

DER SCHREI IN *TEOREMA* UND *LEMMINGE II*

Oder: Auf den Spuren Francis Bacons

VON MARIJANA ERSTIĆ

Tage sargen / Welten gräbern / Nächte ragen / Blute bäumen / Wehe
raumen alle Räume / Würgen / Schwingen / Und / Zerschwingen /
Schwingen / Würgen / Und / Zerwürgen / Stürmen / Strömen /
Wirbeln / Ballen / Knäueln / Wehe Wehe / Wehe / Wehen / Nichtall.

August Stramm: »Schrei«¹

Das Thema des nachfolgenden Aufsatzes ist der Schrei in den Filmen Pier Paolo Pasolinis und Michael Hanekes, und es mag auf den ersten Blick verwundern, dass dem Aufsatz ein Gedicht vorangeht, das von einem expressionistischen Dichter – August Stramm – stammt. Denn die Schreie, die bei Pasolini (*Teorema*, IT 1968) und Haneke (*Lemminge II*, A 1979) filmisch inszeniert sind und beide Male auf Francis Bacons Papstporträts verweisen, scheinen kaum etwas mit dem Ersten Weltkrieg gemeinsam zu haben, erheben sie sich doch aus dem Schoße des gehobenen Bürgertums der 1960er und 1970er Jahre, inmitten einer Generation, die sich kaum noch an den Zweiten Weltkrieg erinnert. Den Ersten hat sie womöglich gar nicht bewusst erlebt. Gleichwohl: Die Schreie verweisen auf eine grundlegende anthropologische Verunsicherung, die die Kulturgeschichte des europäischen Raumes im 20. Jahrhundert durchlebt, und die die historischen Avantgarden, namentlich der Expressionismus, bereits im Umkreis des Ersten Weltkrieges zu ihrem Thema machen. Zu diesen Überlegungen wird am Schluss des Aufsatzes Bezug genommen.

Die Ausführung beginnt mit einem Hinweis auf *Lemminge II*, den zweiten Teil einer Fernsehproduktion Michael Hanekes. Der Film erzählt die Geschichte mehrerer Personen der österreichischen oberen Mittelschicht aus Wiener Neustadt gegen Ende der 1970er Jahre. Die Szene ist für Hanekes filmische Ästhetik symptomatisch (vgl. Abb. 1-3). In der Szene sehen wir einen Mann und eine Frau in einer sehr weitläufigen, sehr eleganten und kühlen Wohnung (vgl. Abb. 1). Sie steht vom Sofa auf, die Kamera folgt ihr, sie geht zu einer Tür, sagt: »Oh mein Gott, was (ist das) für ein Bild«, dann bleibt sie vor der Türe stehen, die in das Zimmer mit dem besagten Gemälde führt. Die Kamera verharrt. Dann erfolgt ein Schnitt, eines der Papstbilder von Francis Bacon erfüllt das Filmbild (vgl. Abb. 2), die Kamera fährt dann nach rückwärts bis auch die beiden

¹ Stramm: »Schrei«, S. 89f.

Protagonisten erfasst sind (vgl. Abb. 3). Es erfolgt das Gespräch über den Schrei, über Liebe und über deren Gegenpol – die gleichgültige Freundlichkeit:



Er: »Findest du nicht, dass es [das Bild, Anm. d. Verf.] so ziemlich genau unsere Situation beschreibt?«

Sie: »Von wem?«

Er: »Von uns allen. Er schreit. Aber wie hinter Glas.«

Pause

Sie: »Warum tun wir uns weh?«

Er: »Wer?«

Sie: »Wir alle. Warum können wir nicht miteinander auskommen, ohne uns dauernd zu verletzen? Warum können wir uns nicht gegenseitig schonen?«

Er: »Ich weiß es nicht. Ich glaube, es gibt nur zwei Möglichkeiten: Gleichgültigkeit oder Verletzen. Und verletzt werden. Bettina behauptet, ich wäre unfähig zu lieben. Ich wäre aber sehr gefällig. Aus Gleichgültigkeit. Ich weiß nicht, ob sie Recht hat. Ich finde, man sollte versuchen, trotz allem freundlich zu sein.«

Sie: »Lass' uns miteinander schlafen.«



Abb. 1-3: Michael Haneke: Lemminge II (Fernsehaufzeichnung)

