



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Samuel Becketts *Film* - an interesting failure?“

Verfasserin

Jasna Djurdjevic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitendes Vorwort	3
2	Der Text zum Film	5
2.1	„Esse est percipi“	7
2.2	„ <i>Angle of immunity</i> “	8
3	Film	11
3.1	Das Auge als den Film umgebender Rahmen [00:00– 00:17; 16:48–17:23].....	11
3.2	<i>The street</i> [00:18–02:08]	13
3.3	<i>The stairs</i> [02:09–03:13]	26
3.4	<i>The room</i> [03:14–16:45]	30
3.4.1	Die duale Wahrnehmungsproblematik.....	31
3.4.2	Befreiung von jeglicher externer Wahrnehmung.....	33
3.4.3	Im Blick der Tiere	34
3.4.4	Gott, der Vater.....	37
3.4.5	Auslöschung der Erinnerung und der eigenen Vergangenheit.....	40
3.4.6	Investment Proper [14:55–16:28]	49
4	Aporie der Kunst: Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren	56
4.1	„Andererseits ist der Film eine Sprache“	56
4.2	Existenz und Sprache als Konflikt.....	60
4.3	Ausprobieren einer neuen Form	63
4.4	<i>Esse est percipi</i> – das Prinzip der Wahrnehmung.....	65
4.5	Das reziproke Verhältnis von Betrachter und Betrachtetem.....	71
4.6	<i>Film</i> als Reflexion über das Wesen von <i>Film</i>	77
4.6.1	Die Unmöglichkeit des Schriftstellers, der Sprache zu entkommen	80
5	Gescheiterter Versuch oder gelungener Film?	84
6	Literaturverzeichnis	87
6.1	Primärquellen.....	87
6.2	Literaturverzeichnis	87
6.3	Filmverzeichnis	90

1 Einleitendes Vorwort

Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit ist der einzige Ausflug des irischen Schriftstellers Samuel Becketts in das Kino, sein Kurzfilm *Film*, aus dem Jahre 1965. Unter der Regie von Alan Schneider und mit Buster Keaton in der Hauptrolle in den USA gedreht¹, war *Film* eine Auftragsarbeit von Barney Rosset, Becketts ehemaligen amerikanischen Verleger, der nach experimentellen Filmdrehbüchern von Autoren des Grove Press Verlags suchte². Samuel Becketts *Film* ist die einzige Arbeit, die tatsächlich umgesetzt wurde³.

Samuel Beckett zeigte schon vor dieser Auftragsarbeit Interesse am Film⁴ und strebte in den 1930ern sogar einem Praktikum bei dem russischen Regisseur Sergei Eisenstein an⁵, „to learn how to edit film and perfect the zoom technique“ und um dadurch zu lernen, selbst Filme drehen zu können, die den „naturalistic two-dimensional silent film, which he felt had died unjustly before its time“⁶ wiederzubeleben. In *Film*, ein Stummfilm in schwarzweiß, nutzt er die Möglichkeit, sein damaliges Bestreben auch ohne Praktikum oder sonstige Erfahrung umzusetzen.

George Berkeley's⁷ Grundthese „esse est percipi“ (Sein heißt Wahrgenommenwerden) aufgreifend und sprichwörtlich nehmend, handelt *Film* von einem Mann der versucht sich jeglichen Blickes zu entziehen, nur um einzusehen müssen, dass er sich selbst nicht entkommen kann. Der Film suggeriert der Film die Unausweichlichkeit der

¹ Vgl. Beckett, *Film*, S. 322; u.a. Patti, *Critical Guide*, S. 93.

² Vgl. Patti, *Critical Guide*, S. 141.

³ Vgl. Ebenda.

⁴ Friedman, *Samuel Beckett meets Buster Keaton*, S. 41.

⁵ Ebenda

⁶ Blair, *Samuel Beckett: A Biography*, S. 204-205, z.n.: Friedman, *Samuel Beckett meets Buster Keaton*, S. 42.

⁷ Eine irischer, empirischer Philosoph aus dem 18. Jahrhundert, bekannt für seine neue „Theorie des Sehens“; Siehe u.a. Kuhlenkampff, *Esse est percipi*, S. 9ff.

Selbstwahrnehmung, da „the self always perceives itself, that is, we regard ourselves both as subjects and objects“⁸.

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird eine, sich auf das Wesentliche beschränkende aber dennoch ausführliche, Analyse des vorliegenden Werkes und seines zugrundeliegenden Textes, welcher über das Szenario hinaus die Grundannahmen und Strukturen des Films sowie ausführliche Erläuterungen enthält, vollzogen und darin auch kurz auf die Unterschiede zwischen der literarischen Sprache und Filmsprache eingegangen.

Es wird untersucht, woraus sich das Interesse Becketts an der filmischen Form (beziehungsweise an der Möglichkeit, eine duale Wahrnehmung adäquat darzustellen) begründet, inwiefern sich dies auf der narrativen Ebene und seine Wahl, George Berkeleys „Esse est percipi“⁹ dem Film als philosophisches Prinzip zugrunde zu legen und dieses gleichsam ad absurdum zu führen, niederschlägt und darin wiederum die in Becketts Gesamtwerk vorherrschenden Themenkomplexe und Strukturen widergespiegelt werden. Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, inwiefern der dem Film zugrunde liegende und erläuternde (von Beckett verfasste) Text zum Verständnis des Films notwendig ist und ob aufgrund dessen ein Scheitern des Films bekundet werden kann.¹⁰ In Folge wird aufgezeigt wie sich der Film über die ursprüngliche Intention des Autors hinaus („[i]n the failure to expose the original concept, something unexpected surfaced nevertheless“¹¹) zu einem sich selbst reflektierenden Metafilm entfaltet, welcher im Prinzip auf alle Kunstformen und ihr Vermögen oder Unvermögen, aufgrund ihrer Gebundenheit an die ihr jeweils immanenten Form, die Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit wiederzugeben, verweist.

⁸ Pattie, Critical Guide, S. 93.

⁹ Beckett, Film, S. 323; Berkeley, Principles of Human Knowledge and Three Dialogues, S. xiv.

¹⁰ Vgl. hierzu: Samuel Beckett, z.n.: Maurice Harmon (Hrsg.), No Author Better Served., S. 166; Gavin, Angle of Immunity, S. 81.; Barnard, Beckett – A New Approach, S. 131.

¹¹ Gavin, Angle of Immunity, S. 81.

2 Der Text zum Film

Der dem Film zugrunde liegende Text Becketts¹² besteht neben einer detaillierten sechsseitigen Ausarbeitung des Geschehens, dem „Drehbuch“, aus einer Einführung, in der die Grundprinzipien (Spaltung des Protagonisten in O und E, die Kameraperspektiven, der Immunitätswinkel der Wahrnehmung bzw. der Kamera) und das dem Werk zugrunde liegende philosophische Prinzip Berkeleys (*esse est percipi*) dargelegt werden, sowie einem ebenso ausführlichen Begleittext mit Erläuterungen, Skizzen und Diagrammen zu den einzelnen Szenen.¹³

Bei dem Text handelt es sich laut Beckett selbst um das Originalkonzept von *Film*:

No attempt has been made to bring it into line with the finished work. The one considerable departure from what was imagined concerns the opening sequence in the street.¹⁴

Die den Film strukturierende und bestimmende Perspektive beziehungsweise Wahrnehmungssituation¹⁵ wird allen anderen grundlegenden Bedingungen und Strukturen des Werks (Dreiteilung des Films, Aufspaltung des Protagonisten in Objekt (O) und Auge (E), Flucht O vor E, Verfolgung Os durch E) vorangestellt und deren Bedeutung gleichsam noch einmal hervorgehoben.

Während der ersten beiden Szenen (Straße und Treppe) „all perception is E’s. E is the camera“¹⁶. Im dritten und längsten Teil, „the room“, tritt zur ständigen Wahrnehmung Es von O Os eigene Wahrnehmung des Raumes und der darin enthaltenen Gegenstände und Tiere. Beckett bekennt seine Unfähigkeit, das daraus resultierende Problem der Darstellung der gleichzeitigen Wahrnehmung von E und O ohne externe, mit filmtechnischen Mitteln vertraute Personen lösen zu können.¹⁷

¹² Beckett, *Film*, S. 321–334.

¹³ Der Einfachheit halber wird in Folge mit „Filmskript“ auf den gesamten Text Becketts zu *Film* verwiesen. Bei Bedarf wird auf die einzelne Abschnitte explizit verwiesen.

¹⁴ Beckett, *Film*, S. 322.

¹⁵ Ebenda, S. 324.

¹⁶ Ebenda, S. 322.

¹⁷ Beckett, *Film*, S. 331.

Die geplante singuläre Wahrnehmung von E in den ersten beiden Abschnitten wird in *Film* zweifach durch eine vorgezogene Einstellung aus Os Perspektive unterbrochen [01:30–01:34; 02:31–02:40].

Beckett beschreibt die gewünschte Atmosphäre des Films als „comic and unreal“¹⁸ und betont die „unreality of street scene“¹⁹; „O should invite laughter“²⁰. Alan Schneider bestätigt die irreal wirkende innerfiktionale Wirklichkeit: „[...]keeping with Sam’s feeling that the film should possess a slightly stylized comic reality akin to that of a silent movie“²¹.

Die Atmosphäre stellt die innerfiktionale dargestellte Realität infrage und weist einerseits auf den nicht-narrativen Unterbau (philosophische Reflexion) hin und andererseits auf die Darstellung einer inneren, geistigen Welt des in E und O aufgeteilten, metadiegetischen Subjekts. E als unsichtbares Bewusstsein kann in der externen, physischen Welt nicht wahrgenommen werden. Das blinzelnde Auge zu Beginn und Ende des Films [00:00–00:17; 16:48–17:23] verstärkt diese Annahme und suggeriert obendrein noch die Möglichkeit, dass es sich bei der (in Rekurs auf Gérard Genettes Terminologie der Erzählebenen²²) intradiegetischen (die eigentliche narrative) Ebene um einen Traum des durch das den Film umgebende Auge implizierten, sich auf der extradiegetischen Ebene (vorgelagerte Erzählebene) befindlichen Subjekts handelt.

Die „comic“²³ Atmosphäre und das ebenso komisch-absurd wirkende Verhalten, Aussehen und Gestik des von Buster Keaton dargestellten O verdeutlichen auch das Absurde, die Lächerlichkeit des Unternehmens der Flucht vor sich selbst und in Konsequenz die Absurdität der menschlichen Existenz, mit der das Individuum Zeit seines Lebens konfrontiert ist.

¹⁸ Beckett, *Film*, S. 323.

¹⁹ Ebenda

²⁰ Ebenda

²¹ Schneider, *On Directing Samuel Beckett's Film*.

²² Zur weiteren Erläuterung vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, S. 201ff.

²³ Beckett, *Film*, S. 323.

Fernerhin soll der Betrachter auch durch absurd-tragisch wirkende Momente (Katz-und-Hund-Szene im letzten Filmabschnitt, Zusammenstoß mit dem Ehepaar) und Buster Keatons Agieren zwischendurch zum Lachen gebracht, amüsiert werden.

2.1 „Esse est percipi“²⁴

Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception.²⁵

Beckett nimmt Berkeleys Diktum *esse est percipi – sein heißt wahrgenommen werden* – beim Wort und wendet es auf ein nicht explizit vorkommendes Subjekt, das in einen zum Objekt reduzierten Körper (O) und seinen Geist, das selbstwahrnehmende Bewusstsein und Auge (E), gespalten wird, an. Nach Berkeley werden „Bewußtseinsvorgänge [sic!]“²⁶ durch die „Selbstwahrnehmung“²⁷, ein inneres Bewusstsein, erkannt. O versucht jeglicher externer Wahrnehmung, das heißt dem Blick anderer, zu entkommen, vor ihr zu flüchten, um ein non-being²⁸ zu erreichen nur um am Schluss mit sich selbst, seiner Selbstwahrnehmung konfrontiert zu sein, derer er nicht entkommen kann.²⁹

All extraneous perception suppressed, animal, human, divine, self-perception maintains in being.³⁰

Unter die zu unterdrückende außenstehende Wahrnehmung fallen in Rückbezug auf Berkeley Menschen, Tiere und Gott als „perceptive, active being[s]“³¹. Der

²⁴ Becket, Film, S. 323.

²⁵ Ebenda

²⁶ Kulenkampff, *Esse est percipi*, S. 98.

²⁷ Ebenda

²⁸ Beckett, Film, S. 323.

²⁹ Ausführliche hierzu siehe Kapitel 4.4.

³⁰ Ebenda

³¹ Berkeley, *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*, S. ix.

Selbstwahrnehmung ist jedoch nicht zu entkommen, sie besteht weiterhin als subjektähnliches wahrnehmendes Bewusstsein, „maintains in being“³².

No truth value attaches to above, regarded as of merely structural and dramatic convenience.³³

Der dem Film zugrunde gelegte philosophische Diskurs und dessen Bestätigung oder Anzweiflung sind laut seiner eigenen Aussage für Beckett nicht von Relevanz. Sie werden ohne Interesse an ihrer Affirmation oder Negation auf die Probe gestellt, um die Möglichkeiten der Kamera und des Films, duale Wahrnehmungen beziehungsweise die verschiedenen sichtbaren und unsichtbaren Bewusstseinssebenen darstellen zu können, auszuloten. Ihn scheint die in Berkeleys Diktum innewohnende Struktur und Form, und ihre filmische Entsprechung zu interessieren. Berkeley spiegelt in vielfacher Form Becketts wiederkehrende Themen und Reflexionen wider (Körper-Geist-Dualismus, Subjekt-Objekt-Beziehung, rein subjektive Weltwahrnehmung, Identitätskonstitutionen und dergleichen; siehe Kapitel 4 und 5 zur näheren Ausführung), die sich, verbunden mit seiner „neuen Theorie des Sehens“³⁴, besonders zur filmischen Reflexion eignen.

2.2 „Angle of immunity“

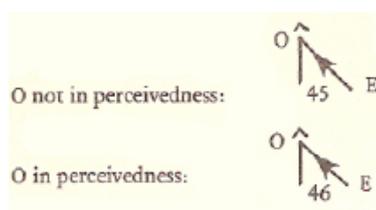


Abb. 1: „Angle of immunity“ oder Immunitätswinkel³⁵

Der Immunitätswinkel, „the angle of immunity“³⁶, bezeichnet den Aufnahmewinkel, welchen E (die Kamera) nicht überschreiten darf, ohne von O gespürt zu werden.

³² Beckett, Film, S. 323.

³³ Ebenda

³⁴ Siehe Kulenkampff, *Esse est percipi*, S. 9.

³⁵ Beckett, Film, S. 324. Grafik entnommen aus: Gavin, *Angle of Immunity*, S. 78.

Solange sich E in einem 45° Grad nicht überschreitenden Winkel hinter O befindet, nimmt dieser ihn nicht wahr.

Until the end of film O is perceived by E from behind and at an angle not exceeding 45°. Convention: O enters percipi = experiences anguish of perceivedness, only when this angle is exceeded.³⁷

Alan Astro bezeichnet die Kameraführung als „somewhat naturalistic“³⁸; es ist normal, „that when followed from behind, he should be unaware of the pursuer, and that he should notice E when inching towards his field of lateral vision“³⁹.

E überschreitet „inadvertently“⁴⁰ den Bereich der Immunität für jeweils einmal in den beiden ersten Abschnitten des Films, um den „angle of immunity“⁴¹ in *Film* visuell darzustellen [01:07; 02:25], und absichtlich am Ende des dritten Teils, im Zimmer, um die Konfrontation zwischen E und O und die daraus resultierende Enthüllung, dass E und O Teil derselben Person sind, herbeizuführen [14:55–16:28].

Nach der Einleitung und Darlegung der dem Film zugrundeliegenden Prinzipien folgt die äußerst detaillierte Ausarbeitung der Szenen und Handlung in Form von Anweisungen und Deskriptionen, unterteilt in drei „Kapitel“ beziehungsweise Abschnitte: die Straße, die Treppe, das Zimmer.⁴² Diese Szenenanweisungen beziehungsweise Beschreibungen werden durch eine Fülle an Notizen zur weiteren Erläuterung und Verdeutlichung des Szenarios erweitert. In ihnen enthalten sind ebenso Skizzen einerseits der räumlichen Konstruktion (z B. des Zimmers⁴³) und andererseits ausgewählter Szenen (Begegnung E/O mit dem Paar in Teil 1⁴⁴, der Ausschluss der Katze und des Hundes in Teil 3⁴⁵).

³⁶ Beckett, *Film*, S. 324.

³⁷ Ebenda, S. 323.

³⁸ Astro, *Understanding Beckett*, S. 174

³⁹ Ebenda

⁴⁰ Beckett, *Film*, S. 324.

⁴¹ Ebenda

⁴² Beckett, *Film*, S. 323.

⁴³ Beckett, *Film*, S. 332.

⁴⁴ Ebenda, S. 330.

⁴⁵ Ebenda, S. 332f.

Die filmische Umsetzung folgt größtenteils dem verfassten Skript mit einer Genauigkeit, die Ruth Perlmutter dazu veranlasst, *Film* als „an allegorical visual representation of its palimpsest, the film script“⁴⁶ zu bezeichnen.

Aufgrund der Untrennbarkeit des dem Film zugrundeliegenden Textes und der filmischen Umsetzung werden in Folge beide zusammen behandelt und auch die im Text befindlichen, sich im Film entsprechend wiederfindenden, Stellen zur Szenenbeschreibung herangezogen.

Wesentliche Unterschiede zwischen dem Skript und dem fertiggestellten Film betreffen, neben der Eröffnungs- und Schlusseinstellung (siehe unten), die Straßensequenz, welche zunächst gemäß dem Skript gedreht wurde, anschließend jedoch mit einer „simplified version in which only the indispensable couple is retained“⁴⁷ ersetzt wurde, den im Film angefügten Eröffnungs- bzw. Schlusseinstellung, den den Film umgebenden Rahmen in Form der Detailaufnahme eines blinzeln Augen.

Im Text finden sich vielfach Anmerkungen, die sich auf die Verständlichkeit und Deutlichkeit des Films beziehen; dies impliziert, dass das Publikum auch ohne intime Kenntnis von Becketts Skript und seinem restlichen Werk *Film* verstehen, „lesen“ kann; z.B.: „[...] would perhaps make impossible for the spectator a clear apprehension of either.“⁴⁸

⁴⁶ Perlmutter, *Beckett's Film and Beckett and Film*, S. 83.

⁴⁷ Beckett, *Film*, S. 322.

⁴⁸ Beckett, *Film*, S. 331.

3 *Film*

3.1 Das Auge als den Film umgebender Rahmen [00:00– 00:17; 16:48– 17:23]

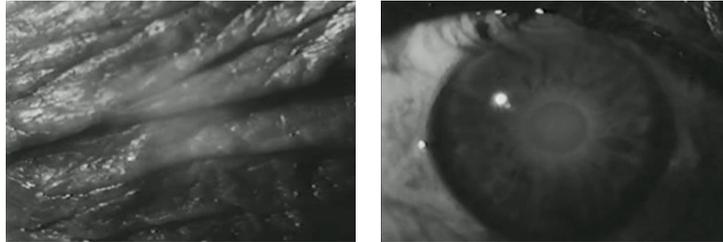


Abb. 2: Anfangseinstellung [00:00– 00:17]⁴⁹



Abb. 3: Schlusseinstellung [16:48–17:23]⁵⁰

Film beginnt und endet mit der Nahaufnahme eines zunächst geschlossenen, geöffneten und wieder geschlossenen Auges. Nicht im ursprünglichen Szenario enthalten, wurde es wohl nachträglich zum besseren Verständnis des Films eingeführt. Mit dem Auge als dem den Film prägenden Ideogramm wird verdeutlicht, dass es um das Sehen/Nichtsehen und grundsätzlich um die Wahrnehmung geht. Einerseits wird dadurch dem ursprünglich geplanten Titel des Films, *The Eye*, Rechnung getragen, andererseits deutet es in gewisser Weise das im Text vorangestellte „esse est percipi“⁵¹ an. Durch den schlussendlich gewählten Titel, *Film*, erlangt das Auge eine weitere

⁴⁹ Film, Bild 1 [00:01]; Bild 2 [00:04]

⁵⁰ Film, Bild 3 [16:50]; Bild 4 [16:56]; Bild 5 [17:23]

⁵¹ Beckett, Film, S. 323.

Bedeutungsebene – als eine Referenz auf das Kameraauge und das Filmmedium selbst.⁵²

Mit der Positionierung zu Beginn und am Ende des Films wird das Auge zum den Film umgebenden Rahmen. Dieser suggeriert für William Van Wert, dass „everything is interiorized“ und „the film takes place between blinks“.⁵³ In Anbetracht von Becketts narrativer Darstellung fiktiver, innerer Räume und Welten in seinen Werken wäre es ebenso möglich, dass die Umrahmung ein Hinweis darauf ist, dass es sich bei den Ereignissen, der Handlung innerhalb des „Rahmens“ um eine fiktive, imaginierte Welt (ob im Traum oder nicht) eines im Film nicht vorkommenden Subjekts handelt, ähnlich den erdachten Realitäten von Becketts Ich-Erzählern. Die von Beckett gewünschte „unreal, comic atmosphere“⁵⁴ des Films unterstützt die Fiktionalität oder Traumebene der Handlung. Dies dient einerseits dem Versuch, das unsichtbare, innere Bewusstsein zu erfassen und darzustellen, andererseits hebt es gleichzeitig auf der Metaebene die Fiktionalität des Mediums selbst hervor.

Nicht von ungefähr erinnert die Nahaufnahme des Auges unweigerlich an Luis Buñuels *Un chien andalou* (1929) und dessen Anfangssequenz, in welcher ein Mann in einem Close-up einer vor ihm sitzenden Frau mit einem Rasiermesser das Auge durchschneidet. Ebenso wie im Film wird in dieser Szene nicht nur die mit dem Sehen verbundene Wahrnehmung und dadurch erlangte Erkenntnis infrage gestellt, sondern auch das Wesen des Films und seine Erkenntnis- und Darstellungsmöglichkeiten. In *Un chien andalou* gibt es keine „Logik, außer des Alptraums; keine Wirklichkeit außer der inneren Welt des Unbewussten“.⁵⁵ Die Surrealisten haben in ihren Filmexperimenten versucht, das Unsichtbare, Innere, Unbewusste filmisch zu erfassen, und haben dabei mit den filmischen Konventionen, welche sie als ungenügend und der Erkenntnis eher unzutraglich erachteten, gebrochen und mit neuen, anderen Ausdrucksmöglichkeiten und -formen des Mediums experimentiert.

⁵² Van Wert, *To Be Is To Be Perceived*, S. 136.

⁵³ Ebenda

⁵⁴ Vgl. Beckett, *Film*, S. 23.

⁵⁵ Vogel, *Film als subversive Kunst*, S. 72.

Gleichsam wird Becketts *Film* über die Möglichkeiten des Mediums zur gleichzeitigen Darstellung des inneren und äußeren Bewusstseins zur Reflexion über das Medium selbst und seine Implikationen auf das Sehen und die Wahrnehmung sowie das dem Medium inhärente Spiel mit Objektivität und Subjektivität, Realität und Fiktionalität.

