

Selina Hangartner

Wild at Heart and Weird on Top

**Spielformen der Ironie
im Film**

FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Irmbert Schenk und Hans Jürgen Wulff

ISSN 1866-3397

- 28 *Marlies Klamt*
Das Spiel mit den Möglichkeiten
Variantenfilme – Zwischen Multiperspektivität und Chaostheorie
ISBN 978-3-8382-0811-4
- 29 *Ralf A. Linder*
Zwischen Propaganda und Anti-Kriegsbotschaft:
Die Darstellung des Krieges im US-amerikanischen Spielfilm
als Indikator gesellschaftlichen Wandels
ISBN 978-3-8382-0750-6
- 30 *Jana Zündel*
An den Drehschrauben filmischer Spannung
Zeit und Raum bei Alfred Hitchcock.
Verzögerungen und Deadlines, klaustrophobische und expansive Räume
ISBN 978-3-8382-0940-1
- 31 *Seraina Winzeler*
Filme zwischen Spur und Ereignis
Erinnerung, Geschichte und ihre Sichtbarmachung im Found-Footage-Film
ISBN 978-3-8382-0414-7
- 32 *Tobias Dietrich*
Filme für den Eimer
Das Experimentalkino von Klaus Telscher
ISBN 978-3-8382-1094-0
- 33 *Silvana Mariani*
O Canto do Mar: Die Ästhetisierung von Realität?
Reflexionen über den Realismus bei Alberto Cavalcanti
ISBN 978-3-8382-1100-8
- 34 *Marius Kuhn*
Im weiten Feld der Zeit: Die filmischen Transformationen des Romans *Effi Briest*
ISBN 978-3-8382-1141-1
- 35 *Noemi Daugaard*
Grauenvolle Atmosphären: Tondesign und Farbgestaltung als affektive und
subjektivierende Stilmittel in THE SILENCE OF THE LAMBS
ISBN 978-3-8382-1190-9
- 36 *Selina Hangartner*
Wild at Heart and Weird on Top: Spielformen der Ironie im Film
ISBN 978-3-8382-1214-2

Selina Hangartner

Wild at Heart and Weird on Top

**SPIELFORMEN DER IRONIE
IM FILM**

ibidem-Verlag
Stuttgart

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

∞

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier
Printed on acid-free paper

ISSN: 1866-3397

ISBN: 978-3-8382-1214-2

© *ibidem*-Verlag
Stuttgart 2018

Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und elektronische Speicherformen sowie die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronical, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the publisher. Any person who does any unauthorized act in relation to this publication may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

Printed in the EU

Inhaltsverzeichnis

1	<u>EINLEITUNG: VON DER SATIRE ZUR UNIVERSELLEN IRONIE</u>	7
1.1	DIE FILMISCHE IRONIE	9
1.2	AUFBAU UND LITERATUR	11
2	<u>IRONIE: DEFINITION</u>	15
2.1	IRONIE ALS RHETORISCHES REGISTER	16
2.2	IRONIE ALS KOMMUNIKATIONSFORM	22
2.2.1	IRONIE UND INTENTIONALITÄT	25
2.2.2	REZEPTIONSÄSTHETISCHE ASPEKTE	29
2.3	IRONIE ALS GEISTESHALTUNG	35
2.3.1	ROMANTISCHE IRONIE	36
2.3.2	IRONIE UND KONTINGENZ	38
3	<u>DIMENSIONEN DER IRONIE IM FILM</u>	43
3.1	MITGETEILTES UND ERWARTETES	44
3.1.1	KONGRUENZERWARTUNG UND DISKURSIVE GEMEINSCHAFTEN	44
3.1.2	INTERTEXTUALITÄT	47
3.2	MITGETEILTES UND GEMEINTES	53
3.3	GEMEINTES UND WERTHINTERGRUND	56
3.3.1	SATIRE UND SATIRISCHES	57
3.3.2	REVISIONIST MYTHMAKING	59
3.3.3	KRITIK AM MYTHOS	61
3.3.4	POSTMODERNE IRONIE	65
4	<u>FALLSTUDIEN: IRONIE IM FILM, IRONIE DES FILMS</u>	71
4.1	WILD AT HEART (1990) ZWISCHEN VERKLÄRUNG UND KRITIK	71
4.2	ZEICHEN UND MYTHOS IN THE GRAND BUDAPEST HOTEL (2014)	80
4.3	NIVELLIERUNG UND KONTINGENZ IN A SERIOUS MAN (2009)	88
5	<u>FAZIT: SPIELFORMEN FILMISCHER IRONIE</u>	97
6	<u>FILMVERZEICHNIS</u>	103
6.1	FALLBEISPIELE	103
6.2	WEITERE BEISPIELE (IM TEXT ERWÄHNT)	103
7	<u>LITERATURANGABEN</u>	107