Was folgt ist ein Ehebruch, der wenig an der inneren Leere der Protagonisten ändern kann. Im Mittelpunkt des Films stehen somit zwei Paare der österreichischen Mittel- und Oberschicht. Ein Arzt – Fritz Naprawnik – und seine Frau – Bettina – sowie ein Oberleutnant – Christian Beranek – und seine Frau Eva – und dann noch die schwangere und ledige Sigrid Leuven. Der Arzt und die Frau des Oberleutnants sind die Protagonisten der soeben erwähnten Szene. Die Adoleszenz dieser Protagonisten erzählt der erste Teil des Fernsehromans. In der ausgelassenen Zeitspanne zwischen der Jugend und den 1970er Jahren gehen sich die Paare aus dem Wege und verlieren sich schließlich aus den Augen. Nun treffen sie sich in der Villa des verstorbenen Vaters der schwangeren Sigrid. Es wird diniert, geflirtet, danach miteinander geschlafen, Gespräche über Kälte, Liebe, Gefühle werden geführt. Es kommt zum Ehebruch. Die Frauen erscheinen im Laufe des Films äußerst hysterisch (Bettina), oder beherrscht, zurückgenommen und traurig (Eva), introvertiert, sich versteckend (Sigrid) – die zuletzt Genannte ist

optisch eine dreyersche Jeanne D'Arc, in die 1970er Jahre übersetzt. Alle Frauenfiguren werden im Verlauf der Handlung hospitalisiert. Die Männer sind höflich, kalt, mörderisch. Nach der Liebe fragt man nicht, so einer der Protagonisten – Fritz – kurz nach dem Ehebruch.

Gleichwohl: In Haneke's *Lemmings II* bleibt es nicht beim stummen Schrei, der in der gezeigten Szene intermedial angedeutet und verbal erläutert wird. Während Sigrid gegen Ende des Films im Zuge der Geburtswehen Schreie ausstößt, die mitnichten eine Freude auf die Geburt zum Ausdruck bringen (vgl. Abb. 4), schmettert der Oberleutnant seinen Soldaten Existenzfragen entgegen, womit der Film endet (vgl. Abb. 5). Die schwangere Sigrid schreit während der Wehen, wobei der Eindruck erweckt wird, als seien die Schmerzen nicht die wirklichen Qualen, die die Schreie auslösen. Und Christian, der Oberleutnant, tötet in der Sequenz davor seine untreue Frau Eva durch einen absichtlich herbeiführten Autounfall. Er selbst taucht am Ende des Films mit einem Gips-Arm vor »seinen« Soldaten auf und schreit ihnen ins Gesicht, wenn es keine Ordnung und Höflichkeit mehr gäbe, was bliebe dann? Der Film endet mit dem *freeze frame* auf sein Gesicht, das Bild färbt sich rot.



Abb. 4-5: Michael Haneke: *Lemminge, Teil II*

Während der unartikulierte Schrei Sigrids hier – aus der Distanz der perspektivischen Halbtotale und unterkühlt durch die grau-weiße Farbigekeit – geradezu anonym erscheint und sich tatsächlich wie hinter Glas abspielt – um die Formulierung aufzugreifen, die in der eingangs beschriebenen Filmszene benutzt wurde, so ist der Ausbruch des Oberst ein ganz anderer. Er fragt (in Nahaufnahme aufgenommen) nach jenen Normen, die ihm verloren scheinen und die er wohl auch selbst nie besaß oder die er längst verloren hat, ist er doch der Mörder der eigenen Frau.

Doch die Szene zeigt auch etwas anderes: Die Nahaufnahme, die Gilles Deleuze als das Affektbild bezeichnet hat,² gekoppelt an den Schrei, entpuppt sich hier als jene starke filmische Organisation, die den Zuschauer immer schon dem

2 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 102.

