

Scott Loren, Jörg Metelmann: Irritation of Life. The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier

Marburg: Schüren 2013 (Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd. 43), 201 S., ISBN 978-3-89472-818-2, € 24,90

„Subversives Melodram“ – bereits im Untertitel deutet sich mit dieser Begrifflichkeit eine der leitenden konzeptuellen Spannungen an, auf die die vorliegende Publikation fokussiert ist, nämlich die zwischen Genre- und Kunst- bzw. Autorenfilm. Während es sich beim Melodram um ein Genre handelt, das zunächst frei von formal und inhaltlich subversiven Tendenzen zu sein scheint, nehmen Metelmann und Loren hier drei Filmemacher in den Blick, die wiederum gemeinhin als drei der stilbildendsten *auteurs* unserer Zeit (vgl. S.11) verstanden werden können. Gleichzeitig handelt es sich bei Michael Haneke, David Lynch und Lars von Trier auch um Regisseure, die gezielt mit den Strukturen und Konventionen des Genrekinos spielen und so mal mehr, mal weniger ostentativ traditionelle definitonische Grenzziehungen zwischen künstlerischem Autoren- und kommerziellem Genrekino in Frage stellen.

Die Autoren etablieren für diesen Zusammenhang in ihrer vergleichenden Studie, die aus dem zwischen 2010 und 2012 an der Universität St. Gallen durchgeführten Projekt „Aesthetics of Irritation“ hervorgeht, ein Konzept der „Irritation“. Die Problematisierung des Bazin'schen Realismusbegriffs steht für dieses Konzept im Vordergrund. Ausgehend von der für die Argumentation des Buches paradigmatisch zu verste-

henden Anfangssequenz von Hanekes *Caché* (2005) begreifen Metelmann und Loren filmische Irritation auf zweifache Weise: Die „temporal, spatial and ontological shifts“ in der Anfangssequenz verwiesen laut Loren und Metelmann zum einen auf die Irritation im Sinne der lateinischen etymologischen Wurzel „irritatus“, also auf die Beschreibung eines Mangels. Zum anderen habe der Begriff der Irritation auch „ethical, moral and physical implications, as seen in ‚irritare‘, a verb meaning to vex or provoke, but also to inflame and physically irritate“ (S.14).

Die ästhetischen Strategien, derer sich die drei untersuchten Filmemacher bedienen, werden dabei mit Bezug auf Bertolt Brechts und Viktor Šklovskijs Konzepte der Verfremdung beschrieben, die maßgeblich für viele ästhetische Projekte der Spätmoderne seien und sich einer Kritik mimetisch-realistischer Darstellungsverfahren zuordnen ließen (S.17-25). In diesem Sinne seien Haneke, Lynch und von Trier paradigmatisch spätmoderne Filmemacher, „baiting the viewer with mimesis – and by default photographic as well as scientific realism – to later show how easily sight can be deceived, and how malleable perception continues to be in late modernity.“ (S.25) Nach dieser in der Einleitung und dem ersten Kapitel unternommenen methodologischen Einführung widmen sich die

zwei folgenden Kapitel einer typologischen Einordnung des zeitgenössischen Melodrams als ein „modernistisches“ Genre anhand der Filme *Titanic* (1997), *Moulin Rouge!* (2001) und *Far From Heaven* (2002) (S.27-42). Mit diesen Filmen werden die Möglichkeiten der systematischen Analyse der Blick- und Rahmungsstrukturen sowie ihrer potentiellen Aufbrechung erarbeitet. Loren und Metelmann betonen diesbezüglich in ihrer Analyse von *Moulin Rouge!* den Bruch mit der „hetero-matrix of ‚visual pleasure‘“, die dem Melodram in besonderer Weise zu eigen sei (S.45) und den sie als „queering“ bezeichnen – ein Begriff, den sie schließlich auch in ihren Analysen von Haneke, Lynch und von Trier verwenden und (S.43-58). Im Anschluss an diese konzeptuellen Kapitel widmen sich die Autoren in drei Sektionen jeweils den Werken von Haneke (S.59-106), Lynch (S.107-140) und von Trier (S.141-172), wobei jeweils schwerpunktmäßig ausgewählte Filme analysiert werden, die gleichwohl als repräsentativ für bestimmte ästhetische Tendenzen innerhalb des jeweiligen Œuvres verstanden werden.

Die erste Analysesektion widmet sich Michael Haneke unter der Leitfrage nach den Möglichkeiten eines ethischen Filmemachens, das insofern irritierend wirkt, als dass es von ZuschauerInnen ausgeht, die sich in der Auseinandersetzung mit dem filmischen Text ethisch positionieren. Bevor die Filme *Funny Games* (1997), *La Pianiste* (2001) und *Caché* (2005) eingehender beleuchtet werden, leiten Loren und Metelmann die Sektion entsprechend mit einem Vergleich zwischen Quentin Tarantinos

Inglourious Basterds (2009) und Hanekes *Das weiße Band* (2009) ein. Mag dieser Exkurs zunächst überraschend erscheinen, erweist er sich schließlich als ausgesprochen erhellend, was Hanekes Ethik des Filmemachens betrifft. Metelmann und Loren argumentieren, dass sich im Wettbewerb des Festival de Cannes 2009 mit Tarantino und Haneke zwei Entwürfe gegenüberstanden, eine Neuverhandlung des filmischen Umgangs mit dem historischen Trauma des deutschen Faschismus zu unternehmen: während Tarantinos „postmodern ‚basterdization‘ [sic] of images“ eine „invitation to enjoyment (comic relief) by way of an imaginary history of causes that preclude the war“ sei, arbeite Hanekes Film „against the conventions of the mainstream and for critical viewing practices in order to reposition the spectator ethically“, und dies geschehe über die Verschmelzung zweier modernistischer Tendenzen, dem „melodrama on the one hand and aesthetics of deviance on the other“ (S.65). Am augenfälligsten ist Hanekes „deviant“ Modernismus in den expliziten brecht’schen Verfremdungsstrategien in *Funny Games* (1997) zu erkennen – der Blickkontakt des Mörders mit den ZuschauerInnen und das Zurückspulen der Filmdiegeese seien hier als die augenfälligsten Beispiele genannt.