1 EINLEITUNG: Von der Satire zur universellen Ironie

TAKE THE MONEY AND RUN (Allen, USA 1969) erzählt von den gesetzeswidrigen Eskapaden des Kleinkriminellen Virgil Starkwell (Woody Allen). Einst im Armenviertel von San Francisco aufgewachsen, möchte er sich zurückholen, was ihm das Leben genommen hat. Trotz seines Übermaßes an krimineller Energie stellt sich bald heraus, dass Virgil kaum zum Verbrecher taugt: Anstelle einer echten Waffe besorgt er sich ein ähnlich geformtes Feuerzeug, das ihm bei Schießereien mit der Polizei nichts nützt, er stiehlt die Fensterscheibe eines Juweliergeschäfts statt die kostbare Ware dahinter, und im schicken Restaurant bezahlt er mit zahlreichen Pennys, die er zuvor aus einem Kaugummiautomaten entwendet hat. Als Konsequenz seiner Taten landet Virgil mehrmals hinter Gittern, manchmal gelingt ihm die Flucht. Am Ende des Films aber kassiert er ein Urteil von 400 Jahren Haft – wobei Virgil guter Dinge ist, dass er bei ordentlicher Führung schon nach der Hälfte der Zeit wieder entlassen werde.



Abbildung 1-3: Woody Allen als der geborene Versager und Wahl-Verbrecher Virgil aus TAKE THE MONEY AND RUN (Allen, USA 1969): In einer Slapstick-Nummer erlernt Virgil ein Instrument, um in einer Marschkapelle zu spielen. Das Cello – so muss er bald lernen – erweist sich aber als unglückliche Wahl, um musizierend zu marschieren.

O BROTHER, WHERE ART THOU? (Coen, USA 2000) handelt ebenfalls von einem kleinkriminellen Sonderling; von Ulysses Everett (George Clooney). Dieser begibt sich, angekettet an zwei Mithäftlinge, auf die Flucht aus einer Chain Gang. Dabei durchleben Ulysses und seine beiden Gefährten eine Reihe von Abenteuern, in denen sie sich wiederholt selbst in Gefahr begeben: Sirenenhafte Frauen verführen sie, ein Bibelverkäufer klaut ihr Geld, und sie geraten mit dem Grand Wizard des Ku-Klux-Klans aneinander. Nachdem der ‚Held‘ im letzten Moment durch ein Wunder biblischen Ausmaßes seinem sicheren Tod entkommt, mündet die Odyssee durch die Südstaaten der Depressionszeit in der Wiedervereinigung mit seiner Liebsten.

Woody Allens moderne Satire und das filmische Märchen der Coen-Brüder widmen sich einer ähnlichen Thematik: beide erzählen von geglückten und misslungenen Versuchen ihrer jeweiligen Hauptfiguren, sich dem Gesetzeszugriff zu entziehen. Die Protagonisten sind gewillt, aber gänzlich unfähig, ihr Schicksal in die Hand zu nehmen und den ökonomischen wie auch gesellschaftlichen Verpflichtungen des Lebens nachzukommen. TAKE THE MONEY AND RUN und O BROTHER, WHERE ART THOU? zitieren das Hollywood-Kino vergangener Jahrzehnte, etwa den Gangster-Film, der vom Aufstieg und Fall teils echter, teils fiktiver Krimineller erzählt. Beide Filme spielen mit Stereotypen und Klischees ihrer Zeit und handeln insgeheim vom (un-)erreichbaren amerikanischen Traum. Ihre Geschichten erzählen sie hierbei ironisch: Bild und Ton inszenieren eine Geschichte, während sich *auf weiteren Ebenen neue Sinngehalte und Haltungen* verbergen.