Roland Barthes'schen *punctum* gleich am meisten durchbohrte und verletzte.³ Der Film schließt dann auch mit dem Bild des schreienden Gesichts und des weit geöffneten Mundes – mit dem optischen Schrei, der eingefroren bleibt, auch wenn er verstummt ist. Doch wie unterschiedlich sind die beiden Schrei-Szenen vom Ende des Films *Lemminge II*: Halbtotale (vgl. Abb. 4) vs. Nahaufnahme (vgl. Abb. 5), bei Deleuze hieße dies ›Wahrnehmungsbild‹ vs. ›Affektbild‹.⁴ Unartikulierte Schreie (vgl. Abb. 4) vs. artikulierte Worte (vgl. Abb. 5). Und doch wird eher dem Unartikulierten womöglich ein Neubeginn zugesprochen, die artikulierte Sinnsuche des Obersts findet offenbar ihr Ziel nicht: Der aufgerissene Mund erscheint als ein Ausdruck der Vergeblichkeit.

Die Filme Michael Hanekes korrespondieren – wie das vorliegende Heft aufzeigt – vor allem mit denjenigen des späten Pasolini, allen voran mit *Salò* (IT 1975).⁵ Von besonderer Bedeutung ist jedoch auch *Teorema*, jener Film Pier Paolo Pasolinis, der sich zum ersten Mal in seinem Schaffen dem (italienischen) Großbürgertum der ausgehenden 1960er Jahre widmet. Erzählt wird in *Teorema* die Geschichte einer zu Beginn des Films anscheinend intakten Familie aus dem Industriellenmilieu.

Die Protagonisten sind: ein Fabrikbesitzer als Familienoberhaupt, die Mutter, zwei Kinder – ein Sohn und eine Tochter – sowie eine Haushälterin. Der Film beginnt in der Manier des *cinema vérité* und zeigt in Schwarz-Weiß ein symptomatisches Interview mit einem Arbeiter: »Was halten Sie davon, wenn der Kapitalist den Arbeitern die Fabrik schenkt?«, daraufhin der Arbeiter: »Die Arbeiter werden zu Kapitalisten«. Der Industrielle fährt zu Beginn – das Bild ist immer noch schwarz-weiß – mit seinem Mercedes nach Hause. Dann kommt es durch einen regelrechten Cherub zur Ankündigung und zur Ankunft eines unbekannten Gastes. Mit ihm wechselt der Film zur Farbe. Der Gast »stürzt die Anwesenden nacheinander in Verwirrung: allen gibt er sich hin, alle werden durch ihn erschüttert, verändert: die Magd Emilia. Lucia, die Ehefrau, Odetta, die Tochter, Pietro, der Sohn, Paolo, der Vater.«⁶ Durch die Begegnung mit dem Unbekannten wird jedes der Familienmitglieder der eigenen Leere bewusst. Sie beginnen diese zu kompensieren und ihr Leben zu ändern. Wie wenig hoffnungsvoll dies in einer großbürgerlichen Umgebung diesem Film zufolge sein kann, zeigt beispielhaft die Wesensveränderung Pietros – des Sohnes. Insbesondere eine Szene ist bezeichnend (vgl. Abb. 6-7). Sie bringt dasjenige zum Vorschein, was Gilles Deleuze als das pasolinische »Denken im Bild« bezeichnet

3 Vgl. Barthes: Die helle Kammer, S. 35f. sowie zum Thema des Gesichts im Film und in der Photographie u.a. Blümlinger/Sierek: Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes und Kemp/Witzgall: Das zweite Gesicht/The Other Face.

4 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 102f.

5 Siehe die Aufsätze von Paul/Wulff und von Jahraus im vorliegenden Heft sowie die Einleitung der Herausgeberinnen.

6 Schütte: »Teorema«, S. 145.

hat, bzw. als »eine Folge von Geisteszuständen die sich voneinander ableiten, so wie sich ein Gedanke vom anderen ableitet.«⁷ Ein Zustand, der auf der Ebene der filmischen Narration wie auf der der filmischen Rezeption vorzufinden ist.



Abb. 6-7: Pier Paolo Pasolini: *Teorema*

Anscheinend passiert nicht viel – zwei junge Männer blättern in einem Bildband, das offensichtlich Gemälde Francis Bacons enthält. Eines der Gemälde ähnelt dem Bild des Papstes Innozenz X, das im zweiten Teil der *Lemminge* zu sehen ist (vgl. Abb. 2-3). Ist also auch hier wie in den *Lemmingen II* filmisch ein Schrei hinter einem Glas inszeniert? Einiges spricht dafür, denn in *Pietro* wird danach der Wunsch nach einer Künstlerkarriere wach. Doch das titanische Wollen prallt auf künstlerisches Unvermögen, so dass *action-painting*-Zitate nicht über das Bekannte hinausragen. Pietro zerstört schließlich seine eigenen Bilder, indem er auf sie uriniert; die Intensität, die die Bilder Bacons beinhalten und auch auslösen, scheint in die Destruktion geführt zu haben.