Am Ende des Films und der Auflösung, dass es sich bei E und O um dieselbe Person handelt, stellt sich die Frage, wessen Auge am Anfang und am Ende zu sehen ist – Es, Os oder vielleicht des beide in sich vereinigenden Subjekts, nachdem es um die reziproke Wahrnehmung der beiden partiellen Ichs, des Körpers O und des Bewusstseins E, geht. Nachdem Os Wahrnehmung zwecks Unterscheidbarkeit von E als verschwommen dargestellt wird, lässt sich argumentieren, dass es sich bei dem Auge um Os handelt, da das Bild nicht verzerrt oder verschwommen ist. Andererseits ist die Detailaufnahme (mit wenigen Ausnahmen) Os Merkmal im Film und es ist Es Perspektive, aus welcher der Großteil des Films besteht, und dessen klarem, kälterem, scheinbar objektiverem Blick die eigentliche Hauptrolle zukommt. Eine weitere in Betracht zu ziehende Möglichkeit wäre die Irrelevanz einer Zuordnung: Es ist unerheblich, um wessen Auge es sich handelt, es ist lediglich ein filmisches Zeichen, das den Kontext und die Thematik des Films versinnbildlichen soll.

3.2 *The street*⁵⁶ [00:18–02:08]

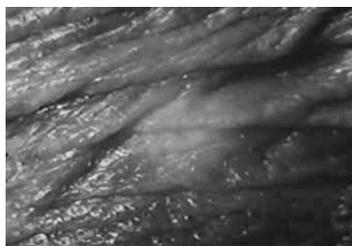


Abb. 4: Geschlossenes Augenlid⁵⁷

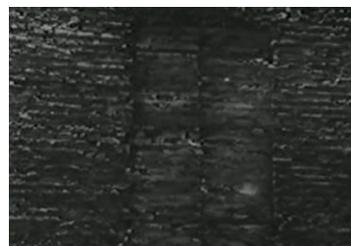


Abb. 5: Oberfläche der Straßenmauer⁵⁸

⁵⁶ Beckett, Film, S. 325.

⁵⁷ Film, [00:17]

⁵⁸ Film, [00:19]

Die den Film einleitende Überblendung des geschlossenen Augenlides mit der Nahaufnahme der Straßenmauer und deren gleichartige Oberflächenstruktur deuten an, dass es sich bei den folgenden Szenen nicht um eine innerfiktionale Realität handelt, sondern vielmehr um eine Binnenhandlung, die lediglich in der Vorstellung oder vielleicht sogar im Traum einer nicht identifizierten Person (welcher das zuvor gezeigte Auge gehört) stattfindet. Dies würde auch der von Beckett gewünschten irrealen Atmosphäre entsprechen. Zumindest signalisiert es eine gewisse Subjektivität in Bezug auf die Wahrnehmung (sei es einer Person oder der Kamera). Auf zweiter Ebene verweist es auf die Fiktionalität des Films an sich und spiegelt in gewisser Weise die Beziehung der Filmschaffenden (Regisseur, Drehbuchautor, Kameramann etc.) und das aus ihren Vorstellungen produzierte Filmwerk wider.

Roger Ackerman sieht in *Film* den in Becketts Werken vorhandenen Diskurs über die „flatness“ von Kunst und deren „non-representability“, ihre Unfähigkeit, etwas darzustellen, verwirklicht.⁵⁹ Beckett „denies art the ability to represent anything, including itself, and exposes the perceiver dramatizing himself in the act of perception“.⁶⁰ Die Überblendung von Augenlid und Oberflächenstruktur einer Mauer weist hierbei auf eine mögliche Reflexion über „surface, depth, frame, specter, recognition, even of meaning“.⁶¹ Die Oberfläche der Mauer steht hierbei für die Flachheit der Projektionsfläche des Filmmaterials (Filmrolle, Kinoleinwand, Fernsehbildschirm etc.), „itself a supposed frame between the viewer and what is within the picture“⁶², welche nicht überwunden werden kann.⁶³ *Film* „raises questions about the relationships between the flatness of the projected image and the flatness of the page“.⁶⁴

⁵⁹ Ackerman, *Spectres of Noir*, S. 415; 417. Ackerman geht in seiner These von Becketts früheren Texten und Aufsätzen aus. Siehe dazu Ackerman, *Spectres of Noir*, S. 402.

⁶⁰ Ebenda

⁶¹ Ackerman, *Spectres of Noir*, S. 415.

⁶² Ebenda

⁶³ Ebenda

⁶⁴ Ebenda, S. 401.

In der Textunterlage ist der „first view of above“ von E, der Kamera, „motionless and searching with his eyes for O“⁶⁵. Im Film wirkt die Kameradrehung eher wie ein Erfassen der Umgebung als wie die Suche nach einer bestimmten Person.

Die zu Beginn gemächliche Kamerafahrt – die Straßenmauer entlang, ein Wohnhaus erfassend und wieder zur Wand zurückschwenkend – wird durch einen plötzlichen Kameraschwenk unterbrochen, als würde die Kamera auf eine außerhalb des Blickfeldes empfundene Wahrnehmung reagieren, welche die Aufmerksamkeit an sich zieht – gleich einem Menschen, der plötzlich etwas gehört oder gespürt hat und sich in die entsprechende Richtung dreht. Ihre Reaktion stellt gleich zu Anfang die Rolle der Kamera als objektiver, mechanischer Aufzeichner einer innerfilmischen Handlung infrage und positioniert sie als Teil der Handlung, als ein zumindest beobachtendes Subjekt. Alleine in der kurzen, rapiden Kamerabewegung lässt sich die subjektive Perspektive und aktive Rolle der Kamera erahnen.

Buster Keatons Figur, O, stürmt „in comic foundered precipitancy“ ins Bild, „hugging the wall on his left“⁶⁶, während er blindlings die Straße entlang läuft. Gekleidet in einen langen, schwarzen Mantel, einen Hut und ein darunterliegendes, den Kopf und das Gesicht so weit wie möglich verdeckendes Tuch, eine Mappe in der rechten Hand tragend, scheint er fast mit der Mauer zu verschmelzen. „O’s attempt to sink himself into the façade, to merge with its surface, is also the moment of his emergence, his surfacing“⁶⁷ Alice Gavin verweist auf die Ähnlichkeit der Einstellung mit einer Passage in Becketts Roman *Molloy*, worin der gleichnamige Protagonist seinen „observation post“ dahingehend beschreibt: „flattened . . . against a rock the same colour as myself, that is grey“.⁶⁸ Von Anfang an wird die Wahrnehmung im Film „indicated as extending even to the architecture itself.“⁶⁹ Hier nur angedeutet, wird die subjektive Wahrnehmung der externen Räumlichkeiten im dritten Teil des Films, der innerhalb eines Zimmer stattfindet, ersichtlich.

⁶⁵ Beckett, Film, S. 324.

⁶⁶ Ebenda, S. 324.

⁶⁷ Gavin, Angle of Immunity, S. 81.

⁶⁸ Beckett, Molloy; z. n.: Gavin, S. 81.

⁶⁹ Ebenda

Die Kamera befindet sich zu dem Zeitpunkt, als O in ihrem Blickfeld erscheint, nicht im Immunitätswinkel und O reagiert auf die von ihm gespürte „perceivedness“, das Gefühl, dass er von jemandem oder etwas wahrgenommen wird, „after just sufficient onward movement for his gait to be established“⁷⁰, indem er unverhofft stehen bleibt und sich erschreckt der Wand zuwendet (Abb. 6 unten).



Abb. 6: O verspürt die externe Wahrnehmung – Überschreitung des Immunitätswinkels⁷¹

Erst als E (die Kamera) zurückfährt und sich fast hinter O positioniert, fühlt sich O „released from perceivedness“⁷² und eilt weiter (Abb. 7).



Abb. 7: Winkel der Kamera, ab dem sich O nicht mehr wahrgenommen fühlt⁷³

Diese kurze Szene dient der Etablierung des Wahrnehmungswinkels oder, wie Beckett es bezeichnet, des Immunitätswinkels. Sobald E den Winkel von 45° überschreitet,

⁷⁰ Beckett, Film, S. 325.

⁷¹ Film, [01:07]

⁷² Beckett, Film, S. 325.

⁷³ Film, [01:10]

spürt O, dass er von jemandem oder etwas wahrgenommen wird, und empfindet dies, seiner Reaktion entnommen, als schmerzhaft.⁷⁴

So dicht wie möglich und ihr zugewandt, sein Gesicht versteckend, hastet O weiter blindlings die Mauer entlang. E nimmt die Verfolgung auf, stets darauf bedacht, den richtigen Winkel einzuhalten (im ursprünglichen Szenario lässt E ihn „get about 10 yards ahead“⁷⁵). Im Szenario ist E von Anfang an auf der Suche nach O gewesen, wie oben schon angemerkt, wird dies im Film nicht ersichtlich; vielmehr erscheint es, als wäre O zufällig in Es Wahrnehmung getreten und als hätte dieser die Verfolgung aus reiner Neugierde ob seines seltsamen Erscheinens und Verhaltens aufgenommen.

In seinem Bestreben, sein Antlitz versteckt zu halten, ist Os Wahrnehmung ebenso eingeschränkt und er nimmt seine Umgebung nicht wahr. Dies betrifft auch etwaige Straßenelemente, welche ihm im Weg stehen, und ein auf der Straße stehendes, Zeitung lesendes älteres Paar, mit dem es aufgrund seines „blind haste“⁷⁶ zu einer Kollision kommt.⁷⁷ Indem er sich seine eigene Sicht genommen hat, ist genau das Befürchtete eingetreten – eine Berührung mit einem anderen Subjekt und damit, zwangsläufig, von diesem wahrgenommen zu werden. Wäre O ihnen aus dem Weg gegangen, hätten die beiden ihn wahrscheinlich nicht zur Kenntnis genommen. Andererseits enthält die Szene ein komisches Element und rekuriert hierbei auf ähnliche Stummfilmsituationen.

Laut Beckett der „purpose of this episode, undefendable except as a dramatic convenience, is to suggest as soon as possible unbearable quality of E's scrutiny“⁷⁸. Dies gilt ebenso für die darauffolgende Konfrontation mit der Blumenfrau auf der Treppe.⁷⁹

⁷⁴ Es wäre zu überlegen, ob eine wiederholte Überschreitung des „angle of immunity“ zum besseren Verständnis für das generelle Publikum von Vorteil gewesen wäre.

⁷⁵ Beckett, Film, S. 325.

⁷⁶ Ebenda

⁷⁷ Film, [01:26–01:35]

⁷⁸ Beckett, Film, S.330.

⁷⁹ Ebenda

Im Unterschied zum ursprünglichen Szenario hält die Frau in der filmischen Umsetzung keinen „pet monkey under her left arm“⁸⁰. Der Sinn des Tieres, abgesehen vom komischen, absurden Effekt, ist die Antizipation des Verhaltens „of animals in part three, attentive to O exclusively“ und „either unaware of E or indifferent to him“⁸¹.

Die Ignoranz bezüglich E und der Fokus der Tiere ausschließlich auf O lässt einerseits vermuten, dass, in der Annahme, E sei das innere, unsichtbare Bewusstsein von O, Tiere nur das äußere Selbst, den Körper eines Menschen (in dem Falle O), wahrnehmen. Andererseits, deutet man E (in Anbetracht der Reaktion des Paares und der Blumenfrau in der nächsten Szene auf E) nicht nur als Teil von O, sondern in weiterer Konsequenz als das innere Ich eines jeden, der E gegenübersteht, könnte die Indifferenz der Tiere bezüglich E darauf hindeuten, dass die Problematik der Selbstwahrnehmung und des geteilten Ichs nur Menschen, als denkendes, zweifelndes Wesen im cartesianischen Sinne, betrifft.

Eine wesentlichere Abweichung vom Text ist die vorgezogene Perspektive Os, welche erst im dritten Teil, „the room“, erfolgen sollte – „throughout first two parts all perception is E’s.“⁸²

Kurz nach dem Zusammenstoß von O und dem Paar wechselt die distanzierte und außenstehende Kameraperspektive plötzlich zu einer verschwommenen, fließenden Nahaufnahme des Paares – offensichtlich aus Os Perspektive (Abb. 8).



Abb. 8: Wahrnehmung bzw. Perspektive von O⁸³

⁸⁰ Ebenda, S. 325.

⁸¹ Ebenda, S. 330.

⁸² Ebenda, S. 323.

Dadurch wird zugleich die unterschiedliche Darstellung der beiden Perspektiven von E und O eingeführt (E scharf und distanziert, O verschwommen und nah) und die differenzierte Reaktion der anderen auf den Blick von E und O dargestellt. Während das Paar Os Blick verdutzt und verärgert erwidert, reagiert es auf Es Blick mit Entsetzen (siehe Abb. 10 unten).

„E follows O an instant as he hastens blindly on“,⁸⁴ unterbricht dann aber kurzfristig die Verfolgung und richtet seinen Blick auf das Paar. Unter Einbeziehung des Skriptes und der Kenntnis, dass E ein Teil von O ist, sollte es nicht möglich sein, dass E als unabhängiges und eigenständiges Bewusstsein abseits von O agiert, und der von O lösgelöste Blick wirkt paradox. In logischer Konsequenz wäre O für diesen Zeitraum von der Selbstwahrnehmung befreit, jedoch visualisiert der Film eben die Unmöglichkeit, sich selbst zu entkommen. Diese Widersprüchlichkeiten müssen, wie Beckett es erkannt hat, aufgrund mangelnder Alternativen der filmischen Darstellungsmöglichkeiten geduldet werden und dienen in der Tat nur der „dramatic convenience“.⁸⁵

Für einen „unbescholtenen“ Zuseher wirkt die momentane Loslösung von O in der Szene hingegen nicht absonderlich oder paradox, sondern als im Film gängiger Perspektivenwechsel. Der rapide und dezidiert (film)technisch wirkende Blickwechsel vom weiterhastenden O zurück auf das verwunderte Paar [01:38] objektiviert Es Blick und lässt E kurzfristig wieder als objektive, außerfiktionale Linse erscheinen (dies wird Sekunden später durch die Reaktion des Paares auf E allerdings wieder revidiert). Die Nahaufnahme der beiden wirkt ebenso merklich distanziert und kühl und verstärkt das Gefühl eines objektiven Betrachters.

Das Paar und sein Verhalten zeichnen sich durch die kontrastreiche Darstellung aus; die Frau ist hell, der Mann schwarz gekleidet (sein weißer Kragen identifiziert ihn eventuell als Geistlichen). Beide tragen Sehbehelfe mit sich – sie eine Lorgnette, eine

⁸³ Film, [01:01].

⁸⁴ Beckett, Film, S. 325.

⁸⁵ Beckett, Film, S. 330.

bügellose Stielbrille, und er einen Kneifer –, welche sie entgegengesetzt auf- und absetzen (siehe Abb. 10 unten), sowohl beim Hinterherschauen von O als auch beim Anblick von E. Die Reaktion der beiden, ob mit oder ohne aufgesetzten Linsen, ist dieselbe; man könnte eventuell hineininterpretieren, dass hier auf diejenigen verwiesen wird, die technische Linsen wie den Fotoapparat und die Filmkamera als objektive Aufzeichnungsobjekte der Wirklichkeit ansehen.



Abb. 9: „Shhh!“⁸⁶

In dem im Film einzig vorkommenden Sprechakt öffnet der Mann seinen Mund, um „to vituperate“, nur um von der Frau mit „a gesture and a soft ‚shhh!‘“⁸⁷ davon abgehalten zu werden. Einerseits ein Verweis auf das Stummfilmgenre, welches *Film* emuliert, und eine erneute Betonung der Fiktionalität des Gesehenen durch die Selbstreferenz.

Darüber hinaus illustriert das Sprechverbot Becketts Bestreben, sich in der jeweiligen Sprache des gewählten Mediums auszudrücken; im Film in seiner ursprünglichsten Form geschieht dies ohne gesprochene Sprache, rein mit Bildern und Ideogrammen.

In seinen narrativen Werken setzt sich Beckett mit dem Unvermögen der Sprache, „das Dahinterkauende, sei es etwas oder nicht“⁸⁸, zu erfassen und auszudrücken, auseinander, sowie der gleichzeitigen Unausweichlichkeit von Sprache für einen Schriftsteller.

⁸⁶ Film, [01:46; 01:47]

⁸⁷ Beckett, Film, S. 325.

⁸⁸ Schubert, Kunst des Scheiterns, S. 194.

Beim Film ist das Visuelle, die von der Kamera erfassten und zusammengeführten Bilder mit ihrer denotativen und konnotativen Bedeutung, essenzielles Ausdrucksmittel des Filmschaffenden, an welches er gebunden ist und dessen Ausdrucksmöglichkeiten Beckett in *Film* erkundet und infrage stellt. Durch seine Singularität im Film erlangt der Moment der insinuierten gesprochenen Sprache und ihre Verneinung besondere Signifikanz und Kraft.



Abb. 10: „Agony of perceivedness“ – Reaktion des Paares auf E⁸⁹

Nachdem das Paar E registriert hat, richtet es seinen Blick direkt auf E und reagiert mit „an expression only to be described as corresponding to an agony of perceivedness“⁹⁰ (Abb. 10 oben), ebenso wie in den darauffolgenden Szenen mit der Dame auf der Stiege und O am Ende. Die Interaktion mit der Kamera positioniert diese als Teil des innerfilmischen Geschehens.

Ohne Kenntnis des schriftlichen Szenarios ist bis zum Ende nicht ersichtlich, dass es sich bei E um ein partielles Selbst des Protagonisten handelt, allerdings verdeutlicht die Reaktion des Paares (und später der Blumenfrau) für das unwissende Publikum, dass sich hinter dem Kamerablick mehr als ein Kameraauge versteckt und es sich vielmehr um eine innerfiktionale Person, aus deren Perspektive gedreht wurde, handelt, deren gespürte Musterung offensichtlich Qualen oder zumindest Schock beim Empfänger auslöst. Ihr „abnormally intense gaze“ ist derartig intensiv und

⁸⁹ Film, [01:54]

⁹⁰ Beckett, Film, S. 325.

durchdringend, dass er „ [...] horrifies the couple and the flower woman (causing harm to the latter)“.⁹¹

In Kenntnis der schriftlichen Unterlage ist es unklar, ob die anderen, konfrontiert mit E, „at the perceiving side of the E/O protagonist“⁹² sind, oder sie in dem Blick sich selbst erkennen, wie zum Schluss O im frontalen Aufeinandertreffen mit E seinem Ebenbild gegenübersteht.

Die gleiche Reaktion Os auf den Blick Es am Ende des Films, bei dem sich herausstellt, dass es sich bei E und O um dieselbe Person handelt und, dass es sich bei E um die Selbstwahrnehmung handelt, deren Blick das eigene Wesen durchdringt und die stets ein Teil von einem Selbst ist, spricht für die letztere Variante. E als unabdingbarem Teil eines Subjekts, dem nicht zu entkommen ist, sollte es, wie weiter oben bereits erwähnt, demnach nicht möglich sein, sich vom anderen Teil, in dem Fall O, zu lösen beziehungsweise diesen aus seinem Blickfeld zu verlieren, wie es in dieser Szene geschieht. Als unsichtbarer, innerer Teil eines Ichs sollte E ebenso für andere, außenstehende Personen nicht sichtbar sein, wie es bei den Tieren der Fall ist. All dies lässt nachträglich vermuten, dass das Paar und die Blumenfrau im Blick Es sich selbst erblicken und die unvermutete Konfrontation mit sich selbst, vor dem sie nichts verbergen können, Furcht erregend ist.

Diese Auslegung ist nicht ganz zufriedenstellend, agiert E im Film doch mehrfach unabhängig und losgelöst von O: zu Beginn, als E seinen Blick die Mauer und Umgebung entlang schweifen lässt, bis er O verspürt und seinen Blick auf ihn richtet; in der Begegnung mit dem Paar und später der Frau auf der Stiege fokussiert sich E kurzfristig auf diese; schlussendlich im Zimmer, nachdem O auf dem Schaukelstuhl in der Mitte des Raumes eindöst und E, im Versuch O zu überlisten und diesen nicht aufzuwecken, seinen Blick die Zimmerwände entlanggleiten lässt, bis er sich gegenüber O positioniert hat und somit das Dénouement einleitet. Dieses Paradoxon ist eine filmtechnische Notwendigkeit, ein notwendiges Zugeständnis Becketts, um die Intensität und Qual hervorrufende Qualität von Es Blick zu veranschaulichen.

⁹¹ Uhlmann, *Image and Intuition in Beckett's Film*, S. 101.

⁹² Ebenda

Mit einer „immediate acceleration of E in pursuit (blurred transit of encountered elements)“ richtet E seinen Fokus wieder auf O und folgt diesem wieder im gleichen „unsichtbaren“ Winkel und derselben Entfernung wie zuvor, bis O „disappears suddenly through open hosedoor on his left“.⁹³ Im Film wird dies durch eine Straßenecke, um welche O läuft, erweitert (siehe Abb. 11 und 12 unten).



Abb. 11⁹⁴



Abb. 12⁹⁵

Der harte Schnitt zwischen den beiden Straßen wirkt irritierend und widerspricht dem Prinzip, dass $E = O$ ist. Anstatt wie ein tatsächlicher Verfolger hinter O um die Ecke zu laufen, enthält die Szene einen scharfen Schnitt zur Szene entlang des Fabrikgebäudes (siehe Abb. 12). In diesem Schnitt verliert die Kamera ihre Subjektivität und wirkt wieder dezidiert als technisches Objekt, welches eine von ihr distanzierte Handlung ähnlich einem unbeteiligten Beobachter zufällig auffängt, in diesem Fall O, der ihr wie zufällig ins Blickfeld läuft. Dies wird durch die darauffolgende einsetzende Bewegung der Kamera, in ihrer wieder aufgenommenen Verfolgung von O, revidiert. Jedoch ist der sekundenlange Bruch ausreichend, um die Kamera wieder zu objektivieren und somit den Zuschauer ob der Intention des Films zu verunsichern. Des Weiteren impliziert ein derartiger Schnitt, der eine beide Einstellungen durchziehende fließende Bewegung enthält (O laufend), eine zeitliche (und auch örtliche) Distanz, welche verkürzt dargestellt werden soll. Ein Zeitraffer ist jedoch ein dezidiert filmisches, künstliches Verfahren und hebt diese hervor.

⁹³ Beckett, Film, S. 325.

⁹⁴ Film [01:59]

⁹⁵ Film, [02:00]

Ein ähnlicher, aber weitaus weicherer Sprung findet zu Beginn des Films statt, während O die Mauer entlangläuft [01:16–01:17]:



Abb. 13⁹⁶

Abb. 14⁹⁷

Es wirkt, als hätte die Kamera O überholt und hätte sich an einer vorderen Stelle positioniert und würde darauf warten, dass O in ihr Blickfeld laufen würde. Es sind lediglich marginale Ungereimtheiten, die jedoch den Filmfluss und das Empfinden beim Betrachten irritieren können.

In der letzten Einstellung der Straßenszenen tritt O eilig in ein offenstehendes Gebäude ein, das von außen weniger wie ein Wohnhaus, als vielmehr wie ein leerstehendes Fabrikgebäude wirkt (Abb. 15 unten).