Trotz ähnlicher Handlungsstruktur ist die filmische Umsetzung der jeweiligen Spielform von Ironie in beiden Filmen grundsätzlich verschieden. In Allens TAKE THE MONEY AND RUN gaukelt eine seriös klingende Voice-Over und die Mischung aus Fotografien, Archivaufnahmen und farbigem Filmmaterial eine pseudo-dokumentarische Inszenierung vor. Diese Ernsthaftigkeit wird durch das slapstickhafte Schauspiel Allens und die surrealen Begebenheiten ironisch gebrochen und ins Absurde gedreht – etwa dann, wenn sich Virgil nach einem medizinischen Experiment für einige Stunden in einen bärtigen Rabbi verwandelt. Allens Film nimmt Anleihen bei Gangster-Filmen der 1930er Jahre, die ihrerseits schon vom amerikanischen Traum handelten, um vor diesem Hintergrund seine moderne satirische Gesellschafts- und Medienkritik zu entfalten. Es ist Virgils Wunsch, zu den meistgesuchtesten Verbrechern zu gehören – so wie seine filmischen Vorbilder. Und als die Justiz entschieden hat, dass Virgil 400 Jahre hinter Gitter verbringen soll, spricht ein Mädchen auf der Straße tatsächlich so von ihm, als wäre er ein Pop-Idol. *Crime does pay* – das moralische Märchen des amerikanischen Aufstiegs wird verdreht.

O BROTHER, WHERE ART THOU? hingegen präsentiert keinen bissigen Kommentar zu Vergangenheit und Gegenwart mehr, sondern zeigt eine durch und durch stilisierte, postmoderne Bilderwelt, die keinen Moment lang vorgibt, einer außerfilmischen Realität zu entsprechen. Das Zitat aus Homers Odyssee zu Filmbeginn stimmt die Zuschauer auf eine epische Geschichte ein, die der Mythenwelt und nicht der Realität entstammt. Im Gegensatz zu Allens Werk existiert hier keine satirische Version der Realität mehr: O BROTHER, WHERE ART THOU? ist viel eher ein

metadiskursives Märchen, eine Erzählung über Erzählungen und ein durch und durch postmodernes Erzeugnis.



Abbildung 4-5: Die postmoderne Bilderwelt in O BROTHER, WHERE ART THOU? (Coen, USA 2000) scheint kaum mehr einer außenfilmischen Realität zu entsprechen.

Da beide Filme ironisch erzählen, muss es *unterschiedliche Spielformen filmischer Ironie* geben: auf der einen Seite die bissige, satirische Ironie aus Allens TAKE THE MONEY AND RUN, die offensiv ein mediales Abbild und reale Lebensentwürfe kritisiert und die Zuschauer korrektiv auf die Problematik von Klischees hinweist, und am anderen Ende des Spektrums die mildere, postmoderne Form der uneigentlichen Mitteilung, wie sie in O BROTHER, WHERE ART THOU? dechiffriert werden kann. Hier präsentiert Ironie nicht länger eine spezifische Kritik, sondern sie ist universeller gestaltet: sie wendet sich mit spielerischer Lust medialen Stereotypen zu und kann in ihrer metadiskursiven Form grundlegendere Fragen zu narrativen Diskursen evozieren.

Spielformen des uneigentlichen Erzählens wie diesen möchte diese Arbeit nachgehen. Hierfür sollen existierende Ironie-Konzepte beleuchtet und für das Medium Film als Analyseinstrumentarium fruchtbar gemacht werden.