Denkt man die Bacon-Auseinandersetzungen vieler Kulturwissenschaftler und Philosophen weiter – so z.B. die Gilles Deleuzes⁸ und auch Karl-Heinz Bohrs⁹ –

7 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 227. Vgl. zum Verschränken von Objekt und Wahrnehmung und zum daraus resultierenden Denken einer politischen Ästhetik: Groß: Pier Paolo Pasolini, S. 19f.

so ist die Intensität, die im Film *Teorema* den Gemälden Francis Bacons zugesprochen wird, durchaus nachvollziehbar. Offenbar hat sich vor allem der Filmphilosoph Deleuze von *Teorema* inspirieren lassen, als er Ende der 1970er Jahre seine Baconstudie schrieb. Zunächst geht es dabei um die dargestellten Gegenstände:



Abb. 8: Francis Bacon: *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953

Deleuze weist in seiner Studie darauf hin, dass die Gemälde Bacons weniger etwas abbilden, als dass sie jene unsichtbaren Kräfte erahnen lassen, die sich der Person bemächtigen und sie in einer Art Rohzustand, als Fleisch, präsentieren.¹⁰ »Diese Kraftwirkung bezeichnet Deleuze ›Sensation‹, ihren Kulminationspunkt ›den Schrei‹.¹¹ Die Gemälde Bacons – beispielsweise das bekannteste der Papst-Bilder (vgl. Abb. 8) – zeigen ein Spiel mit der Entkleidung der Personen von ihren repräsentativen Merkmalen, ihre Exposition als Kraftquantum und auch als Fleisch. »Es ist allein der Schrei, der zählt«, soll auch Bacon selbst in einem Gespräch gesagt haben, ein ›Urschrei‹.¹² Aus diesem Urschrei – also der wohl elementarsten menschlichen Äußerung – sprechen der unerträgliche Schmerz und das Verlangen nach Erlösung. Doch seine Darstellung, die in der deutschen

8 Vgl. Deleuze: Francis Bacon. Bde. I und II.

9 Vgl. Bohrer: Imaginationen des Bösen, S. 177-187.

10 Vgl. Deleuze: Francis Bacon. Bd. I, S. 27ff.

11 Ott: Gilles Deleuze, S. 125.

12 Schmied: Francis Bacon, S. 25.

Aufklärung noch als ›hässlich‹ verworfen wurde¹³, führt bei Bacon zu einer Reduktion auf die bildnerischen Mittel, wie anhand des Gemäldes *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* deutlich wird. Das Schreimotiv ist hier intermedial begründet, weil es auf Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (RU 1925) gleichermaßen hindeuten soll, wie auch auf das berühmte Gemälde von Edvard Munch.¹⁴ Diese Kraft und Intensität, die aus dem Motiv wie auch aus den formalen Mitteln entsteht (Hell-Dunkel, Linienführung, leerer Raum), transportieren die Gemälde – zumindest dem Film *Teorema* zufolge – offensiv in Richtung des Betrachters.

Gilles Deleuze zufolge werde in den Papstdarstellungen Bacons der Mensch auf den Schrei reduziert, wobei der Sensation das Sensationelle entzogen werde, d.h. der spektakuläre Charakter.¹⁵ Es scheint, als habe Deleuze mit seiner Äußerung auf jene Bacons anspielen wollen: »Man könnte sagen, daß [sic!] der Schrei wirklich ein Bild des Entsetzens ist. Tatsächlich aber wollte ich mehr den Schrei machen als das Entsetzen.«¹⁶ Der Signifikant – das Bezeichnende – löst sich also von dem Signifikat ab, von der Bedeutung.

