAZ13	Glanzpremiere mit Hindernissen	19701028	14	Hilde Spiel	O	Don Carlos	Wien
70FAZ14	Die Machtergreifung als Musical	19701119	11	Hilde Spiel	M	Cabaret	Wien
70FAZ15	Strehler geht in die Tiefe	19701203	11	Sinah Kessler	S	Nachtasyl	Prato
70FAZ16	Revolution in roten Polstern	19701204	32	Sinah Kessler	S	Toller	Mailand

70SZ01	Mühsam flatterte die Fledermaus	19700102	25	K. H. Ruppel	Otte	Die Fledermaus	München
70SZ02	Shakespeares Aufgabe kritisch gelöst	19700105	8	Ivan Nagel	S	Heinrich IV.	Stuttgart
70SZ03	Lulu – nach zehn Jahren neu	19700108	25	Ivan Nagel	O	Lulu	Frankfurt
70SZ04	Szenen aus Münchens Vorzeit	19700314	12	Ivan Nagel	S	Marquis von Keith	München
70SZ05	Die Symphonie vom Tode Siegfrieds	19700323	25	K. H. Ruppel	O	Götterdämmerung	Salzburg
70SZ06	Ein Fächer, der kein Glück brachte	19700513	37	Joachim Kaiser	S	Der Fächer	München
70SZ07	Oliviers Shylock	19700513	38	f. th.	S	Kaufmann von Venedig	London
70SZ08	Verdi, zurückdatiert zu Meyerbeer	19700812	8	K. H. Ruppel	O	Othello	Salzburg
70SZ09	Max und Moritz oder Wie entsteht Theater?	19701022	33	Benjamin Henrichs	S	Max und Moritz	Landshut
70SZ10	Dürrenmatts Urfaust	19701024	24	Francois Bondy	S	Urfaust	Zürich
70SZ11	Kleine Operschlacht	19701027	23	Otto F. Beer	O	Don Carlos	Wien
70SZ12	Nürnbergers kühner Opern-Vorstoß	19701209	29	K. H. Ruppel	O	Moses und Aron	Nürnberg
70SZ13	Wotan als Büroboß vom Mars	19701209	29	W. - E. von Lewinski	O	Rheingold	Kassel
70SZ14	Eine schöne Hinrichtung	19701217	14	Ivan Nagel	S	Mary Stuart	Düsseldorf
70SZ15	Leokadja und die Götterdämmerung	19701221	12	Horst Koegler	O	Mahagonny	Düsseldorf
70SZ16	Mangel an Lücken	19701221	12	Ivan Nagel	S	Die Soldaten	München

1990	Titel	Datum	Seite	Autor	Genre	Stück	Stadt
90FAZ01	Schöner Schein, böser Trug	19900130	27	Joseph Hanimann	S	Wie es euch gefällt	Paris
90FAZ02	Vom Umgang mit Trojanischen Pferden	19900320	33	Gerhard R. Koch	O	Les Troyens	Paris
90FAZ03	Temposünder auf der Rutschbahn	19900323	35	Gerhard Rohde	S	Marquis von Keith	Frankfurt
90FAZ04	Politik in Oper und Wirklichkeit	19900502	36	Gerhard Rohde	O	Don Carlos	Wiesbaden
90FAZ05	Oberammergau im Böhmerwald	19900512	31	Wolfgang Sandner	O	Pique Dame	Wiesbaden
90FAZ06	Der Prophet auf dem Bücherberg	19900514	33	Wolfgang Sandner	O	Moses und Aron	Frankfurt
90FAZ07	Wüstling in der Bilderwelt	19900516	33	Gerhard R. Koch	O	Don Giovanni	Wien
90FAZ08	Laus oder nicht Laus?	19900516	36	Hubert Spiegel	S	Schuld und Sühne	Mannheim
90FAZ09	Männerseligkeit?	19900525	30	Rüdiger Krohn	O	Widerspenstigen Zähmung	Pforzheim
90FAZ10	Die Angst vor dem Ende	19900803	29	Gerhard Rohde	O	Ring des Nibelungen	Bayreuth
90FAZ11	Der verliebte Bürgerdichter	19900813	19	Gerhard Rohde	S	Jüdin von Toledo	Salzburg
90FAZ12	Das Geheul in der Nische	19900924	35	Gerhard Stadelmaier	S	Die Räuber	Ost-Berlin
90FAZ13	Vom Brettspiel zum Bettspiel	19900926	35	Andreas Rossmann	S	Sommernachtstraum	Essen
90FAZ14	Der Stein zum Anstoß in uns selbst	19901204	33	Georg Hensel	S	Zerbrochener Krug	Berlin
90FAZ15	Träumereien zum Fliegenden Holländer	19901206	36	Gerhard Rohde	O	Fliegender Holländer	München
90FAZ16	Macbethmaschine als Knochenmühle	19901212	35	Andreas Rossmann	S	Macbeth	Bonn