Abb. 15⁹⁸

⁹⁶ Film, [01:16]

⁹⁷ Film, [01:17]

⁹⁸ Film, [02:07]

Die Eröffnungsszene divergiert als Einzige wesentlich vom „written treatment“ Becketts, in welchem eine belebte Straßenszene den Film eröffnet mit, unter anderem, einer ganzen Gruppe an Arbeitern, „all going in same direction and all in couples“ und zwei von Männern gefahrenen Fahrrädern mit am Lenkrad sitzenden Frauen. Alle Personen interagieren und zeigen sich als Betrachtende – von einander, von Auslagen, Gegenständen und derartigem; alle sind „contentedly in percipere and percipi“⁹⁹. Sie bewegen sich ohne Eile, allesamt in eine Richtung und sind der Jahreszeit (early summer) entsprechend hell und leicht gekleidet.¹⁰⁰ Ihre Funktion dient der Illustration – sie stellen den Gegenpol zum eilig hastenden O dar, dunkel und warm (mit Mantel und breitem Hut) bekleidet, sämtlicher Interaktion ausweichen wollend und als Einziger gegen den Strom laufend.

Die Umsetzung der Szene gestaltete sich jedoch laut Alan Schneider als mehr als problematisch. „Everything looked completely different from the way it had been while we were shooting it, the timing was so changed that I could not understand it at all.“¹⁰¹

Die Beleuchtung „was gloomy throughout“¹⁰², die Darbietung der anderen Darsteller, abgesehen von Buster Keaton, miserabel und die Gruppenszenen fielen dem „strobe effect“¹⁰³ zum Opfer, wodurch sie unbrauchbar wurden.¹⁰⁴ Als unerwünschte Begleiterscheinung beim stroboskopischen Effekt, im Film auch als „Wagenradeneffekt“ bezeichnet, kann es zu einer derartigen Verschmelzung der Einzelbilder kommen, dass, wie beim zu schnellen Drehen eines Rades, die Bewegung als stillstehend (in anderen Fällen auch verlangsamt oder rückwärts laufend) empfunden wird.¹⁰⁵ Infolgedessen beschloss Beckett, die Gruppenszene, mit Ausnahme des Ehepaars, wegzulassen.¹⁰⁶ Er war sich laut Schneider überdies nicht sicher, ob die anderen

⁹⁹ Beckett, Film, S. 324.

¹⁰⁰ Ebenda

¹⁰¹ Schneider, On Directing Samuel Beckett's *Film*.

¹⁰² Ebenda

¹⁰³ Ebenda

¹⁰⁴ Ebenda

¹⁰⁵ Siehe: Salva, Wie Film funktioniert. Physiologische und Psychologische Grundlagen. (2011)

¹⁰⁶ Beckett, Film, S. 322; Schneider, On Directing Samuel Beckett's *Film*.

Figuren überhaupt in die Szene hineinpassen.¹⁰⁷ „They gave it and the film a different texture, opened up another world.“¹⁰⁸

Der Einbezug der Gruppenszene hätte den Fokus des Films beziehungsweise des Zuschauers auf eine andere Ebene verlagern können. Die explizite Gegenüberstellung Os mit der Gruppe an uniformen Menschen hebt seine Verfremdung, seine Außenseiterrolle, hervor. Dies fördert die Wahrnehmung von O als individuellem Charakter oder, besser gesagt, einem bestimmten Charaktertyp, wodurch die weiteren Ereignisse im Film auf seine spezifische Charaktereigenschaft bezogen werden könnten und somit die paradigmatische Darstellung einer *conditio humana*, einer Grundbedingung der menschlichen Existenz (in dem Falle unter anderem die Aufspaltung des Ichs und die Unausweichlichkeit der (Selbst-)Wahrnehmung), vielleicht eher verschleiern würden als verdeutlichen.

Durch den Wegfall der belebten Straßenszene und das Einfügen der Eröffnungs- und Schlusssequenz hat der Film an Bedeutungsvielfalt und Komplexität gewonnen, insbesondere in der Reflexion über das Filmmedium in Bezug auf unter anderem Wahrnehmung, Objekt-Subjekt-Relationen, Fiktionalität, Objektivität und Subjektivität und Darstellungsmöglichkeiten von abstrakten Ideen und der geistigen Innenwelt.

3.3 *The stairs*¹⁰⁹ [02:09–03:13]

Die zweite, sehr kurze Filmsequenz findet in einem nicht näher identifizierten Treppenhaus statt und fungiert als erneute Illustrierung des schmerzhaften Blicks von E sowie Os Bestreben, der Wahrnehmung anderer zu entgehen.

¹⁰⁷ Schneider, On Directing Samuel Beckett's *Film*.

¹⁰⁸ Ebenda

¹⁰⁹ Beckett, *Film*, S. 326.

Des Weiteren nimmt sie die Funktion eines halbdunklen, halböffentlichen Zwischenraums ein, die Verbindung zwischen öffentlichem, hellem Außenraum und dem inneren, privaten (abgedunkelten) Zufluchtsort. In einem kurzen Moment der Erleichterung kann O im Treppengebäude sich kurz von seinem eiligen Tempo auf der Straße erholen.

Im Unterschied zur Skizzierung des Raumes und der Positionierung von O und E während der Szene¹¹⁰ befindet sich die Treppe im Film statt rechts vom Eingang diesem direkt gegenüber und nimmt die ganze Breite des Raumes ein. Unter dem hinauf verlaufenden Teil der Treppe befindet sich eine weitere offene Tür, deren einfallendes Gegenlicht den Raum mit atmosphärischen Lichtverhältnissen bereichert, die an die deutschen expressionistischen Stummfilme erinnern.



Abb. 16: The stairs¹¹¹

Aufgrund der mittigen, die ganze Breite beanspruchenden Treppe bieten sich E keine Möglichkeiten, sich, wie in Becketts Skizzierungen geplant, versteckt in den Ecken des Raumes zurückzuziehen. Um den Immunitätswinkel einzuhalten, muss E sich frontal vor der Treppe in der Eingangstür positionieren und ist dadurch aber gleichzeitig exponierter.

O stellt sich rechts neben beziehungsweise unter die Stiege, um sich kurz von den Strapazen seines Weges zu erholen. Die langsame Annäherung der Kamera an O wird durch eine kurze Nahaufnahme aus Os Perspektive durchbrochen.

¹¹⁰ Ebenda

¹¹¹ Film, [02:09]

Die Kameraführung und der Perspektivenwechsel in dieser kurzen Sequenz wirken sonderlich linkisch und fast irritierend. Während sich die Kamera langsam von hinten an O annähert, wird diese fließende Bewegung kurzzeitig von einer Nahaufnahme von Os Arm aus dessen Perspektive unterbrochen, während dieser seinen Puls fühlt.

Dabei kommt es zur zweiten Überschreitung des Immunitätswinkels durch E; O spürt die „Wahrnehmung durch E“, bedeckt sein Gesicht und dreht sich zur Wand in seinem Versuch, der gespürten Perzeption zu entkommen (Abb. 17 unten). E reagiert unverzüglich und fährt wieder zurück. Beckett betont in seinen Notizen, dass „even when E exceeds angle of immunity O’s face never really seen because of immediate turn aside and (here) hand to shield face“.¹¹²



Abb. 17: O versucht sich vor dem gespürten Blick von E zu verstecken¹¹³

Sobald E sich wieder innerhalb des Immunitätswinkels befindet, löst sich O von der Wand und ist im Begriff, die Treppe hinaufzusteigen, als ihm eine die Treppe herunterkommende alte Frau mit Blumen im Arm entgegenkommt. Mit den Blumen und dem Abstieg beschäftigt, bemerkt sie den auf der Stiege stehenden O nicht und es ist ihm möglich, sich ungesehen im Halbdunkel neben der Treppe zu verstecken (Abb. 18 unten).

¹¹² Beckett, Film, S. 330.

¹¹³ Film, [02:25]



Abb. 18: O versteckt sich unter der Treppe vor der Blumenfrau¹¹⁴

Hier kommt es bereits zur dualen Wahrnehmung von E und O, welche ursprünglich erst im kommenden und finalen Teil des Films stattfinden sollte. Erneut löst sich die Kamera von O und E richtet seinen Blick auf die Blumenfrau auf der Treppe und nähert sich ihr allmählich. Wiederholt wird Os verschwommener Blick von der alten Frau eingeblendet und kontrastiert mit Es klarer Sicht.



Abb. 19: Wahrnehmung von O¹¹⁵



Abb. 20: ... und von E¹¹⁶

Fokussiert auf den mühsamen Treppenabstieg, bemerkt die Frau E erst am Ende der Treppe und reagiert in Folge mit dem gleichen Ausdruck von „agony“¹¹⁷ wie in der vorherigen Straßensequenz das Paar.

¹¹⁴ Film, [02:40; 02:41]

¹¹⁵ Film, [02:38]

¹¹⁶ Film, [02:41]

¹¹⁷ Beckett, Film, S.325.



Abb. 21: Die Reaktion der Blumenfrau auf den Blick von E¹¹⁸

Überwältigt von den empfundenen Qualen oder Schocks, stürzt die alte Frau ohnmächtig zu Boden. O nützt den Augenblick, um unbemerkt die Treppe hinauf zu laufen. E, noch auf die Blumenfrau blickend, kann O noch im letzten Augenblick, als dieser auf der Treppe um die Ecke biegt, erhaschen und eilt diesem hinterher. Beide treten in ein von O geöffnetes Zimmer ein, „E turning with O as he turns to lock the door behind him“.¹¹⁹

3.4 *The room*¹²⁰ [03:14–16:45]

Der wesentliche und längste Teil des Films findet in dem betretenen „small barely furnished“¹²¹ Zimmer statt. Beckett betont erneut die „unreal quality“¹²² und unterteilt die Raumszenen wiederum in drei Teile:

1. Preparation of the room (occlusion of window and mirror, ejection of dog and cat, destruction of God's image, occlusion of parrot and goldfish).
2. Period in rocking-chair. Inspection and destruction of photographs.
3. Final investment of O by E and dénouement.¹²³

¹¹⁸ Film, [02:55]

¹¹⁹ Beckett, Film, S. 326.

¹²⁰ Beckett, Film, S. 326.

¹²¹ Beckett, Film, S. 326.

¹²² Ebenda

¹²³ Ebenda, S. 327.

3.4.1 Die duale Wahrnehmungsproblematik

In der schriftlichen Ausarbeitung geht Beckett davon aus, dass zu dem Zeitpunkt „[the] problem of dual perception [is] solved and enter O’s perception“¹²⁴.

Beckett sieht die Hauptherausforderung des Films in der richtigen, gleichzeitigen Darstellung der unterschiedlichen Perspektiven von E und O, wobei es sich bei E um ein unsichtbares, inneres Bewusstsein handelt, auch wenn er zugibt, dass diese Problematik nur auf seine „technical ignorance“ zurückzuführen ist.¹²⁵

Hinsichtlich möglicher (film)technischer Darstellungsmöglichkeiten der simultanen Wahrnehmung glaubt Beckett, dass „any attempt to express them in simultaneity (composite images, double frame, superimposition, etc.) must prove unsatisfactory“¹²⁶.

Eine gleichzeitige Darstellung von z. B. Os Betrachtung des Gottesbildes und Es Betrachtung von O, während dieser das Bild betrachtet, wäre wahrscheinlich möglich, aber es bleibt fraglich, ob dem Zuseher die Situation dann deutlich wäre oder nur konfuser wirkte.

„[A] succession of images of different quality“¹²⁷, deren „dissimilarity, however obtained, would have to be flagrant“¹²⁸, erscheint Beckett schlussendlich am geeignetsten. Beckett, Schneider und der Kameramann Boris Kaufmann lösten das duale Wahrnehmungsproblem mithilfe leicht verzerrter, verschwommener Groß- und Detailaufnahmen bei Os POV (Point of View), während sich Es Blick durch Klarheit, Schärfe, Distanziertheit auszeichnet, unpersönlicher wirkt. Dementsprechend besteht Es Perspektive hauptsächlich aus totalen bis halbtotale Einstellungen; Ausnahmen bilden die Momente, in denen sich E löst (Konfrontation mit dem Paar und der alten Dame, kurz vor der Konfrontation mit O in den finalen Szenen des Films).

¹²⁴ Ebenda

¹²⁵ Ebenda, S. 331.

¹²⁶ Ebenda

¹²⁷ Ebenda, S. 327.

¹²⁸ Ebenda, S. 331.

Abweichend von der ursprünglichen Intention, tritt im Film Os Perspektive, wie bereits an den relevanten Stellen erwähnt, schon zuvor zweimal in Erscheinung – einmal bei der Kollision mit dem Paar auf der Straße und ein zweites Mal bei der Treppe, als O seinen Puls fühlt.

Bisher ist die Wahrnehmung Os, abgesehen von den eben angeführten Ausnahmen, außer Acht gelassen worden („hastening blindly to illusory sanctuary“¹²⁹). Aber im Zimmer ist sie von Bedeutung und muss aufgefangen werden, während gleichzeitig Es Perspektive auf O aufrechterhalten werden muss. E ist nur mit O beschäftigt, nicht mit dem Zimmer selbst, außer es betrifft Os Wahrnehmung des Raums und E, hinter O stehend, fängt diese mit ein. „We see O in the room thanks to E's perceiving and the room itself thanks to O's perceiving.“¹³⁰

Bis zum „investment proper“, der Konfrontation von E und O, ist die Zimmersequenz „composed of two independent sets of images“. Hierbei ist es wesentlich, dass „O must always be seen from behind, at most convenient remove, and from an angle never exceeding that of immunity“.¹³¹

Bezüglich des Zimmers notiert Beckett:

This obviously cannot be O's room. It may be supposed it is his mother's room, which he has not visited for many years and is now to occupy momentarily, to look after her pets, until she comes out of hospital. This has no bearings on the film and need not be elucidated.¹³²

Es erscheint ein wenig Paradox, O in einen Handlungsbogen (mit Bezug zu anderen, zu einer Vergangenheit, Einbettung) einzubinden (Mutter im Krankenhaus). Im Film erscheint O eher komplett alleine und isoliert, ohne noch lebende Bezugspersonen. Es wäre logischer, wenn er das Zimmer seiner kürzlich verstorbenen Mutter ein letztes Mal besucht, sie seine letzte Beziehung zu seinem vergangenen Leben dargestellt hat und ihr Tod nun der Auslöser war, sich komplett von seinem bisherigen Leben, seinem

¹²⁹ Ebenda

¹³⁰ Ebenda

¹³¹ Ebenda, S. 326.

¹³² Beckett, Film, S. 332.

„alten Ich“ zu lösen und vor sich selbst zu flüchten. So scheint dieser Versuch, sich selbst zu entkommen, noch absurder und unmöglicher, insofern als er noch eine Verbindung zu seiner Mutter hat, für sie handelt und offensichtlich so zumindest in ihrer Wahrnehmung weiterhin bestehen wird.

Im Film wird dies nicht erläutert oder erwähnt, es ist lediglich „the ‚otherness‘ that readily lurks in the interior Keaton’s character flees to“¹³³, relevant, um die versuchte Wahrnehmungsflucht filmisch darzustellen. Wäre O in seinen eigenen vier Wänden, müsste er die sukzessive Elimination von „perception“ (Abdeckung des Spiegels, des Fensters etc.) nicht vornehmen.

Beckett bestand auf „headrest [of the rocking chair] and tattered wall“, um in der Konfrontationsszene von O und E zwischen den beiden unterscheiden zu können (anhand des Höhenunterschied und der Umgebung).¹³⁴

3.4.2 Befreiung von jeglicher externer Wahrnehmung

In einer „succession of images“¹³⁵ erfolgt eine Bestandsaufnahme des Raumes. Die Kameraperspektive wechselt zwischen Es Perspektive, der hinter O stehend dessen Blick verfolgt, und dem Blick Os durch das Zimmer. Der Fokus liegt auf möglichen „Gefahrenquellen“ für O, Augen, die ihn wahrnehmen können – das Fenster, der Spiegel, ein Kunstdruck eines Gottesbildes, der Papagei und Goldfisch, eine Katze und ein Hund.

O (und damit die Kamera) bewegt sich und blickt stets in einer 360° umkreisenden Bewegung im Zimmer umher, was der Szene eine gewisse Dynamik verleiht und das Gefühl verstärkt, dass O sich einerseits stets im Kreis bewegt und andererseits keine Ruhe finden kann, bis er sich von jeglicher Wahrnehmung befreit fühlt.

¹³³ Gavin, *Angle of Immunity*, S. 87.

¹³⁴ Beckett, *Film*, S. 332.

¹³⁵ Ebenda, S. 327.

In den ersten Minuten innerhalb des Zimmers ist O bedacht, „[to exclude] all light from the room“, denn Licht ist „the chief component of vision“, sowie „all eyes, literal and figurative“.¹³⁶

O schreckt vor dem einfallenden Licht durch das Fenster zurück und schleicht sich seitlich, an die Wand gedrückt, an das Fenster an, um den Vorhang zuzuziehen. Den Spiegel, dessen „Blick“, sein Spiegelbild, er ebenso nicht ertragen kann, bedeckt er mit einer Decke.

Liegt der Fokus zunächst auf als intensiv empfundenen Blicken der Tiere, richtet sich Os Aufmerksamkeit nach deren Abdeckung und Ausschluss auf das „insistent image of curiously carved headrest“¹³⁷ des Schaukelstuhls mit zwei Löchern, welche durch das durchfallende Licht als glühende Augen erscheinen.



Abb. 22: Die glühenden Augen des Schaukelstuhls¹³⁸

3.4.3 Im Blick der Tiere

Im Zimmer befinden sich zu Anfang vier verschiedene Tiere: eine Katze und ein Hund, beide sich einen Korb teilend, ein Goldfisch und ein Papagei. Als mit Augen behaftete Lebewesen stellen sie weitere für O bedrohliche Elemente dar, deren Blick es zu entkommen gilt. Die wiederholte extreme Nahaufnahme der Augen der Tiere aus Os Perspektive lässt diese und ihren Blick, entsprechend Os Wahrnehmung, als

¹³⁶ Van Wert., To Be Is To Be Perceived, S. 137.

¹³⁷ Beckett, Film, S. 327.

¹³⁸ Film, [10:59]

bedrückend und „severe“ empfunden werden und hebt die subjektive, „verdrehte“ Darstellung des innerfilmischen Raumes hervor.



Abb. 23: Gefangen im Blick der Tiere ...¹³⁹

Wie in Bezug auf im Skript geplante Affen im vorherigen Kapitel bereits ausgeführt, wird E von den Tieren entweder nicht wahrgenommen oder ignoriert, wobei ersteres wahrscheinlicher erscheint. Als lebendes Bewusstsein sind sie jedoch zur Wahrnehmung fähig¹⁴⁰ und stellen für O (als externes Bewusstsein und physischer Körper des Protagonisten) aufgrund dessen eine Bedrohung dar und O versucht sukzessive, sich ihres Blickes zu entziehen.

Der Fisch und der Papagei lassen sich mithilfe des Mantels von O wie die Fenster und Spiegel einfach abdecken, die Katze und der Hund bedürfen jedoch eines komplizierteren Verfahrens, welches Beckett nutzt, um eine dem Stummfilm entsprechende, absurd komische Komponente einzufügen [07:20–08:36].

Becketts Notizen enthalten eine „foolish suggestion for eviction of cat and dog“, welche aus einer siebzehnteiligen Skizzierung des Versuches, sich der beiden Tiere zu

¹³⁹ Film, [11:35; 10:44; 08:00; 08:14]

¹⁴⁰ Siehe Berkeley, *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*, S. ix.

entledigen, besteht.¹⁴¹ In einem Kreislauf von entgegengesetzten Bewegungen aus und in das Zimmer trägt O jeweils ein Tier hinaus, während das andere Tier auf der anderen Seite wieder in den Raum hineinflieht. Im Film ist die Szene verkürzt und aufgrund der Unberechenbarkeit der beiden Tiere improvisiert worden.¹⁴² Dabei ist O stets bedacht, E den Rücken zuzukehren und sich dadurch seitwärts Richtung Tür zu begeben. Theoretisch müsste E sich bemühen, stets im Immunitätswinkel und unbemerkt von O zu bleiben und somit sich dementsprechend durch den Raum bewegen. In der tatsächlichen filmischen Umsetzung schwenkt die Kamera zwar mit, aber O dreht sich gleichermaßen von der Kamera weg und passt seine Bewegungen an, obwohl er die Kamera nicht registrieren dürfte.



Abb. 24: Hund-und-Katz-Spiel¹⁴³

Größtenteils Situationskomik, spielt die Episode gleichzeitig den Inhalt des Films wieder – die tragisch-absurde Unmöglichkeit, sich jeglichen Blickes zu entledigen; sobald man glaubt, sich einem Blick entzogen zu haben, tritt er wieder auf oder wird durch einen anderen ersetzt.

¹⁴¹ Beckett, *Film*, S. 332f.

¹⁴² Schneider, *On Directing Samuel Beckett's Film*.

¹⁴³ *Film*, [07:41]

3.4.4 Gott, der Vater

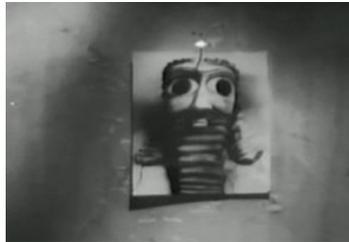


Abb. 25: Kunstdruck von Gott, dem Vater¹⁴⁴

O setzt sich in den zentral positionierten Schaukelstuhl, um sich seiner mitgebrachten Mappe zu widmen, wird jedoch „disturbed by print, pinned to wall before him, of the face of God the Father, the eyes staring at him severely“.¹⁴⁵ Der tatsächlich ausgewählte Kunstdruck wirkt surreal, wie eine Karikatur mit enorm vergrößerten Augen. „The quality of the gaze“¹⁴⁶ ist nicht genau definierbar – allerdings erinnert sie mehr an einen Drogenrausch oder Traumverzerrungen als an einen „severe“, beurteilenden Blick.



Abb. 26: Nahaufnahme der Augen des Gottesbildes¹⁴⁷

Hypnotisiert von den in enormer Größe dargestellten Augen Gottes, bewegt sich O, aus dessen Perspektive die Einstellung gedreht wurde, langsam auf den Druck zu, bis eine Detailaufnahme der Augen zu sehen ist.

¹⁴⁴ Film, [09:21]

¹⁴⁵ Beckett, Film, S. 327; Film [09:18-09:25]

¹⁴⁶ Bryden, Beckett and God, S. 130.

¹⁴⁷ Film, [09:39]

In offensichtlicher Erregung reißt O den Kunstdruck von Gott, dem Vater, von der Wand herunter und „tears it in four, throws down the pieces and grinds them underfoot“¹⁴⁸.

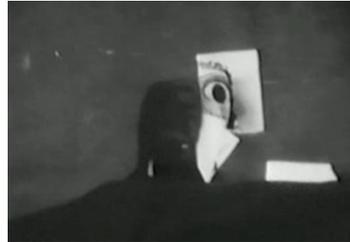


Abb. 27: Zerrissenes Gottesbild¹⁴⁹

In George Berkeleys Thesen existiert die physische Realität nur in der und durch die individuelle Vorstellung beziehungsweise Wahrnehmung (von Menschen und Tieren) und er postuliert, dass alle physischen Gegenstände und Objekte sich aus dieser Vorstellung zusammensetzen¹⁵⁰. Gott stellt das universelle, alle existierenden Wahrnehmungen in sich vereinigende Bewusstsein dar, das als notwendige Instanz für „this ordering of experience“¹⁵¹ verantwortlich ist. „God is the mind in which the ideas of things subsist.“¹⁵² Als omnipotentes Bewusstsein und Teil jedes Subjektes ist es nicht möglich, sich dem Blick Gottes zu entziehen, auch wenn man sich jeglicher anderer externer Wahrnehmung entledigt.