1.1 Die filmische Ironie

In der filmtheoretischen Literatur und in der Filmkritik ist filmische Ironie noch selten konzeptualisiert worden ist. Daher verfolge ich mit dieser Masterarbeit das Ziel, den Begriff für das Medium Film zu fassen und für Analysen fruchtbar zu machen.

Filmische Ironie bietet die Chance, sich nicht nur in einen Diskurs einzuschreiben, sondern darüberhinaus weitere Bedeutungsebenen und Geisteshaltungen zu vermitteln – das macht sie zur zugleich komplexen und subtilen Kommunikationsform.

Dabei ist Ironie thematisch und evaluativ offen, und so durchzieht sie die Filmgeschichte in verschiedensten Verwendungen. Diese Arbeit geht davon aus, dass ein ironischer Kommunikationsmodus auf mehreren Ebenen möglich ist: Ironie kann lokal begrenzt sein und die Bedeutung eines einzelnen Bildes oder einer Aussage in ihr Gegenteil kehren, oder sich – weit universeller – in einem kinematografischen Werk als Sicht auf die Welt manifestieren. Weiter erlaubt ein ironischer Rezeptionsmodus, Filme auf mehreren Bedeutungsebenen oder mit einer distanzierten Haltung zu rezipieren.

Ironisches im Film theoretisch zu fassen ist ein faszinierendes Unterfangen, auch deswegen, weil es eine Bandbreite an Nuancen und pragmatischen Funktionen umfasst: während manche Filme mit satirischem Unterton kommunizieren und in ihrer doppelten Bedeutungsform auf einen Missstand hinweisen, können andere filmische Erzählungen durch eine intertextuelle Adaption gängige Mythen und Stereotypen demontieren. Ironie kann im letzteren Sinne auch als das Vermeiden ‚falscher Unschuld‘ bei der spielerischen Wiederbelebung standardisierter kultureller Formeln funktionieren (vgl. Eco 1988: 76).

Die gängige Definition¹ bezeichnet Ironie als eine polyseme Struktur², bei der das eine mitgeteilt und das andere gemeint wird. Auf dieser Grundbestimmung von Ironie als rhetorischem Modus und als semantischer Operation baut diese Arbeit auf. Denn diese grobe Definition ermöglicht es, Ironie auf unterschiedlichen Werk-Ebenen und in all ihren pragmatischen Dimensionen zu denken.

Zunächst wird eine *semantische Definition* der Ironie für die Kommunikationsmittel des Films beschrieben. Denkt man Ironie im Sinne einer *pragmatischen Definition*, so beschreibt sie zusätzlich eine kommunikative Situation mit Kontext und Wirkung: ironische Kommunikation teilt nämlich nicht nur uneigentlich mit, son-

¹ Hans Jürgen Wulff beschreibt Ironie wie folgt: „man sagt etwas, aber man meint es nicht wörtlich, sondern uneigentlich bis ins Gegenteil“ (1999: 259). Weitere Autoren, die in dieser Masterarbeit erwähnt werden, gehen von der gleichen Grundlage aus – weshalb im Folgenden diese Definition als *gängige Formel der Ironie* gefasst wird.

² ‚Polysemie‘ oder ‚Ambiguität‘ bezeichnet nach Hans Jürgen Wulff (2014) das mehrfache Bedeuten eines Terminus oder Textes. Wulff schreibt dazu: „Ein polysemer Text ist ein Text, der mehrere, strukturell-systematisch verschiedene, Bedeutungen hat. Der gleichen Textoberfläche sind also verschiedene semantische Interpretationen zuordenbar, die alle Aspekte der semantischen Organisation des Textes betreffen können“ (2014). Aufgrund ihres mehrfachen Bedeutens besitzt auch Ironie eine polyseme Struktur – „Polysemie eröffnet die Spielräume, die notwendig sind, damit rhetorische Mittel wie Metapher, Metonymie, Synekdoche, Ironie und Witz textuell überhaupt nutzbar werden“ (Kaczmarek 2012a).