90SZ01	Durch Entzauberung zaubern	19900108	34	Werner Burkhardt	Otte	Pariser Leben	Hamburg
90SZ02	Auf die Folter geworfen	19900112	49	C. Bernd Sucher	S	Othello	Wien
90SZ03	Karriere eines wichtigen Organs	19900307	15	Heinz-Harald Löhlein	O	Nase	Frankfurt
90SZ04	Schaubilder drohender Gefahr	19900316	38	Heinz-Harald Löhlein	O	Lohengrin	Stuttgart
90SZ05	Ein bunter Abend	19900502	16	Werner Burkhardt	S	Stella	Hamburg
90SZ06	Von der unblutigen Revolution der Spießer	19900507	49	Eva-Elisabeth Fischer	S	Marat	Stuttgart
90SZ07	Spanischer Bilderbogen: eher blutig als blutvoll	19900508	16	Joachim Kaiser	S	Karlos	München
90SZ08	Der Anfang vom Ende	19900515	15	Thomas Thieringer	S	Mein Kampf	München
90SZ09	Die Haifischzähne sind stumpf	19900515	15	Manuel Brug	S	Dreigroschenoper	München
90SZ10	Triumph der Sänger, Triumph der Musik	19900730	30	Albrecht Roeseler	O	Idomeneo	Salzburg
90SZ11	Elefant im Rokokosalon	19900801	11	Klaus Bennert	O	Rosenkavalier	München
90SZ12	Don Giovanni Besserung	19900813	23	Joachim Kaiser	O	Don Giovanni	Salzburg
90SZ13	Reizvolles Problemkind	19900817	36	Wolfgang Schreiber	O	Orpheus	Salzburg
90SZ14	Rosalies Modenschau	19901022	37	C. Bernd Sucher	S	Faust	Berlin
90SZ15	Knistern vor der Hochzeit	19901122	45	Werner Burkhardt	O	Figaros Hochzeit	Hamburg
90SZ16	Die Jukebox - da geht nichts drüber!	19901217	11	C. Bernd Sucher	S	Wintermärchen	Berlin