Diese Überlegungen führt auch Karl-Heinz Bohrer weiter, der in seinen *Imaginationen des Bösen* folgendes schreibt und dabei die formalen Aspekte der Gewaltdarstellung anspricht: »Was heißt das? Zunächst nichts anderes als die formale Herausforderung eines berühmten Motivs in der Kunstgeschichte.«¹⁷ Bohrer beginnt mit dieser Feststellung seine Überlegungen über die formalen Elemente der Bacon'schen Schrei-Darstellungen. Er spricht vom ›Glitzern der Farben‹, die auch Bacon beschäftigen und mit denen Bacon im geöffneten Mund eine Stimmung habe auslösen wollen, wie in Monets *Sonnenuntergang*. Dadurch werde eine Dekonnotation des Ursprungsthemas – Schrei aus Schmerz – erreicht, und der geöffnete Mund könne auch als ein Lächeln interpretiert werden. Die Beliebigkeit der Zuschreibungen lässt Bohrer auf einen grundlegenden Nihilismus schließen, der eine Suche nach dem Sinn des Lebens verneint, da doch das Leben den gesamten Sinn bereits darstellt. Doch das buchstäblich Überwältigende der Bacon'schen Gewaltikonografie¹⁸ ist Bohrer zufolge das In-Erscheinung-Treten von etwas Wirkungsmächtigem:

Wenn für Schrecken Schönheit einsetzbar wird [...], für die scheinbar schreiende Mundöffnung ein Sonnenuntergang, dann wird unab-
weisbar, dass es sich nicht um eine inhaltliche Affirmation an das
Thema Gewalt handelt, gleichzeitig aber wird erkennbar, inwiefern

13 Lessing: Laokoon, S. 20ff.

14 Vgl. Schmied: Francis Bacon, S. 25.

15 Vgl. Deleuze: Francis Bacon, Bd. I, S. 29f.

16 Zit. nach Bohrer: Imaginationen des Bösen, S. 181f.

17 Ebd., S. 182.

18 Ebd., S. 183.

ein Stil, der auf Intensität und Stimmung konzentriert ist, notwendigerweise das, was man konventionell als Gewalt denkt, sich ästhetisch aneignet.¹⁹

Das heißt durchaus im Sinne Deleuzes, dass die Darstellung sich vom Dargestellten löst, um die größtmögliche Kraft, Erschütterung, Intensität zu erschaffen und auf den Betrachter zu überführen. Eine ästhetische Aneignung solcher Erschütterungen kann sich als eine Überlebensgrundlage erweisen, wie in Edgar Allan Poes *A descent into the Maelstrom* (1841) beschrieben, spalte doch hier »das Trauma [...] des Überlebenskampfes in einem Wirbel, Anm. d. Verf.] die Affekte von der Wahrnehmung ab.«²⁰ Es scheint, als habe Pasolini mit seiner Pietro-Episode etwas Vergleichbares thematisieren wollen, wenn auch als rein ästhetische Bestürzung, da es allein die Bilder sind, die Pietro zunächst zu einem elanvollen Neubeginn inspirieren. Doch im Film wird auch die Kritik an diesem Impuls deutlich, der ohne Botschaft, ohne eine wirkliche Bedrohung, inmitten der inneren Leere des großbürgerlichen Wohlstands stattfindet: Wohin führt die Ästhetik ohne Inhalt? möchte der Film *Teorema* nicht nur im Hinblick auf die Figur Pietros fragen.

Der unbekannte Besucher – ein Dämon und Gott in einem – hat das Leben der Familie verändert. Doch so verhalten optimistisch, wie im berühmten Gedicht Rilkes, scheint die Forderung »Du musst Dein Leben ändern«²¹ hier nicht zu enden. Die Mutter wird zur Nymphomanin, die Haushälterin zur Heiligen, die Tochter psychisch krank, der Sohn ein gescheiterter, fruchtloser Künstler – und der Vater vermacht seine Fabrik den Arbeitern, zu welcher Konsequenz dies führt, haben wir zu Beginn des Films erfahren (d.h. die Arbeiter werden zu Kapitalisten). Der Vater selbst geht schließlich buchstäblich »in die Wüste«, befindet er sich doch zum Schluss entkleidet auf dem Ätna.²² Die musikalische Untermalung der Szene – das Requiem von Mozart – lässt Paolo wohl kaum als einen Moses erscheinen. Der nackte, auf die bloße Körperlichkeit zurückgeworfene Ex-industrielle irrt vielmehr durch die Wüste. Wir sehen ihn winzig in einer Totalen, danach in einer Halbtotale, dann amerikanisch, schließlich nah. Auf dem Crescendo des Themas ertönt sein Schrei, der die Bilder überdauert und im Abspann fortgesetzt wird. Das Gesicht ist im Affektbild, in der Nahaufnahme zu sehen (vgl. Abb. 7 im Aufsatz von Uta Felten). Der Schrei potenziert die mimische