Alice Gavin sieht im Gottesbild eine Anspielung auf Jean-Paul Sartre und seine Beschreibung von „shame before god“¹⁵³ als „the recognition of my being-an-object before a subject which can never become an object“.¹⁵⁴

Wie schon hinsichtlich der Eröffnungsszene im vorherigen Kapitel angeführt, ist Roger Ackerman der Ansicht, Beckett „literalizes flatness“¹⁵⁵ in *Film*; er „pushes the

¹⁴⁸ Beckett, *Film*, S. 327; *Film* [09:40–09:50]

¹⁴⁹ *Film*, [09:50]

¹⁵⁰ Vgl. Berkeley, *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*, z. B. S. ix. „[...] the physical world exists only in the experiences minds have of it“.

¹⁵¹ Ebenda, S. xvii.

¹⁵² Ackerley, Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, S.231.

¹⁵³ Gavin, *Angle of Immunity*, S. 87.

¹⁵⁴ Sartre, *Being and Nothingness*, 279. Z. n.: Gavin, *Angle of Immunity*, S. 87.

¹⁵⁵ Ackerman, *Spectres of Noir*, S. 400.

figurative and literal flatness of the image to a breaking point“¹⁵⁶ und hinterfragt dadurch „the very being of art“. ¹⁵⁷ Dabei ist die Zerstörung des Abbildes der Gottesfigur (und in weiterer Folge das Zerreißen der Fotografien) in dreifacher Hinsicht entscheidend. ¹⁵⁸

Erstens sieht er darin die „negation of an idea of art whose content is divine“, die Antwort auf die theologische Ontologie, welche eine (sinnliche) Kunsterfahrung mit einer spirituellen Komponente in Bezug setzt. Zweitens, der Akt des Zerreißens eines Bildes deutet die Negation des „being of the painting“, beziehungsweise des Drucks (als mechanische Reproduktion eines Gemäldes), nicht anhand des Dargestellten, sondern „of the very flatness of the support, the paper itself“ an. Und drittens verleitet die Zerstörung des Drucks und die darin inhärente Reflexion über die „physical reality of art“ zum Nachsinnen über Film und was Film eigentlich ist. ¹⁵⁹

In Anlehnung an Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in welchem dieser das Ende der „Aura“, der Einzigartigkeit, Originalität und Authentizität des Kunstwerkes aufgrund der neuen mechanischen Reproduziermöglichkeiten (Fotografie, Film, Kunstdruck) proklamiert ¹⁶⁰, deutet Ackerman Becketts Intention in der Szene ähnlich: „Beckett implies that the only thing that reproduction can ever accomplish in principle is the annihilation of the original.“¹⁶¹

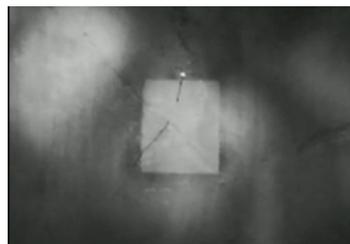


Abb. 28: Heller Fleck anstelle des Gottesbildes¹⁶²

¹⁵⁶ Ebenda, S. 401.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 402.

¹⁵⁸ Vgl. Ebenda, S. 422.

¹⁵⁹ Ebenda

¹⁶⁰ Siehe Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 15.

¹⁶¹ Ackerman, *Spectres of Noir*, S. 422.

¹⁶² Film, [10:02]

Auch nach der erfolgreichen Destruktion des Gottesbildes ist die unberührte, noch unverschmutzte und unverfärbte, bislang durch das Bild verdeckte Stelle an der Wand mit dem an die Kreuzigung erinnernden Nagel weiterhin eine Reminiszenz an Gottes Blick. Fernerhin gleicht sie einem metaphorischen Fenster, das an Murphys Gummizelle im gleichnamigen ersten Roman von Beckett aus dem Jahre 1938, erinnert. Murphy strebt ebenfalls nach völliger Abgrenzung von der Außenwelt, um vollends in sein innerstes Bewusstsein eintauchen zu können. Die völlige Abgeschlossenheit der Gummizelle in der Irrenanstalt erscheint ihm als idealer Ort für sein Bestreben, jedoch verlangt er nach einem kleinen „Guckloch“ in der Zellentür, um sein eigenes Auslöschen zu verhindern.¹⁶³ „Dies würde geschehen, wenn er das Wahrgenommenwerden durch andere ausschließen würde, da dieses allein ein Fortleben Murphys sichert [...]“¹⁶⁴ In *Film* versucht O, jegliches Wahrgenommenwerden zu eliminieren und scheitert, wie der helle Fleck impliziert. Sei es Gott oder die Selbstwahrnehmung – E steht in der Konfrontation mit O vor dem vom Gottesbild hinterlassenen Abdruck auf der Wand.

3.4.5 Auslöschung der Erinnerung und der eigenen Vergangenheit

Jedes Mal, wenn O sich seiner mitgebrachten Mappe widmen möchte, wird er von einem verspürten Blick unterbrochen und abgelenkt (Spiegel, Papagei, Goldfisch, Gottesbild). Erst nachdem er sich so weit wie möglich von der externen Wahrnehmung befreit fühlt, kann er seine Aufmerksamkeit ungestört auf die Mappe und die darin enthaltenen Fotografien richten.

¹⁶³ Schubert, *Kunst des Scheiterns*, S. 212

¹⁶⁴ Ebenda.

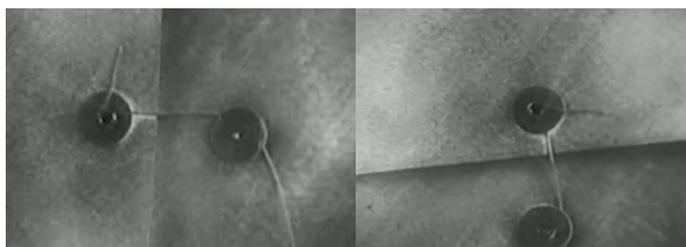


Abb. 29: 90°-Drehung der Mappe, um ihren „Augen“ zu entkommen¹⁶⁵

Der aus zwei horizontalen Knöpfen bestehende Verschluss der Mappe erwies sich als „happy accident“ (ebenso wie die augenähnlichen Löcher in der Kopflehne des Schaukelstuhls)¹⁶⁶, den sich Beckett sogleich zunutze machte und in den Film einarbeitete. Durch die wiederholte Nahaufnahme der Knöpfe und ihre 90°-Drehung erscheinen diese durch die paradigmatische Konnotation als ein weiteres Augenpaar, dessen Blick es zu entkommen gilt. Für William Van Wert werden die „Augen“ der Mappe zu einer „structural constant“¹⁶⁷, um die sich in der Mappe befindlichen Fotografien zu verstehen.

Die schriftliche Ausarbeitung des Films enthält detaillierteste Anweisungen zur Periode im Schaukelstuhl, bei der es um die „inspection and destruction of the photographs“¹⁶⁸ geht [12:58–14:27], von der Beschreibung der Fotografien, der Reihenfolge der Betrachtung bis hin zur Länge der Betrachtung. Die Bilder 1 bis 7 werden der Reihe nach betrachtet, „about 6 seconds each to 1-4, about twice as long to 5 and 6 (trembling hands)“¹⁶⁹, begleitet von der Bewegung des Schaukelstuhls. Mit Ausnahme des letzten Bildes werden die Fotos nach der Begutachtung der Reihe nach abgelegt. Nachdem er die letzte Fotografie einige Sekunden betrachtet hat, „he tears it in four and drops pieces on floor to his left“¹⁷⁰. In umgekehrter Reihenfolge ergreift er ein Bild nach dem anderen und zerreißt diese nach erneuter Betrachtung ebenso.

¹⁶⁵ Film, [10:10–10:13]

¹⁶⁶ Schneider, On Directing Samuel Beckett's *Film*.

¹⁶⁷ Van Wert, To Be Is To Be Perceived, S. 138.

¹⁶⁸ Beckett, Film, S. 327.

¹⁶⁹ Ebenda

¹⁷⁰ Ebenda



Abb. 30: Fotografie Nr. 1: Mutter mit Baby¹⁷¹

Die erste Fotografie bildet eine Mutter mit einem sechs Monate alten Kind im Arm ab. Ihre im Text verzeichneten „big hands“ und ihre „severe eyes devouring him“¹⁷² sind im Film nicht bemerkbar. Es Blick auf die Fotografien ist aufgrund der Position hinter O, dem E über die Schulter blickt, zu weit entfernt und der Gesichtsausdruck der Mutter aufgrund der Position ihres Kopfes und ihres Huts nicht zu erkennen.



Abb. 31: Fotografie Nr. 2: Mutter mit Kleinkind¹⁷³

Die zweite Bildbeschreibung Becketts fällt weitaus detaillierter aus, als die Fotografie im Film erkennen lässt. Es soll sich um ein vier Jahre altes Kind im Nachtkleid handeln, das, vor seiner Mutter kniend, betet, während sie es erneut mit „severe eyes“ betrachtet.¹⁷⁴ Im Film ist die unterwürfige Haltung des Kindes gegenüber der stehenden Mutter zumindest erahnbar, ihre „severe eyes“ entziehen sich allerdings erneut der Wahrnehmung des Zusehers. Die wiederholte Referenz zur Rolle der

¹⁷¹ Film, [13:03]

¹⁷² Beckett, Film, S. 333.

¹⁷³ Film, [13:07]

¹⁷⁴ Beckett, Film, S. 333.

Mutter (ihr Zimmer, ihre „severe eyes“) im Text verleitet zur Annahme, dass ihre Bedeutung über die Verdeutlichung des strengen Blickes eines Anderen, dem es zu entkommen gilt, hinausgeht. Aus ihrem Leibe geboren, durch sie existierend und von ihr entstammend, nimmt die Mutter von der Geburt bis hin zum Erwachsenenalter eine tragende Rolle in der Entwicklung ihres Kindes und seiner Identitätskonstitution ein. Die Jahre bis zur Unabhängigkeit werden unter den wachsamen, ob liebevollen oder strengen, Augen der Mutter verbracht und in den ersten Lebensjahren nimmt ein Subjekt vornehmlich die Rolle des Sohnes oder der Tochter ein.



Abb. 32: Fotografie Nr. 3: Schuljunge mit Hund¹⁷⁵

In der dritten Fotografie ist ein 15-jähriger Schuljunge mit einem auf den Hinterbeinen sitzenden Hund, dem er das Betteln beibringt, abgelichtet.¹⁷⁶



Abb. 33: Fotografie Nr. 4: Universitätsabschluss¹⁷⁷

Das vierte Bild zeigt einen 20-jährigen jungen Mann in akademisch formaler Kleidung bei der Graduierung, wie er vom Direktor sein Diplom vor Publikum übergeben bekommt. Der Universitätsabschluss ist ein bedeutender Moment und Ende eines

¹⁷⁵ Film, [13:15]

¹⁷⁶ Beckett, Film, S. 333.

¹⁷⁷ Film, [13:21]

Lebensabschnittes. Frei von Erziehungsinstitutionen (Familie, Schule, Universität), gilt es, seinen eigenen Weg zu finden und zu bestreiten.



Abb. 34: Fotografie Nr. 5: Verlobung und Foto im Foto¹⁷⁸

In der fünften Fotografie wird ein junges Paar gerade von einem Fotografen abgelichtet. Das Skript identifiziert den Mann als 21-jährig, hutlos, lächelnd, seine Verlobte umarmend und im Begriff fotografiert zu werden.¹⁷⁹ Der in der Fotografie abgelichtete Fotograf, der gerade im Begriff ist, selbst ein Foto zu schießen, das Bild im Bild, ein *mise en abyme*, „reveals the metaphor of film within the film“.¹⁸⁰ Es verweist auf Dziga Vertovs experimentellen Dokumentarfilm *Der Mann mit der Kamera* aus dem Jahre 1929 (das Jahr in dem *Film* zeitlich situiert ist), in welchem die filmische Konstruktion und der Filmprozess durchgehend dargestellt werden (die Kamera zeigt einen Kameramann, der gerade eine Szene filmt). Gleichartiges wendet Orson Welles Jahrzehnte später in seinem 1974 erschienenen Filmessay *F for Fake (Vérités et mensonges)*, einer Reflexion über das Wesen, die Echtheit und Objektivitätsfähigkeit der Kunst, an.

Von Emotionen scheinbar ergriffen, kommt das Schaukeln von O beim Betrachten des Bildes zum Stillstand.

¹⁷⁸ Film, [13:28]

¹⁷⁹ Siehe Beckett, Film, S. 334.

¹⁸⁰ Van Wert, To Be Is To Be Perceived, S. 138.



Abb. 35: Fotografie Nr. 6: Vater in Militärkleidung mit Tochter¹⁸¹

In der vorletzten Fotografie wird ein „newly enlisted“¹⁸², 25-jähriger Soldat und Vater in Uniform mit seiner kleinen Tochter im Arm gezeigt. Die gegenseitig bezeugte Zärtlichkeit deutet auf eine intakte, glückliche Vater-Kind-Beziehung hin.

O streichelt in einem Zeichen der Affektion, Wärme und mit einer gewissen Wehmut über das abgebildete Kind [13:36–13:40]. Die Geste weist auf eine emotionale Bindung zu dem Mädchen hin und bestätigt, dass es sich bei den Fotografien um Bilder und eingefangene Momente aus Os Vergangenheit handelt, und es liegt nahe, in dem abgebildeten Kind die Tochter von O zu vermuten. Seine emotionale Reaktion auf das 4. und 5. Bild suggeriert den erlebten Verlust von Ehefrau und Tochter.



Abb. 36: Fotografie Nr. 7: Vom Leben gezeichnet¹⁸³

Das siebente und letzte Bild kontrastiert wesentlich mit den vorherigen. Suggestieren die ersten sechs Fotografien ein ausgefülltes, glückliches Leben, wird im letztem Bild das Gegenteil dargestellt – ein älterer Mann mit dunklem Militärmantel, Augenklappe und „grim expression“ und zum ersten Mal alleine. Beckett identifiziert ihn in seinen

¹⁸¹ Film, [13:38]

¹⁸² Beckett, Film, S. 334.

¹⁸³ Film, [13:44]

Notizen als lediglich 30-Jährigen, der wesentlich älter aussieht.¹⁸⁴ Er scheint vom Leben und/oder Krieg gekennzeichnet. Das Bild fungiert nach William Van Wert als eine Art Spiegel für die „lost mother, fiancée and child“.¹⁸⁵

Nach der Betrachtung der Fotografien beginnt O, diese reihenweise zu zerreißen [13:50–14:27]. Zuvor dreht er jedes Bild (wie davor die Mappe) um 90° Grad, als ob er sich vor dem Blick der abgelichteten Personen schützen möchte. Die Augen in den Fotografien sind ebenso real wie „the animals, drawing, headrest and folder flaps“.¹⁸⁶ Van Wert verweist auf die Verdoppelung des Immunitätswinkels von 45° Grad mit der 90°-Grad-Drehung.¹⁸⁷

Die Fotografien präsentieren markante Entwicklungsstufen aus Os Leben.¹⁸⁸ Sie sind Zeichen einer gelebten Vergangenheit, einer Einordnung Os als Teil der Gesellschaft, Teil der externen Welt, in Beziehung mit anderen und zeichnen ein glücklich und (nach gesellschaftlichen Maßstäben) erfolgreich wirkendes Leben in der Gesellschaft nach. Gleichzeitig präsentieren sie die vielen Rollen, die ein Mensch in seiner Entwicklung und als Teil einer Gesellschaft einnimmt – jedes Bild zeigt ihn unter Einfluss des Blickes eines anderen beziehungsweise in einer ihm durch die Gesellschaft zugeschriebenen Rolle anstatt als ein Individuum mit einer eigenen Identität – Kind im Arm der Mutter, Schuljunge, Student, als Verlobter und als stolzer Vater und Soldat.¹⁸⁹ Das „esse“ konstituiert sich aus dem Blick der anderen und ist dadurch eher Schein als Sein. Carola Veit sieht hierin Berkeleys Diktum invertiert:

Indem der Blick in diesen Bildern unmittelbar für die Formation durch gesellschaftliche Konventionen steht, ist das Motto des „esse est percipi“ sarkastisch in sein Gegenteil verkehrt.¹⁹⁰

Lediglich die letzte Fotografie zeigt ein vollkommen konträres Bild. Es suggeriert den

¹⁸⁴ Beckett, Film, S. 334.

¹⁸⁵ Van Wert, To Be Is To Be Perceived, S. 138.

¹⁸⁶ Ebenda

¹⁸⁷ Ebenda

¹⁸⁸ Die Einteilung in sieben Fotografien erinnert an William Shakespeares „Seven ages of man“, in William Shakespeares *As You Like It* (2. Akt, 7. Szene). Das Leben eines Mannes unterteilt sich demnach in sieben Stadien – *infancy*, *schoolboy*, *lover*, *soldier*, *justice*, *old age* und *second childishness*.

¹⁸⁹ Veit, Ich-Konzept, S. 187f.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 187.

schmerzhaften Verlust der Frau und Tochter, ob durch Tod oder Scheidung, ist unklar. Alleine, isoliert, gealtert, grimmig, mit Hut und Augenklappe scheint die abgebildete Person durch eine eventuell im Krieg erlittene körperliche und geistige Verletzung gezeichnet.¹⁹¹ Im Krieg sieht Veit den „Zusammenfall der Pole von gesellschaftlicher Formation und Zerstörung des Individuums“ und deutet dies als die Verstümmelung aufgrund des verbrachten Lebens unter den Augen anderer.¹⁹²

Die negative Assoziation der Fotografien als Verweise auf die „Gefangenschaft“ in den ihm durch andere zugewiesenen Rollen wird durch den offensichtlich emotionalen Bezug Os zu den Bildern mit seiner Verlobten und später seinem Kind wieder relativiert beziehungsweise infrage gestellt. Die zärtliche Berührung der Fotografie mit seiner Tochter suggeriert eine wehmütige Erinnerung, der O nachtrauert, und widerspricht der These, im Blick der anderen gefangen zu sein. Die syntagmatische Konnotation eröffnet eine andere Deutung: Der anzunehmende Verlust seiner Frau und seines Kindes ist der Auslöser seines Versuches, sich der realen Welt zu entziehen – nicht die Flucht vor dem Blick der anderen, sondern die Flucht vor dem mit dem Verlust einhergehenden Gefühl des Schmerzes, der emotionalen Qual ist die treibende Kraft hinter seinem Verlangen.

Das Zerreißen der Bilder visualisiert sein Bestreben, sich in einem reversierten Prozess von all den Rollen und Identitäten, die auf Wahrnehmung der anderen basieren, zu befreien, um entweder sich selbst auszulöschen oder um zu einem „ursprünglichen“, wirklichen, von anderen unabhängigen, eigenen Ich zu gelangen.

Das letzte zu zerreißen Bild, Nr. 1, welches O als Baby im Arm seiner Mutter abbildet, „must be on tougher mount for he has difficulty in tearing it across“¹⁹³. Die erste Fotografie impliziert den Beginn seines Lebens, seine Geburt. Dessen Zerstörung erweist sich als am schwierigsten, stellt sie doch nicht nur den Versuch dar, seine Vergangenheit in Retrospektive sukzessiv auszulöschen, sondern seine gesamte Existenz auszuradiieren beziehungsweise sich selbst zu entkommen.

¹⁹¹ Ebenda, S. 188.

¹⁹² Ebenda

¹⁹³ Beckett, Film, S. 328.

Interessant ist die Beziehung Os zu seiner eigenen Vergangenheit. Der eigenen Kindheit, seiner Mutter, der Schulzeit und der Adoleszenz wird allerhöchstens mit Sentimentalität begegnet. Er zeigt sich beim Betrachten der ersten vier Fotografien ihnen gegenüber indifferent, ohne scheinbare Erregung. Im Gegenzug zeigt er sich sichtbar emotional in Bezug auf die Fotografien mit seiner Ehefrau und Tochter. In den beiden Bildern (Nr. 5 und 6) werden zwei bedeutende Momente und Entwicklungsstufen im Leben eines erwachsenen Mannes dargestellt. Das endgültige Loslösen von der Familie und die Gründung einer eigenen Familie. Befreit vom elterlichen Blick, ist er einerseits frei von der Aufsicht der Familie, Schule und Universität – sein eigener Mann –, aber gleichzeitig durch die neue Rolle als Ehemann und Vater wieder durch die Erwartungen anderer, nun seiner Ehefrau und des Kindes, geprägt und gebunden.

Die Ehefrau und das Kind sind ihm zeitlich und innerlich näher als die Kindheit, die viel entfernter erscheint, ein „vergangenes“ Ich betrifft, das kaum mehr mit dem jetzigen Ich zu tun hat.

Der Schaukelstuhl und die damit einhergehende schaukelnde Bewegung dienen als rein filmisches Mittel der Emotionalisierung der Szene:

Profit by rocking-chair to emotionalize inspection, e.g. gentle steady rock for 1 to 4, rock stilled (foot to ground) after two seconds of 5, rock resumed between 5 and 6, rock stilled after two seconds of 6, rock resumed after 6 and for 7 as for 1-4.¹⁹⁴

In Becketts Roman *Murphy*¹⁹⁵ wird der Schaukelstuhl zum Motiv für das Wechselspiel zwischen Bewegung und Stillstand und deren Auswirkungen auf die eigene Wahrnehmung und Suche nach dem „inneren“ Ich. „[It] gives Murphy’s body pleasure, then sets him free.“¹⁹⁶ In *Rockaby* (1981) suggeriert der Schaukelstuhl „the protagonists passing from motion to equilibrium and thence to death“¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Beckett, Film, S.334.

¹⁹⁵ Beckett, Murphy, 1938.

¹⁹⁶ Ackerley, Gontarski, The Grove Companion to Samuel Beckett, S. 485.

¹⁹⁷ Ebenda

Die zwei als Augen wirkenden Löcher in der Kopflehne des Schaukelstuhls erwiesen sich nach Alan Schneider als glücklicher Zufall¹⁹⁸ und wahre Bereicherung als ein weiteres Paar an intensiv wirkenden, bedeutungsschweren Augen, in dessen Blick O sich gefangen fühlt.

3.4.6 Investment Proper [14:55–16:28]

Die Zerstörung der Fotografien führt zur vermeintlichen Befreiung von externen Wahrnehmungen, O fühlt sich endlich unbeobachtet und kann sich entspannen. O „sits, rocking slightly, hands holding armrests“¹⁹⁹ und beginnt einzudösen.

Perception from now on, if dual perception is feasible, E's alone, except perception of E by O in the end.²⁰⁰

Sobald O eingeschlafen ist [14:55], „E advances, opening angle beyond limit of immunity, his gaze pierces the light sleep and O starts awake“²⁰¹.



Abb. 37: O schreckt vom Schlaf hoch²⁰²

Os Eindösen kommt einem Kontrollverlust gleich und E wagt es, sich langsam hinter O hervorzubewegen. Sobald jedoch E den Immunitätswinkel überschreitet, schreckt O aus

¹⁹⁸ Schneider, On Directing Samuel Beckett's *Film*.