dem kann auch eine Geisteshaltung oder intellektuelle Attitüde übermitteln. Auch einer *philosophischen Dimension* sei hier Rechnung getragen. Denn ‚Ironie‘ erfasst aus Sicht philosophischer Abhandlungen spätestens seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr nur eine rein sprachbasierte Operation, sondern auch eine bestimmte Geisteshaltung, eine Sicht auf die Welt. In dieser Form steht sie in Verbindung mit der romantischen Dichtung oder auch mit kontingenzphilosophischen Ansichten: Durch ihre polyseme Struktur kappe Ironie die geradlinige Verbindung zwischen Bedeutetem und Bedeutendem und evoziere so in generellere Zweifel gegenüber dem Status dessen, was als ‚Wahrheit‘ oder ‚Wissen‘ gilt.

Ironie als polysemes Konstrukt und nicht etwa als emotionales Register oder als narrativen Kunstgriff zu erfassen, wie es hier geschehen soll, bedeutet auch, die *dramatische oder tragische Ironie* beiseite zu lassen. Diese Formen sind zwar verwandt mit den eben beschriebenen Konzepten – auch sie vermitteln eine Unsicherheit und versehen Situationen mit doppeltem Sinn – sie sind aber auf inhaltlicher und nicht auf einer strukturellen Ebene angesiedelt: In Fabeln mit dramatischer oder tragischer Ironie nimmt das Schicksal seine schlimmstmögliche Wendung, oder die Figuren täuschen sich in ihrer Interpretation der Vorgänge, während das Publikum ihnen stets einen Schritt voraus ist (vgl. Behler 1996: 815). Obwohl auch solche Geschichten gern im Film erzählt werden (vgl. Kaczmarek 2012b), möchte ich meine Ausführungen auf die textuelle Ironie (hier im filmischen Text) konzentrieren, der bisher in wissenschaftlichen Abhandlungen am wenigsten Aufmerksamkeit zuteil wurde.

1.2 Aufbau und Literatur

Diese Arbeit basiert nicht auf einer klassischen These oder Forschungsfrage, da sie aufgrund eines mangelnden Forschungsstandes einen eher explorativen Charakter hat. Stattdessen werden hier nun einführend die Begriffe und Bereiche umrissen, die bearbeitet werden sollen:

Da das Konzept der Ironie ein pragmatisches Spektrum unterschiedlichster Nuancierungen in sich vereint, existieren auch für den Film verschiedene Spielformen der Ironie. Diese können auf mehreren Ebenen angelegt sein und auf unterschiedlich ausgeprägte Relationen zwischen Mitgeteiltem, dem eigentlich Gemeinten und auf Werthaltungen zurückgeführt werden.

Ein erstes *theoretisches* Kapitel widmet sich der Definition des zugrunde gelegten Begriffs der Ironie, deren Grundtendenz eben schon angedeutet wurde. Das zweite Unterkapitel des Theorieteils enthält Ausführungen zu den Dimensionen der Ironie, beleuchtet sie also aus pragmatischer Perspektive: Zunächst wird hier der Verbindung zwischen Mitgeteiltem und Erwartetem auf den Grund gegangen, da Erwartungshaltungen des Publikums determinieren, wann und wie etwas ironisch verstanden wird. Auch Intertextualität spielt mit dem Vorwissen des Publikums, so wird in diesem Kapitel denn auch die Wechselwirkung zwischen den Modi textuelle Übernahme und Ironie beschrieben. In einem weiteren Unterkapitel wird ausgeführt, dass die Beziehungen zwischen dem an der Oberfläche Mitgeteilten und dem Gemeinten unterschiedlich ausgeformt sein können. Zuletzt widmet sich der Theorie-Teil den unterschiedlichen Wert- und Geisteshaltungen der Ironie, die von klaren moralischen Implikationen bis hin zu postmoderner Ambivalenz reichen.