In der zweiten Sektion zeichnen Loren und Metelmann den Modus des Melodrams im Kino David Lynchs anhand seiner „Hollywood-Trilogie“ *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) und *Inland Empire* (2006) nach. Lynch sei ein Filmemacher, dessen mise-en-scène mit ihrem „non-discur-

sive audial and meticulous visual detail“ in der Ästhetik des Melodrams verhaftet sei, während „his use of grotesque images and non-sequitur story formats“ ihn in die Nähe des Surrealismus rückten (S.107). In ihrer Analyse vergleichen Metelmann und Loren Lynchs Strategien des „viewer engulfment and estrangement“ (S.110) und seine meta-reflexive Einbindung von „cinematic spectacle-viewer relations“ (S.110) mit den zuvor untersuchten Verfremdungsstrategien im Werk Hanekes. Ähnlich wie in Hanekes Filmen *Funny Games* und *Caché* ist es auch bei Lynch vor allem das (bourgeoise) Heim, ein „mythic space of innocence“ (S.117), dessen Bedrohung auf diegetischer Ebene als „irritation“ funktioniert. Zugleich offenbart sich vor allem in der „Hollywood-Trilogie“, kulminierend in der Metareflexion verschiedenster audiovisueller Medien vom Grammophon bis zum digitalen Filmemachen in Lynchs bisher letztem Film *Inland Empire* ein kritisches Bewusstsein für die ontologischen Gegebenheiten des Kinos, die anders als etwa bei Haneke weniger ein Aufbrechen des „frame of the immersive screen fantasy“ als vielmehr des „frame of reality“ mit den Mitteln des Kinos heraufbeschwört (S.140).

Mit Lars von Trier widmen sich Metelmann und Loren abschließend einem Filmemacher, der auch in der außerfilmischen Inszenierung seiner öffentlichen *persona* regelmäßig auf Irritation und Verärgerung setzt. Dies zeigen nicht zuletzt der Ausschluss vom Festival de Cannes im Jahr 2011 (S.10-12). Die Autoren greifen eine

der im Zusammenhang mit von Triers Werk wiederholt geführte Debatte, nämlich die um die oft als problematisch wahrgenommene Darstellung seiner Frauenfiguren, auf und argumentieren mittels einer Relektüre Laura Mulveys, dass von Trier in seinen jüngsten Filmen *Antichrist* (2009) und *Melancholia* (2011) einen „female gaze“ etablierte (S.143). Diese Argumentation ließe sich auch auf von Triers aktuellen Film *Nymphomaniac* (2013) beziehen, der hier selbstverständlich noch keine Beachtung finden konnte. Diese Filme bilden neben *Dancer in the Dark* (2000) den Analyseschwerpunkt in dieser Sektion, wobei der Fokus besonders auf der ästhetischen, poetologischen und politischen Nähe zu Brechts *Epischem Theater* liegt. Hervorzuheben ist hier besonders die Interpretation von *Antichrist* und seiner Verhaftung in dem, was Linda Williams als „body genres“ definiert hat (S.157). In seiner mittlerweile berücksichtigten, dem Horrorgenre, aber auch dem Porno entlehnten Körperlichkeit steht von Triers Film repräsentativ für die massive affektive Wirkung der in diesem Band vorgestellten Filme, die, wie die Autoren in ihren Schlussbemerkungen überzeugend argumentieren, nicht bloß einseitig als Widerstand gegen die „cine-immersion and emotive experience through cognitive distance“ zu verstehen seien, sondern ihr verfremdendes, irritierendes Potential vielmehr gerade dadurch erreichen, dass sie eine intensiviertere „cinematic experience *tout court*“ (S.175) böten. Anders gesagt: die hier vorgestellten Filme zeichnen sich alle dadurch aus, dass sie den ZuschauerInnen etwas antun – emotional und,

wenn man den Gerüchten um die Erstausführungen von *Antichrist* Glauben schenkt, auch körperlich (S.159).

Indem Metelmann und Loren systematisch auf dem zu den drei Filmemachern bestehenden Forschungsstand aufbauen und einerseits eine Synthese etablierter Forschungspositionen mit ihrem für die vergleichende Betrachtung gewählten *tertium comparationis* der Verquickung von Melodrama und subversiver Verfremdung verbinden,

gelingt ihnen eine überzeugende Analyse, die auf produktive Weise die drei Filmemacher zueinander in Bezug setzt und so für eine Lesart plädiert, die die in den besprochenen Filmen zutage tretenden medienontologischen Fragestellungen mit einer politisierten Verhandlung von Genrekonventionen verknüpft.

Mark Schmitt
(Mannheim)