¹⁹⁹ Beckett, *Film*, S. 328.

²⁰⁰ Ebenda

²⁰¹ Ebenda

²⁰² *Film*, [14:59]

seinem leichten Schlaf hoch²⁰³, als wäre Es Blick von O internalisiert und könnte sogar im Zustand der Bewusstlosigkeit oder im vermeintlichen Schutze des Schlafes eindringen.

Je mehr der Protagonist sich zurückzieht, umso stärker dringt der Blick in ihn ein, bis er sich schließlich seines Objekts bemächtigt. Das ursprüngliche Subjekt wird damit zum Objekt seiner Fremdinhalte.²⁰⁴



Abb. 38: O versucht sich durch Abwenden des Kopfes Es Blick zu entziehen²⁰⁵

O versucht E auszuweichen, indem er seinen Kopf wendret, wie er es schon im Treppenhaus versucht hat ([02:25], O dreht sich mit dem Kopf zur Wand in seinem Versuch, sich vor Es gespürtem Blick zu verbergen; siehe Abb. 17).

E zieht sich wieder in den Schutz des Immunitätswinkels zurück und „after a moment, reassured, O turns back front and resumes his post. The rock resumes, dies down slowly as O dozes off again“.²⁰⁶

Nachdem O wieder eingeschlafen ist, schlägt E eine andere Taktik ein und dreht sich von O weg und bewegt sich im Raum die Wände entlang. „E now begins a much wider encirclement.“²⁰⁷ Es Versuch, dadurch von O nicht gespürt zu werden, gleicht Os Verhalten in den ersten Szenen. In diesen versucht O, der Wahrnehmung anderer zu entgehen, indem er, der Mauer zugewandt, diese entlangeilt. Indem er seinen Blick entzieht, glaubt er, sich auch den Blicken der anderen entziehen zu können.

²⁰³ Film, [14:59–15:01]

²⁰⁴ Veit, Ich-Konzept und Körper in Becketts dualen Konstruktionen, S. 188.

²⁰⁵ Film, [15:00]

²⁰⁶ Beckett, Film, S. 329.

²⁰⁷ Ebenda.

In Es Umkreisung des Zimmers werden die abgedeckten Fenster, Gegenstände und Tiere noch einmal in Nahaufnahme gezeigt, in diesem Fall losgelöst von O, als eigenständiger Blick (O ist weder von hinten Teil des Bildausschnittes, noch handelt es sich um Nahaufnahmen aus Os Perspektive; mit Ausnahme der Eröffnungseinstellung und der kurzen Szene mit dem Paar auf der Straße ist dies das einzige Mal, bei dem die Kamera unabhängig von O agiert).

Die bisher aus Os Perspektive gezeigten Großaufnahmen der Wand, des Fensters, des Spiegels und der verdeckten Tiere werden nun aus Es Perspektive dargestellt. Einerseits ist dies die einzige Möglichkeit Es, sich unbemerkt vor O zu bewegen, andererseits könnte dies eine Vorahnung der kurz darauf stattfindenden Enthüllung von E = O sein, angedeutet durch Es Einnahme von Os sich im Film herauskristallisierender charakteristischer Perspektive.

E gelingt es derartig, sich O langsam zu nähern und diesen zu umkreisen, bis E ihm gegenübersteht und wir zum ersten Mal im Film O von vorne erblicken [15:46].

Man erkennt beziehungsweise wird in seiner bereits bestehenden Vermutung bestätigt, dass es sich bei O um den Mann mit der Augenklappe aus der 7. Fotografie handelt.



Abb. 39: Erste frontale Sicht auf den eingeschlafenen O²⁰⁸

Das fehlende zweite Auge verwendet Beckett schon in *Molloy*²⁰⁹, worin dies die gravierendste Beeinträchtigung des Ich - Erzählers darstellt. Aufgrund des nur einen

²⁰⁸ Film, [15:46]

²⁰⁹ Beckett, *Molloy* (1947)

gesunden Auges kann er die Entfernungen nicht mehr richtig einschätzen und greift nach Dingen, „die nicht in seiner Reichweite sind“²¹⁰.

George Berkeley bezweifelt die Fähigkeit des „Tiefensehens“²¹¹, die Fähigkeit des menschlichen Auges, die Raumbtiefe bzw. die Entfernung trotz Erkennens richtig einschätzen zu können.²¹² Der Philosoph D. D. Hoffman sieht in Rekurs auf Berkeley, das grundlegende Problem des Tiefensehens darin, dass „beim zweiäugigen wie beim einäugigen Sehen das Sehbild lediglich zwei Dimensionen besitzt und folglich unzähliger dreidimensionaler Interpretationen fähig ist“.²¹³

Die Einäugigkeit scheint im Wesentlichen für das „Misssehen“ zu stehen, aber gleichzeitig möglicherweise die Unvollständigkeit von O anzudeuten – O ist nur ein sehendes Bewusstsein eines zweigespaltenen übergeordneten Subjekts und somit nur zu einer lückenhaften, „einäugigen“ Wahrnehmung fähig. In der darauffolgenden Konfrontation zwischen E und O stehen sie sich beide spiegelverkehrt gegenüber, wodurch das jeweils gesunde Auge der Augenklappe gegenübersteht und dieses gewissermaßen ersetzt, sodass in ihrer Vereinigung die volle Sehtüchtigkeit, also wieder zwei funktionstüchtige Augen, gegeben ist.

Alan Astro sieht eine weitere mögliche Bedeutungsebene in der Einäugigkeit und der Augenklappe, „only one eye reinforces the identification posed between the lens and the man’s viewpoint“.²¹⁴

O scheint den Blick von E wiederum zu spüren, schreckt erneut aus dem Schlaf hervor und blickt erstmalig direkt in die Kamera [15:48–15:49]. „Rock [of rocking chair] revived by start, stills at once by foot to ground.“²¹⁵

²¹⁰ Heinemann, *Potenzierte Subjekte – potenzierte Fiktionen*, S. 259.

²¹¹ Kulenkampf, *Esse est percipi*, S. 11.

²¹² Vgl. Ebenda, S. 11f.

²¹³ Hoffmann, *Visual intelligence*, S. 23, z. n.: Kulenkampf, *Esse est percipi*, S. 10.

²¹⁴ Astro, *Understanding Samuel Beckett*, S. 175.

²¹⁵ Beckett, *Film*, S. 329.



Abb. 40: Investment Proper²¹⁶

O reagiert wie das Paar und die Blumenfrau zuvor mit einem Ausdruck des Schocks und Entsetzens [15:53; siehe Abb. 38 oben, Bild 1]. Die Kamera schwenkt um und nimmt Os Perspektive ein [15:56], nur um wieder mit O konfrontiert zu sein, der vor der hellen, auf das Gottesbild hinweisenden Stelle der Wand steht [siehe Abb. 38 oben, Bild 2]. Die das Dénouement²¹⁷ des Films einleitende Schuss-Gegenschuss-Einstellung offenbart, dass es sich bei E und O um dieselbe Person handelt. Zur Differenzierung zwischen O und E wird E aus Os Perspektive heraus unscharf gezeigt.

It is O's face (with patch) but with a very different expression, impossible to describe, neither severity nor benignity, but rather acute "intentness".²¹⁸

O sieht sich mit sich selbst konfrontiert; der bisher immer wieder verspürte unerklärliche Blick (als E den 45°-Winkel überschritten hat) war sein eigener. Im Moment der vermeintlichen Erreichung des nicht mehr Wahrgenommenwerdens offenbart sich sein bislang verstecktes, unsichtbares Bewusstsein. O ist vor seinem

²¹⁶ Film, Bild 1 [15:53]; Bild 2 [15:56]; Bild 3 [16:16], Bild 4: [16:28]

²¹⁷ Dénouement bezeichnet den Höhepunkt, das Finale eines Films, Theaterstückes oder Erzählung, in welchem die Erzählstränge, Konflikte, Handlungsebenen zusammengeführt, erklärt und aufgelöst werden. Im Bereich der Theaterwissenschaft, nach Gustav Freytags Dramenmodell (Die Technik des Dramas [1863]), folgt dieser Moment der Auflösung nach dem dramatischen Höhepunkt und endet in einer Art Katharsis in Form des Todes des Protagonisten.

²¹⁸ Beckett, Film, S. 329.

Doppelgänger geflohen, seinem ihm fehlenden Fragment des Bewusstseins, dessen Fehlen O sich nicht bewusst war. E ist nicht lediglich ein Bestandteil Os, sondern beide sind jeweils der fehlende Teil des anderen und beide sind Teil eines übergeordneten, beide in sich vereinigenden Subjekts. O wird in Sukzession als „observed object (startled from sleep) and observing subject (staring intently)“²¹⁹, das sich selbst wahrnimmt, dargestellt.

What O's attempt at erasing all exterior sources of perception eventually encounters is, in a sense, the appearance of appearance itself, the surfacing of O's perspective on himself.²²⁰

O betrachtet seinen Doppelgänger E, der sich vor dem hellen Fleck an der Wand und unter dem Nagel befindet, welcher „has impaled the archaic illustration of God“²²¹, in einer, wie Ruth Perlmutter annimmt, „iconic reference to Christ's stigmata“²²².

The substitution of E for God implies that the real source of belief resides in one's self-image and thus, in the meeting of subject and object, the self with itself. [...] all images of God are really representations of the suffering self.²²³

Die szenische Konstruktion von E an Gottesstelle könnte ebenso auf Berkeleys Gottauffassung hindeuten, der in Gott eine unabdingbare Instanz sieht, die alle Erfahrungen und Wahrnehmungen produziert und in sich vereinigt. Dadurch ist sie stets ein Teil jedes Bewusstseins, derer es ebenso wie der Selbstwahrnehmung nicht zu entkommen möglich ist.²²⁴

Für Martin Schwab wird E durch die Positionierung selbst zum Bild²²⁵; als physische Manifestation der Selbstwahrnehmung kann E als Spiegelbild bezeichnet werden.²²⁶

Die Position des Nagel links bei der Schläfe von E evoziert aber ebenso Buñuels Aufschneiden des Auges in *Un Chien andalou* – das notwendige physische Erblinden,

²¹⁹ Astro, *Understanding Samuel Beckett*, S. 175.

²²⁰ Gavin, *Angle of Immunity*, S. 79.

²²¹ Perlmutter, *Beckett's Film And Beckett And Film*, S 84.

²²² Ebenda

²²³ Ebenda

²²⁴ Siehe dazu Berkeley, *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*, S. ix.; S. ixv.

²²⁵ Schwab, *Unsichtbares – sichtbar gemacht*, S. 99.

²²⁶ Vgl. Heinemann, *Potenzierte Subjekte*, S. 282.

damit die dahinterliegende Wahrheit, die unsichtbare Wirklichkeit zum Vorschein gebracht werden kann.

O deckt sich mit den Händen die Augen zu, um sich selbst nicht zu sehen und im Versuch, E ebenso aus seiner Wahrnehmung zu streichen [16:28]. Er beginnt wieder mit dem Schaukelstuhl zu wippen.

Im finalen Bild von O, „[h]e sits, bowed forward, his head in his hands gently rocking. Hold it as the rocking dies down“²²⁷ [16:28–16:45].

William Van Wert erkennt im ambivalenten Ende die Suggestion einer

ultimate confrontation between perceiver and perceived, which defines existence, self-perception embodied, brings with it death or total immobility, and the only escape is blinking or sleep²²⁸.

Alan Ackerman meint, in der finalen Einstellung mit dem Schaukelstuhl „the teleological structure that *Film* explicitly sets out in the beginning comes to rest with the rocking chair, though it does not completely rest, for this is a *motion picture*“²²⁹.

²²⁷ Beckett, *Film*, S. 329.

²²⁸ Van Wert, *To Be Is To Be Perceived*, S. 139.

²²⁹ Ackerman, *Spectres of Noir*, S. 424.

4 Aporie der Kunst: Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren

4.1 „Andererseits ist der Film eine Sprache“²³⁰

Die Definition einer Filmsprache gestaltet sich als äußerst schwierig. In ihrer ursprünglichsten Form als eine Aneinanderreihung von Bildern definiert sie sich über ein visuelles Zeichensystem anstelle einer gesprochenen und geschriebenen Sprache; Ausdrucksmittel und vermittelndes Zeichen des Films ist das Bild.

Filmbilder sind von ihrem Wesen her denotativ²³¹, Signifikant und Signifikat sind grundsätzlich ident – sie stellen dar, was sie sind.

Die Stärke der Sprachsysteme liegt darin, dass es einen großen Unterschied zwischen dem Signifikant und dem Signifikat gibt; die Stärke des Films ist es, dass es diesen Unterschied nicht gibt.²³²

In seiner Grundeigenschaft ist Film (in Weiterentwicklung der Fotografie) eine technische Reproduktion der abgebildeten physischen Realitäten – unter anderem Räume, Objekte, Subjekte, Ereignisse. Filmische Zeichen, Bilder, sind „Kurzschluss-Zeichen“²³³, sie haben eine direkte Beziehung zu dem, was sie bezeichnen.²³⁴ In seiner deklarativen Eigenschaft liegt gleichzeitig die Stärke und Gefahr des Films: „Als einfache Kunst ist der Film ständig in Gefahr, seinem Einfach-Sein zum Opfer zu fallen“²³⁵

André Bazin differenziert zwischen zwei Arten von Filmschaffenden, welche ihre grundlegende Einstellung zur Funktion des Filmbildes und deren dadurch entwickelte Bildsprache definieren: „Regisseure, die an das Bild, und andere, die an die Realität

²³⁰ Bazin, Was ist Film?, S. 40.

²³¹ Siehe dazu Monaco, Film verstehen, S. 162: „[...] das Filmbild [hat] eine denotative Bedeutung: Es ist, was es ist, und wir müssen uns nicht bemühen, sie zu erkennen.“

²³² Monaco, Film verstehen, S. 160.

²³³ Ebenda, S. 158.

²³⁴ Ebenda

²³⁵ Christian Metz, z. n.: Monaco, Film verstehen, S. 162.

glauben. Unter ‚Bild‘ verstehe ich ganz allgemein alles, was die Darstellung auf der Leinwand dem dargestellten Gegenstand hinzufügen kann.“²³⁶

Erich von Stroheim und F. W. Murnau, Regisseure der Stummfilmzeit, interessierte die „Realität des dramatischen Raumes“²³⁷, die Fähigkeit des Bildes, die Realität zu enthüllen²³⁸ und diese wirklichkeitsgetreu und unverzerrt wiederzugeben. Murnaus Bilder „fügen der Wirklichkeit nichts hinzu, [...] bemühen sich [...] Tiefenstrukturen freizulegen“²³⁹ und Stroheims *Mise en Scène* (das In-Szene-Setzen eines Bildes) besteht in der nahen und eindringlichen Betrachtung der Welt, „bis sie schließlich ihre Häßlichkeit und Grausamkeit enthüllt“²⁴⁰.

Das Bild beziehungsweise die Einstellung ist die kleinste syntaktische Einheit eines Films und ist in dessen Kontext einzugliedern, wie sich die spezifische Bedeutung eines einzelnen Wortes erst aus dem Kontext des gesamten Textes, in welchen es eingebettet ist, konstituiert,

[...] doch die endgültige Bedeutung erhielt der Film weit eher von der Anordnung dieser Bestandteile als von ihrem objektiven Inhalt. So realistisch das einzelne Bild auch sein mag, der Inhalt der Erzählung entsteht wesentlich aus diesen Beziehungen [...] das heißt, das Ergebnis ist abstrakt und in keinem seiner konkreten Elemente enthalten.²⁴¹

Ihre denotative und konnotative Bedeutung entfalten die Filmbilder erst in Verbindung mit ihrer paradigmatischen und syntagmatischen Ausgestaltung; James Monaco bezeichnet diese entsprechend als Auswahl- und Aufbaukategorie.²⁴² Die paradigmatische Ebene bezeichnet die Auswahl einer bestimmten Kadrierung des Bildausschnitts, die Perspektive, die Einstellungsgröße, den Aufnahmewinkel etc. Hierbei handelt es sich gewissermaßen um eine horizontale Auswahlsebene, bei welcher infolge der Deutung des Bildes dieses mit allen anderen möglichen Aufnahmearten

²³⁶ André Bazin, Was ist Film?, S. 91.

²³⁷ Ebenda, S. 94.

²³⁸ Ebenda

²³⁹ Ebenda

²⁴⁰ Ebenda

²⁴¹ Ebenda, S. 92.

²⁴² Monaco, Film verstehen, S. 179.

einer Einstellung (also das tatsächlich gewählte mit potenziellen Bildausschnitten und Perspektiven) verglichen wird.²⁴³

Die syntagmatische („vertikale“) Ebene beziehungsweise die „Aufbaukategorie“²⁴⁴ betrifft die zeitliche (diachrone) und räumliche (synchrone) Organisation.²⁴⁵ Im literarischen Text auf Beschreibungen reduziert, ist die räumliche Komposition, das In-Szene-Setzen des Raumes (Mise en Scène), wesentlicher Bestandteil der filmischen Syntax, ebenso wie die zeitlichen Konstruktionen (Montage).²⁴⁶ Die syntagmatische Konnotation eines Filmbildes entwickelt sich durch den Vergleich einer Aufnahme mit der ihr vorhergehenden und ihr nachfolgenden („vertikaler“ Vergleich).²⁴⁷

Insofern ist unter der Filmsprache der Film in der Gesamtheit seiner Bildauswahl, -komposition, -anordnung zu verstehen, die keinem fest determinierten Regelwerk unterliegt; jeder Filmkünstler, Regisseur entwickelt im Laufe seines Schaffens seine eigene Filmsprache. Die in einem Film verwendeten und wirksamen relevanten Konstruktionen, „Systeme von logischen Beziehungen“²⁴⁸, welche als Codes bezeichnet werden, definieren dessen Struktur und diesbezüglich auch die „Sprache“ des Films. Diese Codes sind nicht extern determiniert, sondern leiten sich aus dem Film selbst herbei²⁴⁹; darunter fallen auch kulturell abgeleitete Codes, welche der Filmschaffende einfach reproduziert.²⁵⁰

Die stark denotative Qualität von Filmbildern bekundet ihre besondere Stärke in der und Eignung zur genauen Darstellung physischer Realitäten, Eigenschaften und Ereignisse.

Da der Film uns eine so große Annäherung an die Realität vermitteln kann, ist er in der Lage, ein präziseres Wissen weiterzugeben, als die geschriebene oder gesprochene Sprache im Allgemeinen kann.²⁵¹

²⁴³ Vgl. Ebenda, S. 163.

²⁴⁴ Ebenda, S. 179.

²⁴⁵ Ebenda

²⁴⁶ Vgl. Monaco, Film verstehen, S. 176.

²⁴⁷ Ebenda, S. 163.

²⁴⁸ Vgl. Monaco, Film verstehen, S. 153, S. 176.

²⁴⁹ Ebenda, S. 178.

²⁵⁰ Ebenda

²⁵¹ Ebenda, S. 162.

Ungemein schwieriger gestaltet sich die optische filmische Darstellung beziehungsweise das Sichtbarmachen des eigentlich Unsichtbaren, seien es das Unbewusste, die innere Gedankenwelt, ein inneres Bewusstsein, das Abstrakte, philosophische Konzepte und Vorstellungen. Hierfür ist die Bildersprache trotz ihrer deklarativen Eigenschaft zu vieldeutig und auch unter Einbeziehung der syntagmatischen und pragmatischen Möglichkeiten zu unpräzise.²⁵² Darin liegt, je nach Anliegen des Filmkünstlers, die besondere Kraft oder Schwäche des Films.

Der Avantgardefilm oder Experimentalfilm, darunter unter anderem die surrealistischen Filmexperimente, bricht bewusst mit filmischen Konventionen und den Sehgewohnheiten des Betrachters und spielt mit der denotativen und konnotativen Kraft der Bilder. Er hebt den Wirklichkeitsanspruch des Films als Abbild einer externen Realität auf und will das Unsichtbare, „Dahinterkauernde“²⁵³ in seiner ganzen Komplexität und Bedeutungsvielfalt hervorkehren.

In seiner radikalsten Form, wie zum Beispiel in Luis Buñuels *Un Chien andalou*, gibt es „keinen Handlungsstrang – nur Anspielungen; keine Logik, außer der des Alptraums; keine Wirklichkeit außer der inneren Welt des Unbewussten“²⁵⁴. Es gibt keine offensichtliche dem Film inhärente Bedeutung oder ein zugrundeliegendes Konzept, das dargestellt werden soll, außer dem Aufzeigen der Bedeutungsvielfalt und dem Bestreben, beim Zuseher Emotionen, Gedanken und Reflexionen auszulösen. Die Bedeutungskonstitution wird in gewissem Maße auf den Zuseher verlagert, der nicht mehr lediglich passiver Rezipient sein kann.

Weitaus schwieriger gestaltet sich die filmische Umsetzung einer spezifischen abstrakten Idee oder Vorstellung. Hierbei liegt die Bedeutungskonstitution noch verstärkt beim Filmkünstler, der etwas Bestimmtes vermitteln möchte.

Dem Filmschaffenden obliegt es, den Film derartig zu gestalten, dass der Zuseher diesen aufgrund der gewählten ästhetischen Mittel (paradigmatische und

²⁵² Vgl. Monaco, Film verstehen, S. 163.

²⁵³ Schubert, Kunst des Schweigens, S. 194.

²⁵⁴ Vogel, Film als subversive Kunst, S. 72.

syntagmatische Ebene, letzteres beinhaltet die räumliche und zeitliche Organisation) und seiner eigenen kulturellen Erfahrung lesen und verstehen kann.²⁵⁵ Der Fokus bei derartigen filmischen Bestrebungen liegt auf der konnotativen Bedeutung, welche über die narrative Ebene hinausgeht und auf der besonderen Ausdrucksweise des Filmkünstlers und den im Film enthaltenen Anspielungen und Suggestionen basiert.

Insofern scheinen Sprachsysteme für eine „Auseinandersetzung mit der nichtkonkreten Welt, der Ideen und Abstraktion“²⁵⁶ besser geeignet. Ausgerechnet der Schriftsteller Beckett, der sich durch seine Beherrschung der Sprache und ihrer (Un)Möglichkeiten auszeichnet, zieht für sein erstes Filmprojekt ein abstraktes philosophisches Konzept heran und wählt obendrein noch die Form des Stummfilms, um dieses filmisch umzusetzen.

In Absenz jeglicher gesprochener Sprache – mit Ausnahme des geflüsterten „Shhh!“²⁵⁷ – verwendet Beckett, wie er es bezeichnet, Ideogramme²⁵⁸, aus denen der Film besteht, unter anderem und insbesondere die allgegenwärtigen Augen.²⁵⁹

4.2 Existenz und Sprache als Konflikt

In seinen literarischen und dramatischen Werken versucht Beckett, das Nichtkonkrete, das Unsichtbare zu erfassen, evozierte, innerliche Räume, das innere Bewusstsein darzustellen, welche durch Sprache gleichsam konstruiert und dekonstruiert werden.²⁶⁰ Er sieht sich dabei allerdings immer mehr mit dem empfundenen Unvermögen der Sprache konfrontiert, an welche er als Schriftsteller gebunden ist.