19 Ebd.

20 Bohrer beweist bereits in seiner Jüngerstudie, dass Ernst Jünger nach einem ähnlichen Prinzip der Erschütterung verfährt. Vgl. Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens*, S. 22-52, vgl. auch Ruschky: »Die Ästhetik des Schreckens«, S. 462. In der Novelle von Poe berichtet der Held, wie er und sein Bruder in einen Strudel geraten sind. Der Bruder kämpft gegen den Strudel und unterliegt. Der Held dagegen verfällt in einen Zustand reiner Wahrnehmung, und dieser angstfreie Zustand ermöglicht es ihm, zu entkommen.

21 Pöppel: »Bewegte Oberfläche«, S. 239ff.

22 Vgl. den Aufsatz von Uta Felten im vorliegenden Band.

Entladung. Die Wüste und das Requiem deuten darauf hin, dass es nicht der Schrei einer Neugeburt ist, sondern die Agonie eines Weges, der (wahrscheinlich) in den Tod führt. Und dennoch ist das Ende nicht wirklich ein Affektbild, die Kamera umkreist den Kopf Paolos, sein als Rückenfigur aufgenommener Körper dringt regelrecht in die Wüste ein: Das Ende der Bourgeoisie, »[d]er Nullpunkt des Bürgertums«²³ also doch ein Beginn?²⁴

Selbst wenn beide Konnotationen – Anfang und Ende, Neugeburt und Tod – denkbar wären, so ist dennoch zu hinterfragen, ob sich der Ausdruck des Schreis hier tatsächlich von den beiden Konnotationen löst und zum Element einer Wahrheit wird, die über die Vernunft, die Norm, die Empathie hinausragt. Paolo schreit nicht hinter Glas, er ist nicht wie der Papst eingekerkert in einer Kathedrale. »Die Wüste« ist hier ein leerer Raum, der mit Bedeutungen jeglicher Art gefüllt werden kann. Bemerkenswert erscheint mir an dieser Stelle, wie gewaltig die Wirkung der Gemälde in *Teorema* inszeniert wird, wenngleich es nur Buchreproduktionen sind. In *Lemminge II* hilft noch nicht einmal das scheinbare Original, das das Zimmer repräsentativ schmückt. Hinter der Maske der Freundlichkeit sind nur noch Nihilismus und Gleichgültigkeit zu erahnen.

In beiden Filmen (*Lemminge II* und *Teorema*) spielt das Werk Francis Bacons eine explizite Rolle. Während bei Bacon die Intensität des Ausdrucks letztlich über das Motiv zu siegen vorgibt, so bemüht sich Pasolini um eine Vielschichtigkeit seines letzten Filmbildes, das zum Schluss auf das Filmische zurückgeworfen wird, denn was steht stärker für das Filmische, wenn nicht eine Totale auf eine Landschaft, die (Kamera-)Bewegung und die Nahaufnahme? Auch werden die Gemälde Bacons als Reproduktionen und durch das Blättern des Buches präsentiert und verweisen somit als eine Art Daumenkino ebenfalls auf das Filmische. Inhaltlich ist der Schrei in *Teorema* durchaus eine Reaktion auf die repressiven und normativen Mechanismen der Gesellschaft, denen sich der am Ende schreiende Protagonist – der Industrielle Paolo – sein Leben lang unterworfen hat. Aber es ist auch ein Urschrei, der auf das Elementar-Menschliche jenseits der Ratio hindeutet.

In *Lemminge II* haben wir es beim Schrei mit einer offensichtlichen Venus-Mars-Anlehnung zu tun – die Schreie der gebärenden Mutter und die Schreie des das Leben vernichtenden Soldaten werden gegeneinander gesetzt. Der Schrei entpuppt sich vor diesem geradezu mythischen Hintergrund (Venus und Mars) als nichts anderes als der essenzielle Moment einer Wahrheit, die bei jedem Menschen anders ausfällt und doch bei jedem auf die *condizione umana* hinausläuft. Es scheint, als habe Haneke die Formulierung vom Schrei hinter dem Glas beide Male filmisch inszenieren wollen – die Schreie Sigrids hört anscheinend niemand und auf die Schreie Christians reagieren die Soldaten uniform- wie