Für meine theoretischen Ausführungen greife ich zunächst auf einen kultur- und literaturtheoretischen Korpus an Texten zurück. Im Vordergrund stehen Wayne C. Booths literaturwissenschaftliche Studie *A Rhetoric of Irony* (1974), in der er Ironie als rhetorisches Mittel untersucht, und Linda Hutcheons *Irony's Edge* (2005a), ein Buch, das sich insbesondere der pragmatischen Dimension von Ironie widmet. Auch Hutcheons weitere Bücher bewegen sich im thematischen Umfeld von Ironie; sie dienen ebenfalls als theoretischer Hintergrund: *A Theory of Parody* (2000) und *The Poetics of Postmodernism* (2005b) untersuchen Ironie einmal im Kontext der Parodie, einmal als Mittel des Postmodernen. Hutcheons Analysen sind für diese Arbeit entscheidend, da auch sie Ironie als strukturelle, polyseme Operation begreift, die sie mit anderen, verwandten Konzepten in Verbindung bringt. Ernst Behler (1996, 1997) liefert mit seinen Schriften einen Überblick der unterschiedlichen Definitionen und Funktionen, die Ironie in ihrer Begriffsgeschichte bereits eingenommen hat. Da Ironie auch in der Semiologie ihren Platz hat, bleiben die kritischen Denkgebäude Umberto Ecos (1988, 2012a, 2012b) und Roland Barthes' (1964, 2000) nicht unerwähnt.

In der deutschsprachigen, filmbezogenen Literatur sind es vor allem Jörg Schweinitz und Hans Jürgen Wulff, deren Arbeiten zur theoretischen Erfassung von Ironie beigetragen haben. Schweinitz' *Film und Stereotyp* (2006) befasst sich mit dem filmischen Umgang mit Konventionellem, das gern mit Ironie verhandelt wird. Wulffs Buch *Darstellen und Mitteilen* (1999) widmet ein Kapitel der filmischen Ironie; es nähert sich dem Konzept von einer semio-pragmatischen Seite.

Im zweiten – *analytischen* – Hauptteil der Arbeit werden drei Fallbeispiele untersucht. Sie können allesamt dem Postmodernen zugerechnet werden. Die ersten drei Fallstudien sind aus einem engeren zeitlichen Rahmen ausgewählt und von amerikanischen Independent-Regisseuren kreiert: David Lynchs *WILD AT HEART* (USA 1990), *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* (USA/DE 2014) von Wes Anderson und Ethan und Joel Coens *A SERIOUS MAN* (USA 2009). Diese Filme sind sie alle zu tiefst von Ironie geprägt, zeigen indes recht unterschiedliche Nuancierungen des Ironischen. Verweist der eine noch mit kritischer Haltung auf die Mythen des Kinos – indem er sie ironisch mit der ‚grausamen‘ Realität konfrontiert –, verklärt der andere sie und geht vollständig in ihnen auf. Das dritte Beispiel hingegen zieht seine Ironie nicht mehr vornehmlich aus dem Umgang mit kinematographischen Standards, sondern aus seiner Darstellung von Autorität und Erhabenheit, die er ins Absurde wendet.

Die theoretischen und filmischen Analysen dieser Arbeit sind explorativ, da zum größten Teil Annahmen zur sprachlichen Ironie zunächst auf die filmische Darstellungsform übertragen werden müssen. Im Gegensatz zur Literatur kommuniziert Film nicht nur über den Monokanal Sprache, sondern über den auditiven *und* visuellen Kanal – weshalb Feststellungen zur Ironie, die sich am Modell literarischer Kommunikation orientieren, nicht allesamt für den Film angenommen werden können, sondern theoretisch-konzeptuell auf das komplexe Ausdrucksmedium Film übertragen werden müssen.

Ich erhebe mit dieser Studie nicht den Anspruch, das Phänomen der filmischen Ironie in vollständig zu erfassen; hierfür ist das Forschungsfeld zu vielgestaltig. Außerdem ist es in ständiger Wandlung und Entwicklung begriffen. Die Arbeit abschließend sollen daher einige Fragen formuliert werden, die weiterführende Untersuchungen inspirieren könnten.