²⁵⁵ Siehe dazu Monaco, Film verstehen, S. 178: „Das Bild wird sowohl als optisches als auch geistiges Phänomen erfahren. [...] die geistige Erfahrung ist das Ergebnis der Summe der kulturellen Determinanten und wird dadurch geformt.“

²⁵⁶ Monaco, Film verstehen, S. 162

²⁵⁷ Film, [???

²⁵⁸ Samuel Beckett, z. n.: Maurice Harmon (Hrsg.), No Author Better Served. London: Harvard University Press, 1998. S. 166.

²⁵⁹ Vgl. Uhlmann, Image and Intuition in Beckett's Film, S. 99.

²⁶⁰ Vgl. Tsoupas, Handeln und Sein, S. 116

Die spätere literarische Praxis Becketts, allen voran die Romantrilogie *Molloy*, *Malone Dies* und *The Unnamable*, zeichnet sich durch die Infragestellung der Sprache als adäquates Ausdrucksmittel aus. Mithilfe der Sprache weist Beckett ihre Unzulänglichkeit auf und betreibt Sprachkritik am Medium der Literatur selbst, aus dem es als Schriftsteller kein Entkommen gibt.²⁶¹

In der Romantrilogie findet ein „fortschreitender Reduktionsprozess, welcher alle Elemente des Erzählens betrifft und somit sowohl die Fabel als auch die Person und die Sprache des Ich-Erzählers umgreift“²⁶², statt. Der Namenlose in *The Unnamable*, ein erzählendes subjektloses Ich, versucht sich innerhalb des Romans vom Sprechen zu befreien, um „schweigend, in jeglicher Hinsicht unbeweglich und eingeschlossen an einem leeren, nicht einsehbaren Ort“²⁶³ sein tatsächliches Ich verwirklichen zu können. Die einzige Ausdrucksmöglichkeit des subjektlosen, nicht wahrnehmbaren Bewusstseins ist jedoch die Sprache, ohne welche es „tot im idealen Sinne“²⁶⁴ wäre, und somit vollzieht sich die angestrebte Befreiung vom Sprechen als „ein unendlicher Prozess des Endens und mithin als stetiges Scheitern“²⁶⁵.

Das Verstummen des innerfiktionalen Bewusstseins, aus dessen Perspektive erzählt wird, würde das Ende des Romans bedeuten; ohne dieses würde der Text überhaupt nicht existieren können. Jeglicher Versuch des Schriftstellers, das Unsagbare, die Nicht-Existenz auszudrücken, ist eine dem Schreiben inhärente Aporie und zum Scheitern verurteilt. Ein Gelingen würde das Auslöschung des Werkes, des Textes bedingen. Die Sprache wird zu durch „Notwendigkeit betriebenes bloßes Wortemachen“²⁶⁶, das dem, was eigentlich zu Sprache gebracht werden soll, im Weg steht²⁶⁷, und am Ende muss der Ich-Erzähler in Becketts Kurzgeschichte *The Calmative* (1946) erkennen: „All I say cancels out, I’ll have said nothing.“²⁶⁸

²⁶¹ Schubert, *Kunst des Scheiterns*, S. 226.

²⁶² Ebenda, S. 219.

²⁶³ Ebenda, S. 225.

²⁶⁴ Ebenda

²⁶⁵ Ebenda

²⁶⁶ Birkenhauer, 1984, S. 100; z. n: Schubert, *Kunst des Scheiterns*, S. 219.

²⁶⁷ Schubert, *Kunst des Scheiterns*, S. 219.

²⁶⁸ Beckett, *The Calmative*. In: Beckett, *First Love and other Novellas*, S. 48.

Die dem Sichtbarmachen des Unsichtbaren innewohnende Komplexität wird durch Becketts (zumindest) duale Identitätskonstruktionen all seiner innerfiktionalen Subjekte und die Relevanz ihrer konfliktreichen „Beziehung zum Anderen“²⁶⁹ um noch ein Vielfaches verdichtet. Der „Andere“ ist bei Beckett ein gleichsam vielschichtiges Konzept, das nicht nur ein vom Subjekt fremdes, externes Bewusstsein darstellt, sondern ebenso das geteilte (fragmentierte) Subjekt selbst miteinbezieht (in *Film* durch die Splittung des Protagonisten in E und O). Artemis Tsoupas gliedert die vorherrschenden Wahrnehmungsmodi in Becketts Werken derart:

1. der Körper, als der der Andere in der eigenen Welt als deren Teil auftaucht,
2. der Blick, durch den der Andere sich dem Wahrnehmenden als Subjekt enthüllt,
3. die Sprache, die kommunikativen und interaktiven Kontakt zwischen Subjekten konstituiert.²⁷⁰

Seine fragmentierten Charaktere sind „always searching for the immanent central self“²⁷¹, auf der Suche nach dem Ichbewusstsein, dem inneren, von der externen Realität befreiten Ich, dem inneren Bewusstsein, welches stets parallel und in einem Spannungsverhältnis zum physischen Ich stehend existiert. Beckett versucht in seinen Werken eine gleichzeitige, duale Darstellung der verschiedenen Ausformungen des Bewusstseins, in welche sich ein Subjekt teilt. Das unsichtbare Bewusstsein soll nicht nur zum Vorschein gebracht, sondern gleichzeitig mit der sichtbaren Realität in Beziehung gesetzt werden, was sich sprachlich als noch diffiziler erweist.

Die scheinbare Unmöglichkeit von Becketts Figuren, zu einer einheitlichen, „ichhaften“²⁷² Identität zu gelangen, mündet in der Frage,

[w]ie kann die eigene Subjektivität bestehen oder sich konstituieren, wenn die Struktur der Welt, aber auch die Existenz der Anderen den Einzelnen als handelndes und erkennendes Subjekt gleichzeitig fordern und in Frage stellen?²⁷³

²⁶⁹ Vgl. Tsoupas, *Handeln und Sein*, S. 113.

²⁷⁰ Ebenda

²⁷¹ Barnard, *Beckett – A New Approach*, S. 132.

²⁷² Tsoupas, *Handeln und Sein*, S. 12.

²⁷³ Ebenda

Becketts Denken scheint in „Rekurs auf den cartesianischen Körper-Geist-Dualismus“²⁷⁴ tief geprägt von der Subjekt-Objekt-Problematik und der Annahme, dass das „Zerfallen in Subjekt und Objekt die erste Grundform aller Vorstellung und Erfahrung und damit bewußtseinskonstituierend ist“²⁷⁵ und die Wahrnehmung maßgeblich prägt.

„Das Subjekt-Objekt-Problem betrachtet Beckett als unabdingbare Komponente einer jeglichen Auseinandersetzung des Menschen mit der Wirklichkeit.“²⁷⁶ Subjekt und Objekt stehen in einem reziproken Verhältnis, das heißt, sie sind Wechselbegriffe, „ein Pol ist jeweils ohne den anderen Pol der Beziehung nicht denkbar“²⁷⁷.

4.3 Ausprobieren einer neuen Form

Der Ausflug in die Filmwelt ermöglicht es Beckett, sich an einer neuen Ausdrucksform zu probieren, und durch die Wahl des Stummfilms als Form kann er sich kurzfristig von der gesprochenen und geschriebenen Sprache befreien.

Die tatsächlich gesprochene Sprache im Film (Dialog, Monolog, auktoriale Erzählerstimme etc.) ist eine Erweiterung und Bereicherung, aber kein konstitutiver Bestandteil der Filmsprache.

Beckett spielt mit den Formen des ausgewählten Mediums (Literatur, Theater), reizt dessen Gestaltungsmöglichkeiten aus, und insofern ist es an und für sich logisch, dass er sich auf die reine, ursprüngliche Filmsprache, das Bildliche konzentriert. Analog zum

²⁷⁴ Tsoupas, Handeln und Sein, S. 116. Die zwei grundlegenden verschiedenen Substanzen – Geist und Materie – stehen in einem reziproken Verhältnis.

²⁷⁵ Schubert, Kunst des Scheiterns, S. 192.

²⁷⁶ Ebenda

²⁷⁷ Ebenda

Schriftsteller und seinem Verhältnis zur Sprache ist der Filmkünstler an seine Bildersprache gebunden und muss sich an ihren Formen abarbeiten.²⁷⁸

Primäres Interesse Becketts an der filmischen Form scheint in ihrer Möglichkeit zu liegen, das gespaltene Bewusstsein eines Individuums in inneres Bewusstsein (Geist) und physischen Körper (Materie) sowie deren reziprokes Verhältnis und Wahrnehmung filmisch darzustellen. Es soll nicht nur die unsichtbare, der äußeren Realität zugrundebeziehungsweise dahinterliegende Wirklichkeit sichtbar gemacht werden, sondern beide gleichzeitig erfasst und aufgezeigt werden. Der Film steht hier jedoch vor demselben Problem wie die Literatur: Etwas darzustellen, was nicht darstellbar, nicht wahrnehmbar ist.

Es gibt keine Kunstpraxis, die dem „Subjekt-Objekt-Problem“²⁷⁹ und dem Spannungszustand zwischen sichtbarer und unsichtbarer Realität („das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts“²⁸⁰), dem „[a]llem zugrundeliegende[n] Schweigen entkommen kann“²⁸¹. Die Darstellung eines wahrnehmungsfreien Raums ist ein Oxymoron, das durch gescheiterte Versuche angezeigt, aber niemals aufgelöst werden kann und ohne das sich die Kunst selbst auslöschen würde. Die Existenz aller Kunstformen begründet sich in ihrer Darstellung und Wahrnehmbarkeit – das heißt ihrer Kommunikation. Die Kunst ist dadurch in ihrem Dilemma gefangen, dass es zu keiner erfolgreichen „Vermittlung zwischen Form und Formlosigkeit“²⁸² kommen kann und stets eine Seite „die Strukturmerkmale der anderen übernehmen muss“²⁸³.

Das unabdingbare Scheitern ist für Beckett jedoch integraler Bestandteil des Schaffensprozesses des Künstlers, wodurch sich dieser verwirklicht.²⁸⁴ Es liegt am Künstler, sich trotz absehbarem Scheitern weiter an den Formen auszuprobieren, wie Beckett es in *Film* getan hat.

²⁷⁸ Schubert, S. 196

²⁷⁹ Schubert, Kunst des Scheiterns, S. 198

²⁸⁰ Ebenda, S. 194

²⁸¹ Ebenda

²⁸² Schubert, Kunst des Scheiterns, S. 196.

²⁸³ Ebenda

²⁸⁴ Ebenda, S. 2.

4.4 *Esse est percipi* – das Prinzip der Wahrnehmung

George Berkeleys Diktum „esse est percipi (vel percipere)“²⁸⁵ reflektiert einerseits Becketts Denken prägende und andererseits gleichsam dem Filmmedium innewohnende Diskurse und erscheint daher als eine geeignete philosophische Unterlage für Becketts Filmversuch.

[T]he physical world consists essentially of ideas in our minds – that is its esse est percipi: for material objects, to be is to be perceived.²⁸⁶

In seiner verkürzten Form spiegelt *esse est percipi* die oben angeführte Konstitution des Filmmediums wider: Der Film begründet seine Existenz aufgrund seiner Darstellungsform und dessen möglicher Wahrnehmung. Als aus Bildern bestehendes Medium bildet er etwas Wahrnehmbares ab, das in weiterer Folge von dem Rezipienten wahrgenommen werden kann. Die Filmsprache und denotative und konnotative Bedeutung eines Films definieren sich durch eine bestimmte konstruierte oder wiedergegebene Wahrnehmung.

Nach Berkeleys Auffassung handelt es sich bei Konzepten lediglich um „images“²⁸⁷, in denen der Inhalt des jeweiligen Konzepts erhalten ist.

The image is identical with the thing it is an image of, so the distinction between conceiving and its object is dissolved.²⁸⁸

Diese Auffassung geht mit der oben angeführten Auffassung der denotativen Eigenschaft des Filmbildes und dem grundsätzlichen Zusammenfall von Signifikant und Signifikat konform – es zeigt, was es ist, und enthält sich selbst.²⁸⁹

²⁸⁵ Berkeley, *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*, S. xiv.

²⁸⁶ Ebenda

²⁸⁷ Ebenda, S. ix.

²⁸⁸ Ebenda, S. 210.

²⁸⁹ Siehe Kapitel 4.1. zur Filmsprache.

Analog hierzu schreibt Gilles Deleuze (Henri Bergsons Materientheorie aufgreifend) im Bezug auf das doppelte Referenzsystem des Filmbilds²⁹⁰:

Das Ding und die Wahrnehmung des Dings sind ein und dasselbe, ein und dasselbe Bild, aber jeweils zu dem einen oder anderen der beiden Referenzsysteme in Bezug gesetzt.²⁹¹

In der Wahrnehmung des Dings ist zwar immer das Ding selbst, aber aufgrund der Subjektivität der Wahrnehmung ist diese sogar „weniger“ als das Ding selbst, die Wahrnehmung subtrahiert²⁹² sozusagen vom Ding das, was uns „in bezug [sic!] auf unsere Bedürfnisse nicht interessiert“. ²⁹³ Deleuze spricht hierbei von einem „Wahrnehmungsbild“²⁹⁴, einem der drei Bildtypen von Film²⁹⁵, das von der „subjektive[n], monozentrische[n] Wahrnehmung“²⁹⁶ geprägt ist.

Die physische Welt ist für Berkeley immateriell und lediglich Idee und Vorstellung, welche erst durch ihre Wahrnehmung durch ein „perceptive, active being“²⁹⁷ (darunter fallen Menschen, Tiere und Gott²⁹⁸) existiert: „[T]he intrinsically non-mental [...] exists only as features of the experience of these minds.“²⁹⁹

Gewissermaßen ad absurdum geführt, könnte man dies auf die Filmkunst und ihr vermeintliches Unvermögen, Abstraktes und Konzeptuelles (erkennbar oder lesbar) darstellen zu können, ummünzen.

²⁹⁰ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 93.

²⁹¹ Ebenda

²⁹² Ebenda, S. 94.

²⁹³ Ebenda, S. 93.

²⁹⁴ Ebenda, S. 94.

²⁹⁵ Siehe Ebenda, S. 322: Deleuze unterteilt die Filmbilder in Wahrnehmungs-, Aktions- (Reaktion des Zentrums auf das Ensemble) und Affektionsbild (das, was den Abstand zwischen einer Aktion und Reaktion einnimmt; was eine äußere Aktion absorbiert und im Inneren reagiert). Zur näheren Ausführung siehe die entsprechenden Kapitel in *Das Bewegungs-Bild*.

²⁹⁶ Ebenda, S. 94.

²⁹⁷ Berkeley, *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*, S. 24.

²⁹⁸ Ebenda, S. ix.

²⁹⁹ Ebenda

Hinsichtlich der Konstitution von physischen Objekten modifiziert Berkeley seine ursprüngliche Conclusio, dass „the physical world consists essentially of ideas in our mind“³⁰⁰ dahingehend:

The mind-independence of objects, according to Berkeley, is not absolute, but relative. A physical object, unlike a hallucinatory one, is not dependent on the perception of any given person, and, in that sense is mind-independent. But he denies that anything exists outside all minds taken together. The physical world consists of those patterns of experience, that are available to all: so metaphysical mind-independence is not needed to guarantee objectivity.³⁰¹

Dies bedarf indes einer Instanz, die diese Universalerfahrung bekundet; für Berkeley nimmt diese Position Gott ein, der jegliche Wahrnehmung und Erfahrung nicht nur in sich vereint, sondern diese direkt erzeugt und somit zur unabdingbaren Instanz in Berkeleys Weltauffassung wird:

[...] God, instead of creating a mind-independent world which then produces experience in us, produces the experience directly, and these experiences are deemed to constitute the physical world. [...] God is made essential to the existence of the world at every moment.³⁰²

Becketts vornehmliches Interesse an der Form liegt, wie bereits im vorherigen Kapitel ausgeführt, an der möglichen Darstellung von zwei gleichzeitigen, aber konträren (innen-außen, unsichtbar-sichtbar) Bewusstseins- und Wahrnehmungsebenen, die in einem reziproken Verhältnis stehen und sich gegenseitig bedingen, da sie beide Teil eines fragmentierten Individuums sind. Die Suche nach der geeigneten Ausdrucksmöglichkeit entwickelt sich zwangsläufig aus den Becketts Denken prägenden Diskursen und ihrer versuchten künstlerischen Erkundung und Darstellung. Beckett zieht Berkeleys Diktum heran, um sein formales Interesse am Medium auf sowohl narrativer wie auch formaler Ebene umzusetzen und zum Ausdruck zu bringen.

³⁰⁰ Ebenda, S. xiv.

³⁰¹ Ebenda

³⁰² Ebenda

In Berkeleys „esse est percipi“ scheint Beckett die wesentlichen Themenkomplexe in kompakter Form immanent enthalten zu sehen: die cartesianische Körper-Geist-Dualität (und das darauf basierende Subjekt-Objekt-Problem – den ihr innewohnenden Antagonismus zwischen Geist und Materie bzw. Körper und Geist³⁰³), welche bei Beckett bewußtseinskonstituierend die Grundlage der konfliktreichen Vorstellung und Erfahrung der Existenz, der Wirklichkeit, der Wahrnehmung und des Selbst bildet.³⁰⁴ Indem er Berkeleys Spruch aber beim Wort nimmt und narrativ umsetzt, führt er das Konzept gleichzeitig ad absurdum.

Berkeleys Prinzip des „Sein bedeutet Wahrgenommenwerden“ (*esse est percipi*) wird in einem Kurzschluss-Prinzip auf die menschliche Existenz (und die Selbstwahrnehmung) bezogen. Berkeley bezieht sich mit „esse“ jedoch in seiner eigentlichen Form auf „Ideen oder passive Dinge, mit denen etwas geschieht und deren Sein im Perzipiertwerden besteht“³⁰⁵, im Gegensatz zu den „aktive[n] Geister[n], die perzipieren und die volitional bewirken, daß [sic!] etwas geschieht“³⁰⁶. Die physische Realität besteht „essentially of ideas in our minds – that is its esse est percipi: for material objects, to be is to be perceived.“³⁰⁷ Durch den Zerfall eines Individuums in Körper und Geist, wobei der Geist ein in einem Subjekt innewohnendes Bewusstsein ist, die Selbstwahrnehmung³⁰⁸, wird der Körper zum Objekt des ihn betrachtenden Bewusstseins (Geist) und in dieser Form ist das „esse“ auf den im Blick eines anderen zum Objekt gewordenen physischen Körper eines Subjekts abwandelbar. Das partielle, physische Ich wird zum „Non-Being“³⁰⁹, welches versucht, sich der Wahrnehmung durch „extraneous perception“³¹⁰ zu entziehen, die dessen Existenz konstituieren würde. Nach Berkeley werden „Bewußtseinsvorgänge [sic!]“³¹¹ durch die „Selbstwahrnehmung“³¹², ein inneres Bewusstsein, erkannt.

³⁰³ Vgl. Heinemann, *Potenzierte Subjekte*, S. 85.

³⁰⁴ Vgl. Tsoupas, *Handeln und Sein*, S. 113; Schubert, *Kunst des Scheiterns*, S. 192.

³⁰⁵ Ebenda, S. 102.

³⁰⁶ Ebenda

³⁰⁷ Berkeley, *Principles of Human Knowledge and Three Dialogues*, S. xiv.

³⁰⁸ Kulenkampff, *Esse est percipi*, S. 98.

³⁰⁹ Beckett, *Film*, S. 323.

³¹⁰ Ebenda

³¹¹ Kulenkampff, *Esse est percipi*, S. 98.

³¹² Ebenda

Hervorzuheben bei Becketts Identitätskonstruktionen ist die Unvereinbarkeit der partiellen Ich-Formationen als ein essenzielles, tatsächliches Ich. Jegliches Subjekt, „Ich“ müsste sich aus den beiden ihm immanenten Teilen herausbilden – „any ‚I‘ would somehow [...] have to emerge between the two“³¹³ –; sie stehen jedoch in einem reziproken Spannungs- und Wahrnehmungsverhältnis, das nicht überwunden werden kann. Der Zerfall eines Bewusstseins („conscious being“³¹⁴) in Geist (Wahrnehmung) und Körper „estranges [it] from self identity“³¹⁵. Die beiden Ausformungen eines Bewusstseins werden durch einen minimalen „gap [...] – a thin transparent film“ getrennt, welcher „unbridgeable or impenetrable“³¹⁶ erscheint. Diese Leerstelle bezeichnet, dass die Erkenntnis des Subjekts seiner Fragmentierung, seines Splits, „pure consciousness“³¹⁷ ist, und es ist eben dieses Wissen um die Zweiteilung, die dessen Überwindung im Wege steht.

Diese Leerstelle ist in Berkeleys Formel bereits enthalten beziehungsweise wird sie impliziert, wie Anthony Uhlmann in der grammatikalischen Analyse von *esse est percipi* und der Beckett’schen Anwendungsweise darlegt:

Esse [to be] is an active infinitive, yet remains incomplete in itself, since its active nature depends on the passive infinitive that follows; further, it refers to no grammatical person. As for *est* [is], while it suggests immediate identification between the two sides of the formulation, it is a third person singular, understood in an impersonal sense; as such it embodies the transparent film between the two sides E and O, being and being perceived. *Percipi* [to be perceived] is a passive infinitive, again referring to no grammatical person. Any (active) being, then, is reflected in (passively) being perceived, and this being in reflection is necessarily impersonal or detached from immediate identification with an "I".³¹⁸

Dementsprechend bezeichnet Beckett weder E noch O als Subjekt; O steht für den materiellen Körper und E für das diesen betrachtende Auge (Eye). „[T]he protagonist is sundered into object (O) and eye (E), the former in flight, the latter in pursuit.“³¹⁹

³¹³ Uhlmann, *Image and Intuition*, S. 99.

³¹⁴ Ebenda

³¹⁵ Ebenda

³¹⁶ Ebenda

³¹⁷ Ebenda, S. 100.

³¹⁸ Ebenda, S. 99.

³¹⁹ Beckett *Film*, S. 323.

In der den Film inhaltlich und strukturell durchziehenden, unablässigen Beobachtung von O durch E, einen anderen Teil des übergeordneten Subjekts, manifestiert sich der „internalisierte Ich-andere-Konflikt“³²⁰ – das Subjekt, das sich selbst wie einen anderen betrachtet. „Aus Selbstspiegelung wird völlige Abspaltung, der betrachtende Teil verselbstständigt sich und wird zum beobachteten Blick auf den Protagonisten.“³²¹ E ist „ein sich betrachtendes Bewusstsein“³²²

Das Sehen und Gesehenwerden, der Blick, fungieren bei Beckett „als Deutungsansatz für Figurenkonstitution und Selbstbezug“³²³.

Die Blicksituation oder deren Vorstellung umschreibt bildhaft „den Anderen als potenzielle Gefährdung“³²⁴, indem die Existenz beziehungsweise Identität eines Wesens durch den anderen gleichzeitig konstruiert und destruiert bzw. verschleiert wird. Das „Ich“ konstituiert sich aus den Implikationen der anderen³²⁵, welche ihn betrachten, wodurch das wahre, innere Ich eines Wesens verschleiert wird. „Das ursprüngliche Subjekt wird damit zum Objekt seiner Fremdinhalte.“³²⁶

Der Blickkontakt wirft den Einzelnen „auf sich selbst“³²⁷ zurück und charakterisiert diesen dadurch als „Gefangenen seines Wahrnehmungsapparates“³²⁸. Die Externalisierung des Blicks wird zum „unmittelbare[n] Ausdruck der Ich-andere-Beziehung“³²⁹ und die bewegliche Kamera ist in der Lage, die Aufmerksamkeit des Zusehers in diesem Sinne zu lenken und führen – „der Blick wird zum eigenen Akteur“³³⁰.