23 Stiglegger: »Ach, meine nackten Füße...«, S. 65.

24 Vgl. zu den (Un-)Möglichkeiten des »Überlebens« bei Pasolini: Didi-Huberman: Überleben der Glühwürmchen, S. 54.

normgerecht: sie salutieren. Der Film schließt mit dem Bild seines verzweiferten Schreis ab. Mit einem Sonnenuntergang – die Idee Bacons, die Bohrer aufgreift – ist sein geöffneter Mund aber wohl kaum zu vergleichen, genausowenig impliziert er eine ästhetische Komponente, die sich von der Bedeutung löst, um das Überleben zu sichern. Der Schrei hinter einem Glas impliziert vielmehr – wie Fatima Naqvi angedeutet hat – eine Metaebene, denn in der Tat ist der Schrei Fritz' ein Schrei hinter dem Glas des Fernsehbildschirms,²⁵ ein Durchbrechen ist unmöglich. Auf beiden Seiten (der des Protagonisten und der des Zuschauers) bleibt der Filmhandlung zufolge die Ohnmacht, oder wie es Sigrid in Nahaufnahme ausdrückt:

Ich habe mir einen Fernseher gekauft, weil in dem Haus sonst kein Mensch ist. Aber ich kann ihn nicht mehr aufdrehen, ohne zu weinen. Ich verstehe nicht, wie ein Nachrichtensprecher seinen Beruf ausüben kann, ohne zu schreien.

Die Szene, in der Sigrid gegen Ende des Films nah und mit unbewegter Kamera aufgenommen ist, zeigt sehr deutlich die Meta-Position, von der aus dieser Film Hanekes argumentiert: Die Grenze des Fernsehbildschirms wird zumeist nicht überwunden.²⁶ Gleichzeitig wird hier auch einer der Gründe für die Verunsicherung des Menschen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts deutlich. Die Schreckensmeldungen der Medien, aber auch der Kapitalismus, der Konsum, der Neoliberalismus haben längst zu einer abgekühlten Neo-Maniertheit im Verhalten geführt, die in den *Lemmings II* als kalte Höflichkeit und Distanz inszeniert wird. Ein Austausch zwischen Bild und seinem Betrachter oder auch zwischen den Protagonisten ist Hanekes *Lemmings II* zufolge vergeblich und führt allenfalls zu einem ohnmächtigen Schrei. Bei Pasolini wird zwar die Auf-rüttelung als Neubeginn hinterfragt, sie wird jedoch vor dem bourgeoisen Hintergrund der Filmprotagonisten mit einem großen Fragezeichen versehen.

Der Schrei entpuppt sich als ein Grund-Topos der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Alleine die in diesem Aufsatz genannten Beispiele reichen von Munch, Stramm und Eisenstein über Bacon und Pasolini bis Haneke. Zwar kann im begrenzten Rahmen dieses Aufsatzes keine eingehendere Analyse der Wandlungen des Motivs stattfinden. Und dennoch lässt bereits die Häufung dieses Motivs in der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts den Verdacht eines neuen Jahrhunderts der Verunsicherung zwingend erscheinen, die sich mit dem Blick auf die beiden Weltkriege noch erhärten lässt. Karl-Heinz Bohrer hat bewiesen, dass nicht nur der Schrei, sondern vor allem der Krieg eine enorme Kraftwirkung auf die Künste

25 Naqvi: Trügerische Vertrautheit, S. 74.

26 Über diese Metaposition sprach Elisabeth Büttner in ihrem Vortrag, v.a. im Hinblick auf den Fernsehfilm *Drei Wege zum See* (A 1976). Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Christina Natlacen im vorliegenden Band.

ausübt.²⁷ Doch die im Aufsatz angesprochenen Werke zeigen, dass diese Intensität – als Schrei verdichtet – immer auch ambivalent ist, Erschaffen *und* Ohnmacht bedeutet, gerade dann, wenn die Form über das Motiv siegt.