2010	Titel	Datum	Seite	Autor	Genre	Stück	Stadt
10FAZ01	In diesem Japan blühen keine Kirschbäume	20100118	27	Gerhard Rohde	O	Madame Butterfly	Mainz
10FAZ02	Organisiertes Verlieben unter Verbrechern	20100123	33	Teresa Grenzmann	S	Viel Lärm um Nichts	München
10FAZ03	Rette sich, wer kann	20100209	31	Irene Bazinger	S	Kabale und Liebe	Berlin
10FAZ04	Das Phantom auf Coney Island	20100216	34	Gina Thomas	M	Love never dies	London
10FAZ05	Mein Königreich für eine Stute	20100216	34	Martin Halter	S	Richard III.	Basel
10FAZ06	Kleist brüllt hier "Heil!"	20100727	29	Gina Thomas	S	Prinz von Homburg	London
10FAZ07	Schwarze Schwanenkönigin, wohin führst Du uns?	20100727	29	Julia Spinola	O	Lohengrin	Bayreuth
10FAZ08	Eros bleibt stets unberechenbar	20100817	31	Julia Spinola	O	Fidelio	Lucern
10FAZ09	Ungleiches Duell um einen Wechselbalg	20101005	32	Christian Wildhagen	O	Hoffmanns Erzählungen	Mannheim/ Frankfurt
10FAZ10	Nachbarin, euer Skelettchen!	20101111	33	Joseph Hanimann	S	Monstretragödie	Paris
10FAZ11	Hier wird die Zauberflöte einfach weggezaubert	20101125	31	Gerhard Rohde	O	Zauberflöte	Paris
10FAZ12	In Schwüren stark	20101129	29	Volker Corsten	S	Was ihr wollt	Hamburg
10FAZ13	In der Liebe schwach	20101129	29	Martin Halter	S	Was ihr wollt	Stuttgart
10FAZ14	Gewalt und Gemüt liegen Wange an Wange	20101130	34	Jan Brachmann	Otte	Im Weißen Rössl	Berlin
10FAZ15	Teufel auch, Mephisto ist mehrere!	20101206	29	Andreas Rossmann	S	Faust	Bochum
10FAZ16	Die Wollust der Winterkrieger	20101216	33	Gina Thomas	O	Tannhäuser	London

10SZ01	Das Dschungelcamp	20100125	10	Christopher Schmidt	S	Othello	Wien
10SZ02	Wo bitte geht's nach Utopia	20100203	12	Reinhard J. Brembeck	O	Fliegender Holländer	Amsterdam
10SZ03	Verraten von einem Satansbraten	20100226	13	Reinhard J. Brembeck	O	Tragödie des Teufels	München
10SZ04	Das Abziehbild einer Anziehpuppe	20100226	13	Thomas Hahn	S	Nora	Paris
10SZ05	Aus dem Nichts hinauf ins Nichts	20100308	13	Helmut Mauró	O	Rheingold	Paris
10SZ06	Sinn und Sinnlichkeit	20100319	12	Helmut Mauró	O	Tannhäuser	Mailand
10SZ07	Pummelprinz im Hier und Jetzt	20100330	14	Christine Dössel	S	Don Carlos	Dresden
10SZ08	Vom Paradies auf Erden	20100330	15	Reinhard J. Brembeck	O	Dialogues des Carmélites	München
10SZ09	Wider die Natur	20100403	14	Helmut Mauró	O	Daphne	Frankfurt
10SZ10	Es sind die falschen Männer	20100422	13	Egbert Tholl	S	Tartuffe	Frankfurt
10SZ11	Sturmfreie Schaubude	20100503	12	Christopher Schmidt	S	Sommergäste/ Nachtasyl	München
10SZ12	Der Lebensverweigerer in der Wellness-Oase	20100531	12	Jürgen Berger	S	Volpone	Stuttgart
10SZ13	Raus aus dem Gefängnis	20100810	12	Egbert Tholl	O	Elektra	Salzburg
10SZ14	Shakespeares Schlaf Traum Schrei	20100920	11	Till Briegleb	S	Hamlet	Hamburg
10SZ15	Dickflüssig in Opernklischees gestrandet	20101018	13	Reinhard J. Brembeck	O	Lulu	Kopenhagen
10SZ16	Ich bin euresgleichen	20101207	13	Vaso Boenisch	S	Faust	Bochum

Anmerkung:

Die Schauspielkritiken wurden grau hinterlegt, die Musiktheaterkritiken weiß.

1. Spalte: Signatur
2. Spalte: Artikeltitel
3. Spalte: Erscheinungsdatum
4. Spalte: Seitenzahl
5. Spalte: Autor
6. Spalte: Gattung (S: Schauspiel, O: Oper, Otte: Operette, M: Musical)
7. Spalte: Stücktitel
8. Spalte: Aufführungsort