³²⁰ Uhlmann, Image and Intuition, S. 99

³²¹ Ebenda

³²² Veit, Ich-Konzept, S. 188.

³²³ Tsoupas, Handeln und Sein, S. 126.

³²⁴ Tsoupas, Handeln und Sein, S. 126.

³²⁵ Vgl. Veit, Ich-Konzept, S. 188.

³²⁶ Ebenda

³²⁷ Heinemann, Potenzierte Subjekte, S. 227.

³²⁸ Ebenda

³²⁹ Veit, Ich-Konzept und Körper in Becketts dualen Konstruktionen, S. 188.

³³⁰ Ebenda

Die im Film inszenierte Unmöglichkeit, seiner eigenen Wahrnehmung zu entkommen, spiegelt die innere Verdoppelung des Subjekts als eine Grundbedingung des Menschseins, des Ichs, wider, die „niemals ein Ende findet“³³¹, vielmehr ist sie eine „Oszillation der Person zwischen den Gesichtspunkten zu ihr selbst, ein Hin und Her des Geistes“³³² und steht somit in einem „wechselseitigen Bedingungsverhältnis“³³³.

In *Film* wird das paradoxe Verlangen, genau der „condition that defines our existence“³³⁴ entkommen zu wollen, dargestellt. Die Konfrontation der beiden Teile eines Selbst im Dénouement des Films führt dementsprechend zu keiner Vereinigung der beiden zu einem ganzen Ich; es kann nie zu einer kompletten Vereinheitlichung des Selbst kommen. Dies spiegelt das Wesen, die Grundbedingung des Filmmediums als Wahrnehmungsform wider: Die Wahrnehmung muss stets aus zwei Elementen bestehen, dem Betrachter und dem Betrachteten.

4.5 Das reziproke Verhältnis von Betrachter und Betrachtetem

Aufgrund der Situierung des innerfiktionalen Geschehens und der Beckett'schen Figuren durch deren geäußerte subjektive Wahrnehmung des dargestellten Raumes sind Raumkonstruktionen und -darstellungen in Becketts Werk von besonderer Relevanz. Die erzählten Räume spiegeln derartig die mentale, emotionale und körperliche Verfassung der in ihm agierenden Figuren wider.³³⁵

Hinsichtlich dessen stellt sich die Frage, wie sich eine derartige Darstellung durch ein vermeintlich „objektives“ technisches Medium zur Abbildung einer objektiven Realität adäquat umsetzen lässt.

³³¹ Henri Bergson, z. n.: Deleuze, *Bewegungsbild*, S. 106

³³² Ebenda

³³³ Heinemann, *Potenzierte Subjekte*, S. 260.

³³⁴ Simon Critchley, z. n.: Gavin, *Angle of Immunity*, S. 78.

³³⁵ Vgl. Tsoupas, *Handeln und Sein*, S. 25;.

siehe u. a. die Darstellung der realen und fiktiven Räume und Umgebung in Becketts Romantrilogie, *Molloy*, *Malone Dies* und *The Unnamable*.

Die Objektivität der Kamera ist an sich schon infrage zu stellen, wird die Kamera, das Auge, doch von Menschenhand geführt beziehungsweise ein spezifischer Blickausschnitt von einem Subjekt gewählt und somit der Blick der Kamera und in weiterer Folge des Zusehers gelenkt.

Der subjektive Blick des Filmschaffenden (resp. des Kameramanns), analog zur auktorialen Erzählweise in der Literatur, entspricht nicht der subjektiven Wahrnehmung des Protagonisten oder eines anderen Akteurs im Film; diese können im gängigen Schuss-Gegenschuss-Verfahren³³⁶ lediglich implizit angedeutet werden. Deleuze bezeichnet dies als „halbsubjektives Bild“³³⁷; die Kamera ist „mit der Person“³³⁸ und durch die paradigmatische Konnotation (die Abfolge der Einstellungen)³³⁹ wird der subjektive Blick einer Figur angedeutet. Die Darstellung eines unmittelbaren „point of view“ (P.O.V.) gestaltet sich schon schwieriger.

Einer der bekanntesten Versuche, einen Film aus der Perspektive des Hauptcharakters zu drehen, ist Robert Montgomerys *Lady in the Lake* (1947), eine Adaption von Raymond Chandlers gleichnamigen Roman, der aus der Perspektive des Protagonisten Philip Marlowe geschrieben ist. Im Versuch, die Erzählperspektive filmisch umzusetzen, ist der gesamte Film auch aus der Sicht der Hauptfigur (Robert Montgomery als Philipp Marlowe) gedreht. Zu sehen sind lediglich seine Hände, sofern er sie für Tätigkeiten wie Händeschütteln oder einen Gegenstand Ergreifen ausstreckt; er selbst tritt nur in reflektierenden Oberflächen in Erscheinung.³⁴⁰ Die Emotionen, die subjektive (über den reinen Blick hinausgehende) Wahrnehmung seiner Umgebung und des Geschehens werden jedoch nicht eingefangen. Es wird lediglich die Perspektive der „erzählenden“ Figur wiedergegeben, die jedoch keinen Einblick in seine Person bietet.

³³⁶ Siehe u. a. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 103.

³³⁷ Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S.103.

³³⁸ Ebenda

³³⁹ Siehe dazu näher: Monaco, *Film verstehen*, u. a. S. 176.

³⁴⁰ Weitere, zeitgemäßere Beispiele für P.O.V.-Filme: Gaspar Noés *Enter the Void* (2009) und Franck Khalfouns *Maniac* (2012), wobei beim letzteren die subjektive Sicht des Protagonisten nicht durchgehend eingehalten wurde.

Becketts Interesse an den filmischen Darstellungsmöglichkeiten ist jedoch noch einen Schritt komplexer: Seine Darstellung der Innerlichkeit beinhaltet eine dem Subjekt, dessen Perspektive eingenommen werden soll, immanente Spaltung in ein wiederum externes und inneres Bewusstsein. Deren Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung und ihr reziprokes Verhältnis (sie bedingen einander) müssen adäquat wiedergegeben werden, um einen umfassenden P.O.V. des Subjekts zu erreichen und gleichzeitig die ihm inhärente Spaltung, welche nicht überwindbar ist, anzudeuten.

What was required was not merely a subjective camera and an objective camera, but actually two different "visions" of reality: one, that of the perceiving "eye" (E) constantly observing the object (the script was once titled *The Eye*), and one, that of the object (O) observing his environment. O was to possess varying degrees of awareness of being perceived by E and make varying attempts to escape from this perception (in addition to all other, or even imagined, perceptions). The story of this highly visual, if highly unusual, film was simply that O's attempt to remove all perception ultimately failed because he could not get rid of self-perception. At the end, we would see that $O = E$.³⁴¹

Beckett, Schneider und der Kameramann Boris Kaufmann lösten das duale Darstellungsproblem durch ein Prinzip der Verdoppelung und gleichzeitig durch die als konträr charakterisierte Einstellungs- und Sichtweise (E: klar, Halbtotale, O: verschwommen, Detailaufnahmen).

Solution to the problem of double vision: rigidly opposing POV in the level of remove of perception, the degree of focus in perception, and the succession in terms of time for perception.³⁴²

Das beobachtende Kameraauge „goes beyond by asserting both objective and subjective points of view at the same time“³⁴³, indem E sich meist hinter O befindet und diesem folgt, insofern sein Blick gleichzeitig Os Blickrichtung und seine eigene (mit räumlicher Distanz) einfängt. Als gleichzeitig inneres Bewusstsein und objektiver Beobachter (Kamera) geht sein Blickwinkel über Os hinaus, nimmt einen größeren Bildausschnitt als O wahr. Im dritten Teil des Films, im Zimmer, wirkt E aufgrund der Nähe zu O und des eingeschränkten Raumes verstärkt als erweiterter Blick von O. Den Bewegungen

³⁴¹ Schneider, *On Directing Samuel Beckett's Film*. http://www.ubu.com/papers/beckett_schneider.html

³⁴² Van Wert, *To Be Is To Be Perceived*, S. 135

³⁴³ Ebenda

und Blicken Os im Zimmer folgend, erscheint Es Blick etwas versetzt wiederzugeben.³⁴⁴ Zur Hervorhebung und Kontrastierung von Os eingeschränktem (und damit verschleiertem) Blick auf die äußere Umgebung wird dessen Perspektive, gekennzeichnet durch verschwommene Close-ups, wiederholt eingeschoben. Dadurch (und durch die ohnehin irrealen Atmosphäre des Films) entfaltet sich im ganzen Film das Gefühl einer wahrgenommenen subjektiven Perspektive; die innerfilmische Ebene erscheint wie eine Projektionsfläche des in O und E gespaltenen Subjekts.

When the film close-up strips the veil of our imperceptiveness and insensitivity from the hidden little things and shows us the face of objects, it still shows us man, for what makes objects expressive are the human expressions projected on to them. The objects only reflect our own selves ...³⁴⁵

Die Detailaufnahmen und Hervorhebung der imaginierten (Schaukelstuhl, Mappe) und animalischen Augen im Zimmer sowie ihre stetige Wiederholung verströmen ein Gefühl von Bedrohlichkeit – es ist Os Obsession für „Augen“, den verspürten Blick und die damit verbundenen empfundenen Qualen, die in die Tiere und Objekte, in ihre Augen, projiziert wird und vom Zuseher ebenso als Bedrohung aufgefasst wird. Die von O wahrgenommene äußere Realität wird zur Projektionsfläche seiner Ängste und Vorstellungen und stellt in der Hinsicht auch die Möglichkeit einer objektiven Realität und, in weiter Linie, die Realität des filmischen Bildes infrage.

O wird durch den verschleierte, nahen, subjektiven Blick charakterisiert, welcher fast schon traumartig erscheint. Gefangen in seiner Körperlichkeit und der externen Realität ist er gleichzeitig Objekt und ein in seinen Ängsten verhaftetes Subjekt, dessen hektische, seltsam anmutende Bewegungen und Gesten eine absurde Komik entwickeln.³⁴⁶

³⁴⁴ Hier wird offensichtlich, dass die E nicht mit der Kamera gleichzusetzen ist. Siehe dazu: Schwab, *Unsichtbares - sichtbar gemacht*, S. 99; Heinemann, *Potenzierte Subjekte*, S. 282).

³⁴⁵ Balázs, Béla, *The Face of Man*, S. 60

³⁴⁶ Jacques Tati treibt in seinem Stummfilm *Playtime* (1967) die Mechanisierung des Menschen beziehungsweise das Verkommen des Menschen zu einem von Routine und mechanischen Gesten gekennzeichneten Wesen in seiner Kritik der Moderne auf die Spitze. Die steifen, ruckartigen, übergestikulierten Bewegungen (ähnlich wie O) rufen Gelächter beim Publikum hervor, das die Absurdität des Mechanischen entblößt. Siehe dazu näher: Michael Glasmeier, Heike Kipple [Hrsg.]: *„Play Time“ – Film interdisziplinär: ein Film und acht Perspektiven*. LIT Verlag Münster, 2005.

Für Henri Bergson entsteht das Komische in der entblößten Dinglichkeit des Menschen:

Das Komische an einem Menschen ist das, was an ein Ding erinnert. Es ist das, was an einen starren Mechanismus oder Automatismus, einen seelenlosen Rhythmus denken läßt [sic!]. Die menschliche Komik verkörpert also eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit, die nach einer unmittelbaren Korrektur verlangt. Und diese Korrektur wird durch das Lachen besorgt.³⁴⁷

Dementsprechend scheint die gewählte Form des absurd-komischen Stummfilms besonders passend, um O als körperlichen Teil eines gespaltenen Subjekts filmisch offenzulegen.

Das zum personifizierten Auge gewordene innere Bewusstsein E (Eye) ist ebenso gleichzeitig Subjekt und Objekt. Indem er mit der Kamera gleichgesetzt wird, ist E einerseits eine technische Linse, die (vermeintlich) objektiv, mit klarem und distanzierendem Blick die von ihr eingefangenen Bilder abbildet. Als aktiv agierende Figur innerhalb der Handlungsebene und als Verfolger von O wird E andererseits als ein Subjekt konstituiert.

Die Klarheit und Emotionslosigkeit seines Blickes auch als Subjekt, dessen Perspektive eingenommen wird, im Gegensatz zu Os verschwommener Sicht, könnte auf die Klarheit der inneren Erkenntnis verweisen. Das innere Ich, frei von externen Einflüssen und Belangen, durchdringt alle Masken der physischen Welt und legt die dahinter- oder darunterliegende Wirklichkeit frei.

Sein durchdringender Blick, dem man sich nicht einmal im Schlaf entziehen kann (O schreckt aus dem Schlaf hoch, als er den Blick Es, der den Immunitätswinkel verlassen hat, sogar im Schlafe verspürt), ruft bei den anderen Entsetzen und Qualen hervor (Ehepaar, Blumenfrau, O).

Laut Beckett selbst ist Es Blick jedoch ebenso wenig objektiv und „wahr“ wie Es – beide Wahrnehmungen sind abnormal, deformiert³⁴⁸:

³⁴⁷ Bergson, Das Lachen, S. 63.

³⁴⁸ Vgl. Uhlmann, Image and Intuition, S. 101.

[...] the space in [the] picture is [a] function of two perceptions, both of which are diseased [...] [which] enable one to deform normal vision. Unity is the quality of this apprehension.³⁴⁹

Uhlmann wertet die Reaktionen der anderen auf Es Blick dementsprechend nicht nur als die Wahrnehmung des Selbst durch sich selbst³⁵⁰, sondern es ist der Wahrnehmungsprozess „taken to a limit, a limit, at which a penetration through consciousness to being is possible, coming at or bringing on a moment near the end of life“³⁵¹.

Gilles Deleuze spricht in seiner Abhandlung zum Kino, *Das Bewegungs-Bild*, vom *Cogito* der Kunst, das den der Kamera inhärenten Doppelcharakter als objektiver und subjektiver Beobachter erklärt: „Kein Subjekt agiert ohne ein anderes, das sein Agieren betrachtet und es als Agieren begreift, wobei es für sich die Freiheit in Anspruch nimmt, die es jenem entzieht.“³⁵² Daraus resultiert die „Existenz eines zweifachen Bezugssystems, eines doppelten Referenzbereichs der Bilder“³⁵³.

In seinem Bestreben, in *Film* eine bestimmte Wahrnehmungswahrheit oder zumindest die Möglichkeit eines Endes der Wahrnehmung zu verifizieren³⁵⁴, unterwirft Beckett den *Cogito*-Gedanken, das heißt, ein empirisches Subjekt reflektiert sich zugleich in einem „transzendental[e]n Subjekt, das es denkt und in dem es denkt“³⁵⁵, Berkeleys *esse est percipi*. Auf narrativer Ebene mündet dies in der Flucht einer Figur vor sich selbst, wodurch gleichsam der unausweichliche Körper-Geist-Dualismus und das Wesen des Filmmediums visuell versinnbildlicht werden.

³⁴⁹ Beckett, z. n.: Gontarski, Appendix A: Beckett on Film, S. 187.

³⁵⁰ Uhlmann, Image and Intuition, S. 101.

³⁵¹ Ebenda

³⁵² Deleuze, Das Bewegungs-Bild, S. 106.

³⁵³ Ebenda, S. 92.; in Anlehnung an Henri Bergson.

³⁵⁴ Armand, Beckett/Film, S. 55; in Bezug auf Deleuzes Ausführungen zu *Film* in dessen *Bewegungs-Bild*

³⁵⁵ Deleuze, Das Bewegungs-Bild, S. 106.

4.6 *Film als Reflexion über das Wesen von Film*

Becketts Themen bilden sich „by means of his consideration of the medium through which each work is filtered“ heraus; das gewählte Medium und die behandelte Thematik sind unentwirrbar, „image, word, voice, and so forth are [...] the indelible result of the recording through which they are conveyed“³⁵⁶. Wie Linda Ben-Zvi, und in weiterer Folge Sarah Keller, feststellen, stellt in Becketts Werken die Form oftmals nicht nur das Vehikel dar, sondern steht im Vordergrund. Gleichzeitig realisiert beziehungsweise thematisiert er „the unresolved – and for him unresolvable – bipolarity [...] between technology and selfhood“³⁵⁷.

Film entfaltet sich über die ursprüngliche Intention Becketts hinaus zu einer Manifestation über das Wesen von Film an sich³⁵⁸ und wird zu einer „perspective on the bare, pared-down being of the filmic medium itself“³⁵⁹.

Angesichts der aufgrund von Becketts formalem Interesse am Medium im Film enthaltenen Themenkomplexe, welche dem Film inhärente Diskurse umfassen – (Miss)Sehen, Formen und versuchte Unterdrückung von Wahrnehmung, die Aufspaltung eines Subjekts in Objekt und das ihn betrachtende Bewusstsein etc. –, wird *Film* unweigerlich zum Metafilm über das Medium selbst und entspricht somit seinem programmatisch wirkenden Titel.

Van Wert sieht in *Film* ebenso das Wesen der Kamera als Aufzeichnungsmittel der Wirklichkeit infrage gestellt, „imbuing with it an obsessive personality that is at once voyeur and victim“³⁶⁰. In der versuchten simultanen Darstellung zweier Perspektiven, die sich kontrastieren, kommt es zu einer Verdoppelung der Filmbilder, „each frame

³⁵⁶ Keller, *Once Wasn't Enough for You*, S. 231. “[T]echnology plays a role both within the diegesis of the work and outside it, as part of the work’s formal mechanisms, Media chez Beckett specifically mediates memory.”

³⁵⁷ Linda Ben-Zvi, z. n.: Sarah Keller, *Once Wasn't Enough for You*, S. 231.

³⁵⁸ Vgl. Gavin, *The Angle of Immunity*, S. 80.

³⁵⁹ Ebenda

³⁶⁰ Van Wert, *To Be Is To Be Perceived*, S. 139.

being repeated in opposition to itself (blur vs focus, close-up vs long shot, fixed frame vs mobile revolving cameras)³⁶¹.

Die in *Film* dargestellte Flucht vor dem Wahrgenommenwerden „reinforce[s] the major tension in Film concerning general considerations about cinema and reality“³⁶² – den Doppelcharakter von *Film*. Die Kamera spiegelt das Geschehen, die Realität vor ihrer Linse wider, deren Wahrheitsgehalt durch die subjektive Kameraführung (Wahl des Bildausschnittes, Perspektive, örtliche und zeitliche Anordnung etc.) und die subjektive Deutung des gezeigten Bildes durch den Endbetrachter (der, wie schon zuvor ausgeführt, nach Bergson und Deleuze nicht das Ding, das Abgebildete in seinem ganzen Wesen erfasst, sondern das subtrahiert, ausblendet, das nicht seinen Fokus beziehungsweise sein Interesse betrifft) infrage zu stellen ist.

Os Flucht vor sich selbst, dargestellt als Flucht vor der Kamera, wirkt in diesem Kontext wie

a flight from being entrapped by cinema, specifically, the systems of looks and responses on which the cinema is based: nature of looking and being looked at; the shifting points of view between the subject, viewer, and omniscient narrator³⁶³.

Die Subjekt-Objekt- Beziehung von E und O erweitert sich zu einer Subjekt-Objekt-Zuseher-Beziehung („The camera alias the self alias the audience“³⁶⁴), welche „articulate[s] cinema’s effect of the real“³⁶⁵.

Die Kamera in *Film* nimmt multiple Rollen ein: E und O als Bestandteile einer gespaltenen Identität – Kamera als objektives Abbildungsmedium – Kameramann (dahinterstehend auch Regisseur und Drehbuchautor) als sozusagen „göttliche“ Hand, die die innerfilmische Realität entwirft – Zuschauer (der das Gesehene seinem subjektiven Blick unterwirft).

³⁶¹ Ebenda, S. 140.

³⁶² Perlmutter, *Beckett’s Film And Beckett And Film*, S. 85.

³⁶³ Ebenda

³⁶⁴ Ebenda, S. 89.

³⁶⁵ Ebenda

Die Kamera im Film entspricht dem inneren Auge, „das alles vor seiner Linse in Szene setzt, sogar seine innere Abspaltung“³⁶⁶. Die Kamera, E, wird zum „fleischlichen Auge“, die stellvertretend das „Zuschauerauge“³⁶⁷ darstellt, „worauf Beckett in einer früheren Fassung des Drehbuchs hinweist“³⁶⁸.

Die Projektionsfläche von Film, die Leinwand, ist „always the other, the replica“³⁶⁹. Film „is also surface“³⁷⁰; das Filmmaterial und in weiterer Folge die Leinwand verkörpern den unüberbrückbaren, unsichtbaren „gap“³⁷¹ zwischen der profilmischen³⁷² und äußeren, afilmischen³⁷³ Wirklichkeit, in der sich der Zuseher befindet und welcher nicht überwunden werden kann.

Es ist aber gerade diese stets bewusste Fiktionalität des Mediums, die es vermag, die metaphysische Wirklichkeit zu erfassen und darzustellen. Durch seine Fiktionalität kann Film die, die Wirklichkeit verschleiende und verzerrende, Oberfläche der externen Welt durchdringen und ihre innewohnenden Strukturen und Wahrheiten hervorkehren und sichtbar machen.

„[L]’histoire est entièrement vraie, puisque je l’ai imaginée d’un bout à l’autre.“³⁷⁴ – Die Geschichte ist vollkommen wahr, weil ich sie von Anfang bis Ende erfunden habe.

³⁶⁶ Heinemann, *Potenzierte Fiktionen*, S. 283.

³⁶⁷ Ebenda

³⁶⁸ Ebenda

³⁶⁹ Christian Metz, z. n: Perlmutter, *Beckett’s Film and Beckett and Film*, S. 85.

³⁷⁰ Uhlmann, *Image and Intuition*, S. 99.

³⁷¹ Ebenda, S. 98.

³⁷² Souriau, *Struktur des filmischen Universums*, S. 147.

³⁷³ Ebenda, S. 146.

³⁷⁴ Vian, Boris, *L’écume des jours*, S. 23.

4.6.1 Die Unmöglichkeit des Schriftstellers, der Sprache zu entkommen

Dem Vermögen der Kunst (ob Film oder Literatur), aufgrund ihrer Fiktionalität das wahre Wesen der Existenz erfassen und offenlegen zu können, scheint Beckett jedoch die Unzulänglichkeit ihrer Form, an die sie gebunden ist, entgegengestellt zu sehen. Ihr Wesen ist die Wahrnehmung und Darstellung und kann somit das Nicht-Wahrnehmbare, das Nicht-Seiende andeuten, aber nie in seiner Ganzheit erfassen. *Film* versinnbildlicht somit auch diese bereits angesprochene Aporie der Kunst, mit der Beckett sich schon in seinem schriftlichen Werk konfrontiert sah.