So führt zwar auch die Erwartung vom und die Erschütterung durch den Ersten Weltkrieg, die in dem eingangs zitierten Gedicht von August Stramm zur Sprache kommt, zu einem Neudenken der formalen Aspekte der Lyrik, der Syntax und der Sprachgewalt im Zeitalter der historischen Avantgarden. In dem Gedicht selbst wird jedoch auch aus den Wehen ein Nichtall, ein Nichts, »Wehe Wehe / Wehe / Wehen / Nichtall«, das die Nichtigkeit des Daseins bestätigt.²⁸

Auch Haneke und Pasolini zeigen die Ambivalenzen und Grenzen der (formalen) Kraft und Intensität auf. Die geradezu manieristische Kälte und Distanz beider Filme wird zwar durch die Bacon-Zitate gebrochen, schreien diese doch eine Kritik bildnerisch aus, wie auch die Protagonisten auf der Ton- und auf der Bildebene. Doch der Ausgang aus der Verunsicherung ist in beiden Filmen allenfalls dem Film-Rezipienten gegeben: Die Zuschauer könnten jeweils für sich Konsequenzen ziehen, das Leben überdenken, anders handeln als die Filmprotagonisten. Die Intensität dieses Aufrufs ist freilich ohne die avantgardistischen Formdestruktionen und Schockpraktiken, sowie ohne ihre Verwurzelung im Ersten Weltkrieg nicht denkbar. Die Dialektik der ästhetisch vermittelten Kraft und Intensität, die zur Produktion, aber auch zur Destruktion führen kann, erweist wiederum die beiden Filme aus den 1960er bzw. 1970er Jahren als äußerst reflexiv und politisch.

LITERATURVERZEICHNIS

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a.M. 1989.

Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hrsg.): Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes, Wien 2002.

Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, München 1978.

Ders.: Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie, München 2004.

Büttner, Elisabeth: »Geschichte, fremd und bodenlos. Zeugnisse der Gewalt in Michael Hanekes frühen Fernseharbeiten«. Vortrag im Rahmen der Tagung: »Pasolini-Haneke. Ästhetik der Gewalt«, Siegen 11.-12.10.2012.

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino I, Frankfurt a.M. 1989.

Ders.: Das Zeit-Bild. Kino II, Frankfurt a.M. 1991.

Ders.: Francis Bacon. Logik der Sensation, 2 Bde, München 1995.

Didi-Huberman, Georges: Überleben der Glühwürmchen, München 2012.

27 Bohrers: Imaginationen des Bösen, S. 214-216.

28 Siehe Anm. 1.

- Groß, Bernhard: Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens, Berlin 2008.
- Kemp, Cornelia/Witzgall, Susanne (Hrsg.): Das zweite Gesicht/The Other Face, München u.a. 2002.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1964.
- Naqvi, Fatima: Trügerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke, Wien 2010.
- Ott, Micaela: Gilles Deleuze zur Einführung, Hamburg 2005.
- Pöppel, Nicole: »Bewegte Oberfläche: Spuren einer intermedialen Ästhetik in Rilkes Sonett ›Archaischer Torso Apollos‹«, in: Walburga Hülk u.a. (Hrsg.): Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde, Bielefeld 2009, S. 239-254.
- Reck, Hans Ulrich: Pier Paolo Pasolini, München 2010.
- Ruschky, Michael: »Die Ästhetik des Schreckens. Zu Karl Heinz Bohrsers Untersuchung«, in: Neue Rundschau, Jg. 89 (1978), S. 457-464.
- Schmied, Wieland: Francis Bacon. Das Bewußtsein der Gewalt, München 1996.
- Schütte, Wolfram: »Teorema«, in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini, München/Wien 1977, S. 145-151.
- Stiglegger, Marcus: »»Ach, meine nackten Füße...« Pasolinis Teorema als Nullpunkt des Bürgertums.«, in: Gerhard Schneider/Peter Bär (Hrsg.): Pier Paolo Pasolini, Gießen 2012, S. 65-72.
- Stramm, August: »Schrei«, in: ders.: Das Werk, Wiesbaden 1963, S. 89-90.

FILME

- Bronenossez Potjomkin/Panzerkreuzer Potemkin* (RU 1925, Regie: Sergei Eisenstein).
- La Passion de Jeanne d'Arc/Jeanne d'Arc* (F 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer).
- Lemminge, Teil II, Verletzungen* (A 1979, TV, Regie: Michael Haneke).
- Teorema/Teorema – Geometrie der Liebe* (IT 1969, Regie: Pier Paolo Pasolini).