Als Schriftsteller ist Beckett an die Sprache als die ihn konstituierende Wahrnehmungsform gebunden – das Schreiben begründet erst seine Existenz als Schriftsteller; auf intradiegetischer Ebene spiegelt sich dies in Becketts Werken wider, in denen das Sprechen zur „Selbstvergewisserung der eigenen Existenz“³⁷⁵ unabdingbar ist; „And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never.“³⁷⁶ Wahrnehmung, Existenz wird mit Sprache gleichgesetzt, das Nicht-Sehen, die Nicht-Existenz mit dem Schweigen, das dem Totsein gleichkommt.

[I]t will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.³⁷⁷

Die Mikrostruktur seiner Texte, mit seinen Figuren und ihrer als Konflikt angesehenen und angezweifelte Existenz³⁷⁸, reflektiert die Situation des Autors und in ihnen ist eine selbstreferenzielle Bedeutungsebene enthalten, eine Metapher des Schreibens beziehungsweise des Schaffensprozesses des Schriftstellers und, in weiterer Form, des Künstlers an sich.

Der Verzicht auf jegliche (gesprochene) Sprache in *Film* und das Hervorheben des Schweigens durch „shhh!“³⁷⁹ impliziert diesen Zusammenhang zwischen Sprache,

³⁷⁵ Kaup, *Schweigen*, S. 41.

³⁷⁶ Beckett, *The Unnamable*, in: *Three Novels*, S. 286.

³⁷⁷ Beckett, *The Unnamable*, in: *Three Novels*, S. 407.

³⁷⁸ Vgl. Veit, *Ich-Konstruktionen*, S. 12.

³⁷⁹ *Film*, [01:47]

Wahrnehmung und Existenz und lässt so eine selbstreferenzielle Deutung auf den Autor bezogen zu. O versucht seiner Existenz durch das Unterdrücken jeglicher externer Wahrnehmung zu entkommen, das Sehen, die visuelle Wahrnehmung, entspricht im Film dem Sprechen, der Sprache in der Literatur, was durch das „Shhh!“ noch hervorgehoben wird. Als innerfilmische Figur und Teil eines übergeordneten Subjekts, dessen Perspektive durch Os Gegenpart E gezeigt wird, kann O dem *percipi* durch die Kamera (und in weiterer Konsequenz den Zuseher) nicht entkommen, ebenso wie der namenlose, körperlos in Erscheinung tretende Ich-Erzähler in *The Unnamable* nicht schweigen kann.

Ohne ihr *percipi*, in Film durch den Blick des anderen, in der Literatur durch die Sprache gekennzeichnet, hätten sie als innerfiktionale Figuren niemals existiert. Auf einer metafictionalen Ebene stellt dies wieder die Abhängigkeit des Künstlers (resp. Filmschaffenden und Schriftstellers) von der Form seines Mediums (reps. Bild und Sprache) dar, von der er sich nicht lösen kann.

4.6.1.1 *Murphy*³⁸⁰

In Becketts *Murphy* sehnt sich der gleichnamige Ich-Erzähler nach völliger Abgrenzung von der externen Realität und einem Rückzug in einen zutiefst innerlichen Bewusstseinszustand, in der „das gewöhnliche Ich eliminiert ist“³⁸¹ und er sein tatsächliches, vereintes, (nach Leibnitz) monadisches³⁸² Ich erleben kann. Die (irreale) Gummizelle in der Irrenanstalt wird dabei als Ort völliger Abgrenzung, als „locus amoenus“³⁸³, als idealer Ort verstanden.

³⁸⁰ Beckett, *Murphy*, 1938. In *Murphy* finden sich zahlreiche Bezüge zu Descartes' und Berkeley's Konzepten; Descartes und Berkeley (und in geringerer Form Leibnitz und Spinoza) werden gegenübergestellt und in eine wechselseitige Beziehung gesetzt. Siehe dazu: Bohman-Kalaja, *Reading Games*, S. 108–111.

³⁸¹ Schubert, *Kunst des Scheiterns*, S. 209.

³⁸² Bei Leibnitz stellt die Monade die letzte, in sich geschlossene, vollendete, nicht mehr auflösbare Ureinheit dar. Siehe Ackerley, Gontarski, *Grove Companion*, S. 314: „His theory of the monad described simple being.“

³⁸³ Ebenda, S. 212.

Gleichermaßen versucht O das Zimmer in *Film* in eine derartige Monade durch den Ausschluss jeglicher als Augen wertbarer Objekte und Tiere zu verwandeln. Murphy will sich dem *percipi* jedoch nicht vollends entziehen, sondern in Form einer Art „Guckloch in der Zellentür“³⁸⁴ eine potenzielle Wahrnehmung aufrecht erhalten, um sich selbst nicht ganz auszulöschen.³⁸⁵ O will im Schutze des Innenraums jegliche Art des *percipi* ausschließen, aber es gelingt ihm nicht – die helle Stelle an der Wand, der durch das Gottesbild hinterlassene Abdruck, gleicht dem „Guckloch der Zellentür“ in Murphy und wirkt wie ein metaphorisches Fenster, das nicht abzudecken ist (siehe Abb. 41 unten). Noch offener wird dies, als E an dieser Stelle positioniert wird und die Unausweichlichkeit des *percipi* durch die immanente Selbstwahrnehmung symbolisiert wird (Abb. 42 unten).

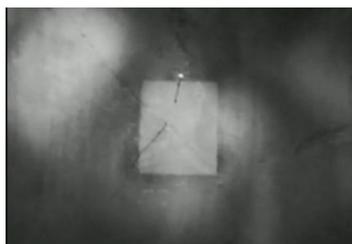


Abb. 41: metaphorisches Fenster³⁸⁶ Abb. 42: Unausweichlichkeit des *percipi*³⁸⁷

In *Film* finden sich weitere Parallelen zu *Murphy*. In der ersten Begegnung mit Murphy ist dieser nackt an einen Schaukelstuhl gebunden:

He sat naked in his [rocking] chair in this way because it gave him pleasure! First it gave his body pleasure, it appeased his body. Then it set him free in his mind. For it was not until his body was appeased that he could come alive in his mind, as described in section six.³⁸⁸

Murphy strebt danach, in einen Bewusstseinszustand einzutauchen, in dem er nicht nur der externen Welt entkommen, sondern auch den Teil seines in der Außenwelt

³⁸⁴ Ebenda

³⁸⁵ Ebenda

³⁸⁶ Film, [10:02]

³⁸⁷ Film, [15:56]

³⁸⁸ Beckett, *Murphy*, S. 4.

verhafteten Selbst aus deren Fesseln befreien kann.³⁸⁹ Der Schaukelstuhl wird auch in *Film* zum vermeintlichen Ruhepol – im Glauben, sich jeglicher Wahrnehmung entzogen zu haben, döst O, der Körper, im Schaukelstuhl ein. Dies ermöglicht E, sich von O zu befreien und seinen Blick von ihm abzuwenden, setzt ihn im Prinzip frei.

Murphys Flucht in sein Inneres, die 3. Zone³⁹⁰, entspricht Os Flucht in den vermeintlichen Schutz des Innenraums, dem dritten Abschnitt des Films; ein Flucht aus dem Außenraum (die helle Straße) durch einen halbdunklen Zwischenraum (die Treppe) in den sukzessive entleerten und abgedunkelten Innenraum, in dem glaubt, zur Ruhe kommen zu können.

Murphys geistige Welt, die im 6. Kapitel dargestellt und erkundet wird, besteht aus einer Serie von konzentrischen Kreisen, in deren Mitte sich der von Murphy angestrebte absolut freie Raum, die absolute Freiheit befindet.³⁹¹ Dies erinnert an die Szenengestaltung innerhalb des Zimmers in *Film*, bei der O und damit auch die Kamera sich in kreisförmigen Bewegungen durch das Zimmer bewegen bzw. ihr Blick wiederholt den Raum umkreist und schlussendlich der Schaukelstuhl im Zentrum der Umkreisungen steht. Am Ende von *Film* sitzt O schaukelnd und sich die Augen verdeckend im Schaukelstuhl, bis dieser zum Stillstand kommt – es wird nicht ersichtlich, ob O wieder eingeschlafen ist oder ob des Schocks der Begegnung mit E sogar den Tod gefunden hat.

³⁸⁹ Vgl. Schubert, *Kunst des Scheiterns*, S. 209; Pattie, *Critical Guide*, S. 57.

³⁹⁰ Vgl. Schubert, *Kunst des Scheiterns*, S. 217.

³⁹¹ Pattie, *Critical Guide*, S. 58.

5 Gescheiterter Versuch oder gelungener Film?

Bei der engen Verknüpfung des Films mit dem ihm zugrunde liegenden Text und komplexen, ästhetischen und philosophischen Unterbau, stellt sich die Frage, inwiefern die Intention des Films „regarding the inescapability of self-perception“³⁹² bei Unkenntnis der im Konzept enthaltenen Vorerklärungen (Bezug auf George Berkeley, Spaltung von E und O, Immunitätswinkel) „[is] evident in the absence of his notes“³⁹³. Für G.C. Barnard ist dies nicht der Fall; der Film „requires some preliminary explanation before a viewer would be likely to grasp its purpose“³⁹⁴. Alan Schneider selbst bekundete das Unverständnis des Publikums und der Kritiker ob der intendierten Aussage des Films:

The critics, naturally, clobbered us or ignored us. One of them called the film "vacuous and pretentious," the exact two things it wasn't, and even told us how stupid we were to keep Keaton's back to the camera until the end. As to the "message"-esse est percipi-not one had a clue.³⁹⁵

Im Gegensatz dazu lamentierten Fletcher und Spurling, dass *Film* „too explicit for a writer who needed words to communicate incommunicability“ sei.³⁹⁶ Die omnipräsent erscheinenden Augen, ihre stetige Repetition, geben dem Film eine stark denotative Bedeutung, die als zu deklarativ erscheinen kann.

Beckett selbst bezeichnete das fertig gestellte Filmwerk zunächst als „interesting failure“³⁹⁷, das es nicht vermochte, „the ‘problem of double vision’“³⁹⁸ tatsächlich zu lösen. Er revidierte, oder besser erweiterte, seine ursprüngliche Einschätzung nach dem Besuch einer weiteren Vorführung:

the ‘problem of double vision’, is not really solved, but the attempt to solve it has given the film a plastic value which it would not have otherwise. In other words and generally speaking, from having been troubled by a certain failure to communicate fully by purely

³⁹² Astro, *Understanding Beckett*, S. 176.

³⁹³ Ebenda

³⁹⁴ Barnard, *Beckett – A New Approach*, S. 131.

³⁹⁵ Schneider, *On Directing Samuel Beckett's Film*.

³⁹⁶ Fletcher und Spurling, 1972. Z.n.: Pattie, *Critical Guide*, S. 140.

³⁹⁷ Samuel Beckett, z.n.: Maurice Harmon (Hrsg.), *No Author Better Served*. S. 166.

³⁹⁸ Ebenda

visual means the basic intention, I now am beginning to feel that this is unimportant and that the images gain in force what they lose as ideograms.³⁹⁹

Unabhängig vom ursprünglichen Konzept und Skript entfaltet der Film in seiner Umsetzung eine Eigendynamik, eine erweiterte Bedeutungsebene, die über das im Drehbuch verfasste hinauswächst. Ein Film entwickelt in seinem Schaffensprozess seine eigene Sprache⁴⁰⁰ und erst in seiner Endform, als Ganzes betrachtet, konstituiert sich seine Bedeutung, die sich aus der Anordnung und dem Ineinanderfließen der einzelnen Bilder herauskristallisiert. Man muss von der Gesamtheit der Bilder ausgehen⁴⁰¹, wie Henri Bergson und in weiterer Folge Gilles Deleuze bekennen.

Film entwickelt sich unter anderem zu einem Metafilm, der die technischen Darstellungsmöglichkeiten sowie die vielschichtige Beziehung zwischen Realität und projizierten innerfiktionalen Wirklichkeit des Mediums reflektiert.

In vielerlei Hinsicht sehr plakativ wirkend (die Repetition der Augen, die Gegenüberstellung E und O, die kreisenden Bewegungen im Raum), offenbart sich jedoch gleichermaßen, je nach Wissensgrad des Zusehers (über die dem Film inhärenten Diskurse und Becketts Werk), ein komplexes Geflecht an Konnotationen.

Bei all der Komplexität und der im Werk implizierten formalen und intellektuellen Diskurse darf jedoch nicht auf die in Samuel Becketts Werken inhärente Menschlichkeit und Verzweiflung ob der Bedingungen, der die menschliche Existenz unterworfen ist⁴⁰² vergessen werden, die auch im Film zutage tritt:

All composed with loving care, humor, sadness, and Sam's ever-present compassionate understanding of man's essential frailty.⁴⁰³

³⁹⁹ Ebenda

⁴⁰⁰ Siehe Bazin, Was ist Film?, S. 230.: „Andererseits ist Film eine Sprache.“

⁴⁰¹ Henri Bergson, z.n.: Deleuze, Das Bewegungs-Bild, S. 92.

⁴⁰² Siehe: Pattie, Critical Guide, S. 128: „Work represented a struggle to express the essential self in an absurd world: even though the struggle was lost before it was begun, hope resided in the struggle itself.“

⁴⁰³ Schneider, On Directing Samuel Beckett's Film.

Trotz der empfundenen Unbeholfenheit in Bezug auf die filmische Umsetzung, entfaltet *Film* eine ihm eigentümliche Dynamik und Kraft, die ungeachtet seiner stark denotativen Kraft auf eine dahinterkauende Komplexität, die vielerlei Diskurse in sich vereint, verweist und den Zuseher zur Reflexion zwingt.

Film kann als gelungener Erstlingsversuch des Schriftstellers angesehen werden, der im Scheitern das Wesen des Schaffensprozesses des Künstlers erkannt hat: „Try Again. Fail again. Fail better.“⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Beckett, *Worstward Ho*, S. 7. Siehe zur Auffassung Becketts zum Scheitern: Schubert, *Kunst des Scheiterns*, S. 2ff.

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärquellen

- Beckett, Samuel: Film. In: Beckett, Samuel: The Complete Dramatic Works. London: faber and faber, 2006. S. 321-334.
- Film, Regie: Alan Schneider, USA, 1965. Szenario: Samuel Beckett, Kamera: Boris Kaufman, Darsteller: Buster Keaton. S/W.
 - a. Filmbilder und –zeiten entnommen aus:
<http://www.youtube.com/watch?v=Qox-KbkXITU> (Hochgeladen von ArtFilmsAnimation)
 - b. Alternative Quelle (ident): <http://www.youtube.com/watch?v=ZjNFieFCOWM>
 - c. Weitere Streaming-Quelle: <http://www.ubu.com/film/beckett.html>

6.2 Literaturverzeichnis

- Ackerman, Alan: Samuel Beckett's Spectres du Noir: The Being of Painting and the Flatness of Film. In: Contemporary Literature 44, no. 3 (Fall 2003): S. 399-441.
- Armand, Louis: Beckett/Film. In: Litteraria Pragensia: Studies in Literature and Culture, 2007 July; 17 (33): S. 51-62.
- Astro, Alan: Understanding Samuel Beckett. Columbia, SC: Univ. of South Carolina Press, 1992.
- Balázs, Bela: The Face of Man. In: Theory of the Film: Character and Growth of a New Art, trans. Edith Bone (1945).
- Barnard, G.C.: Samuel Beckett, a new approach; a study of the novels and plays. London [u.a.]: Dent, 1970.
- Bazin, André: Was ist Film?. Berlin: Alexander Verlag, 2. Aufl., 2002.
- Beckett, Samuel, Auster, Paul [Hrsg.]: The Grove centenary edition, Novels I: Murphy, Watt, Mercier and Camier. New York: Grove Press, 2006.

- Beckett, Samuel: First Love and Other Novellas. Penguin Classics, 2000.
- Beckett, Samuel: Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable. New York: Grove/Atlantic Inc, 2009.
- Beckett, Samuel: Worstward Ho. London: Calder, 1983.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Berensmeyer, Ingo. Twofold Vibration: Samuel Beckett's Laws of Form. In: Poetics Today 25, no. 3 (Fall 2004): S. 465-495.
- Bergson, Henri: Das Lachen: Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Die Arche, 1972.
- Berkeley, George: Principles of Human Knowledge and Three Dialogues. Oxford University Press, 2009.
- Bohman-Kalaja, Reading Games: An Aesthetics of Play in Flann O'Brien, Samuel Beckett & Georges Perec. Dalkey Archive Press, 2007.
- Bair, Deirdre. Samuel Beckett: A Biography. London: Vintage, 1990.
- Branigan, Edward: Projecting a camera. New York [u.a.]: Routledge, 2006.
- Bryden, Mary: Samuel Beckett and the idea of God. Basingstoke, Hants. [u.a.]: Macmillan [u.a.], 1998.
- Butler, Lance St. John [Hrsg.]: Critical Thought Series 4: Critical essays on Samuel Beckett. Aldershot: Scolar Press, 1994.
- Butler, Lance Saint John: Samuel Beckett and the meaning of being . - London [u.a.] : Macmillan , 1984
- Currie, Gregory: Image and mind. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press , 1995.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild: Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 6. Aufl., 1996.
- Fletcher, John: Die Kunst des Samuel Beckett. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- Freytag Gustav: Die Technik des Dramas. Berlin: Autorenhaus, 2003.
- Friedman, Alan W.: Samuel Beckett meets Buster Keaton. In: Texas Studies In Literature And Language 51.1 (2009): S. 41-46.

- Gavin, Alice: The 'Angle of Immunity': Face and Façade in Beckett's Film. In: *Critical Quarterly* 50, no. 3 (Autumn 2008): S. 77-89.
- Gérard Genette: *Die Erzählung*. München: Fink Verlag, 1998.
- Glasmeier, Michael, Kipple, Heike Kipple [Hrsg.]: "Play Time" - Film interdisziplinär: ein Film und acht Perspektiven. LIT Verlag Münster, 2005.
- Harmon, Maurice (Hrsg.): *No Author Better Served*. London: Harvard University Press, 1998.
- Heinemann, Paul: *Potenzierte Subjekte - potenzierte Fiktionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Hoffmann, Donald D.: *Visual intelligence – how we create what we see*. New York, London: Norton, 1998.
- Kaup, Veronika: *Schweigen. Annäherung an ein Phänomen und seine Bedeutung für die dramatische Dichtung Samuel Becketts*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1993.
- Keller, Sarah: 'Once Wasn't Enough for You': Beckett, Technology, and Preservation. In: *Literature Film Quarterly* 38, no. 3 (2010): S. 230-243.
- Kulenkampff, Arend: *Esse est percipi*. Basel: Schwabe, 2001.
- Monaco, James: *Film verstehen*. Rowohlt Tb., 10. Aufl., 2000.
- Moorjani, Angela. *Deictic Projection of the I and Eye in Beckett's Fiction and Film*. In: *Journal Of Beckett Studies* 17, no. 1-2 (2008): S. 35-51.
- Pattie, David: *The complete critical guide to Samuel Beckett*. London [u.a.]: Routledge, 2000.
- Perlmutter, Ruth.: *Beckett's Film And Beckett And Film*. In: *Journal Of Modern Literature* 6.(1977): S. 83-94.
- Ross, Ciaran: *Beckett's art of absence*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Salva, Ricardo: *Wie Film funktioniert. Physiologische und Psychologische Grundlagen*. (27.07.2011). <http://www.observador.de/Wordpress/2011/06/27/wie-film-funktioniert/> [Zuletzt eingesehen: 31.01.2013]
- Sartre, Jean-Paul: *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Übersetzt von: Hazel E. Barnes. London and New York: Routledge, 2005.

- Schneider, Alan: On Directing Samuel Beckett's Film.
http://www.ubu.com/papers/beckett_schneider.html [Zuletzt eingesehen: 31.01.2013]
- Schubert, Gesa: Die Kunst des Scheiterns. Berlin; Münster: Lit, 2007.
- Schwab, Martin: Unsichtbares – sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts Film. München, Fink Wilhelm, 1996.
- Shakespeare, William: As You Like It. Oxford University Press: 8. Aufl., 2008.
- Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. Übers. von Frank Keßler. In: montage/av 6/2, 1997, S. 140–157. Als PDF herunterladen: http://www.montage-av.de/a_1997_2_6.html [Zuletzt eingesehen am 26.01.2013]
- Tsoupas, Artemis: Handeln und Sein . Heidelberg: Winter, 2010.
- Uhlmann, Anthony: Image and Intuition in Beckett's Film. In: SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism, 2004; 33 (2 [104]): S. 90-106.
- Van Wert, William F.: 'To Be Is to Be Perceived': Time and Point of View in Samuel Beckett's Film. In: Literature/Film Quarterly 8, (1980): S. 133-140.
- Veit, Carola: Ich-Konzept und Körper in Becketts dualen Konstruktionen. Berlin: Weidler, 2002.
- Vian, Boris: L'écume des jours. J.J. Pauvert, Bibliotheque du temps présent, 1963.
- Vogel, Amos: Film als subversive Kunst. Rowohlt, 2000.

6.3 Filmverzeichnis

- Enter the Void, Regie: Gaspar Noé, Frankreich, 2009.
- F for Fake / Vérités et mensonges, Regie: Orson Welles, USA, 1975.
- Lady in the Lake, Regie: Raymond Chandler, USA, 1946.
- Maniac, Regie: Franck Khalifoun, USA/Frankreich, 2012.
- Playtime, Regie: Jacques Tati, Frankreich, 1967.
- Un chien andalou, Regie: Luis Buñuel, Frankreich, 1929.
- Человек с киноаппаратом [Der Mann mit der Kamera], Regie: Dziga Vertov, UdSSR, 1929.

Curriculum Vitae

22/06/1987	geboren in Wien, Österreich
1997 – 2005	AHS Amerling – Gymnasium
05/2003	Sprachaufenthalt in Cannes, Frankreich
07/2004	Sprachaufenthalt in London, UK
10/2005 – 06/2008	Studium an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät an der Universität Wien
03/2008 –	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
02/08 – 12/12	Anstellung bei malik management (Canovag. 7, 1010 Wien)

Abstract

Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit ist Samuel Becketts Kurzfilm *Film* (Regie: Alan Schneider, 1965, USA) in Verbindung mit dem ihm zugrunde liegenden, von Beckett verfassten Text.

Es wird untersucht, woraus sich das Interesse Becketts an der filmischen Form (beziehungsweise an der Möglichkeit, eine duale Wahrnehmung adäquat darzustellen) begründet, inwiefern sich dies auf der narrativen Ebene und seine Wahl, George Berkeley's „*Esse est percipi*“ dem Film als philosophisches Prinzip zugrunde zu legen und dieses gleichsam ad absurdum zu führen, niederschlägt und darin wiederum die in Becketts Gesamtwerk vorherrschenden Themenkomplexe und Strukturen widergespiegelt werden. Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, inwiefern der dem Film zugrunde liegende und erläuternde (von Beckett verfasste) Text zum Verständnis des Films notwendig ist und ob aufgrund dessen ein Scheitern des Films bekundet werden kann. In Folge wird aufgezeigt, wie sich der Film über die ursprüngliche Intention des Autors hinaus zu einem sich selbst reflektierenden Metafilm entfaltet, welcher im Prinzip auf alle Kunstformen und ihr Vermögen oder Unvermögen, aufgrund ihrer Gebundenheit an die ihr jeweils immanenten Form, die Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit wiederzugeben, verweist.