

Beckett und Film, das ist eine kompliziert und bisher nur in Ansätzen aufgearbeitete Geschichte. Beckett ist der Schriftsteller, Poet und Theatermacher und wird erst in zweiter Instanz als Filmregisseur und Drehbuchautor, in dritter dann als Hörspielauteur und zuletzt als Theoretiker benannt. Es hat sich hier über die Jahrzehnte eine bedauerliche und unglückliche Rezeptionsverhärtung herauskristallisiert, die äußerst konventionell den eigentlichen Leidenschaften des Autors widerspricht. Diese visuell zu nennen ist untertrieben. Beckett war schon in seiner Dubliner Jahren der enthusiastische Museums- und Kinogänger, dem beispielsweise Perugino, holländische Malerei, Chaplin und Marx Brothers kein Konflikt war. Es ging um Bilder, lebende oder stille. Es ging um die Wirkung dieser Bilder, um den Raum und die Bewegung, die sie ermöglichen. Es ging um Perzeption, Aufmerksamkeit und Konkretheit. Und es ging auch darum, wie sie gemacht sind.¹

1936 liest Beckett die Schriften von Pudowkin, Arnheim und Eisenstein, bei dem er Montage lernen will, ja über ihn in das Filmgeschäft überhaupt einsteigen will. Eisenstein antwortet nicht auf Becketts Brief. Damit zerschlägt sich die Sache. Erst mit der Unabhängigkeit des Ruhms, dessen einziger wahrer Lohn, und den zahlreichen Erfahrungen mit den minutiösen Eigeninszenierungen seiner Theaterstücke eröffnen sich Beckett die Möglichkeiten des Films für Kino und Fernsehen. Beginnen wir mit dem letzteren. Ab 1966 entstehen zahlreiche Drehbücher für Fernsehspiele. Bei den meisten Produktionen von »He, Joe« (1966) bis »Was Wo« (1986) – vor allem für den Süddeutschen Rundfunk – führte Beckett auch Regie. Sein experimentellster und interessantester Film in diesem Metier war und ist »Quadrat I&II« (1981), in dem Kapuzenwesen in choreographierten, rhythmischen Gehbewegung den Rand und das Zentrum eines Quadrats markieren. Er ist ein Stück Filmgeschichte, das in seiner Präzision dem Minimalismus, Avantgarde-Film und der Kunstgeschichte zugeordnet werden muß.²

Für das Kino entstehen zwei Filme: Erstens. der mit dem programmatischen Titel »Film«, 1963–64 unter der Regie von Alan Schneider mit Buster Keaton in der Hauptrolle in New York gedreht, und zweitens, vor drei Jahren wiederentdeckt, die unter dem Titel »Comédie« mit dem Regisseur Marin Karmitz erarbeitete Filmfassung des Theaterstücks »Play«, die 1966 bei seiner Premiere auf der Filmbiennale in Venedig für einen gehörigen Skandal sorgte und daraufhin erst einmal unter dem Bett des Regisseurs verschwand. »Comédie« ist ein aufwendiges akustisches und optisches Ereignis, das mit seinen schnellen Bildwechseln, seiner Montage und den Sprachbearbeitungen in einem elektronischen Studio heute wie ein Vorläufer des Videoclips wirkt. Es ist manchmal produktiv, wenn etwas eine zeitlang verschwindet.³

Ich habe diesen Überblick gegeben, auch um darauf hinzuweisen, daß »Film«, um den es hier heute geht, kein einsamer Ausrutscher eines Schriftstellers war, sondern die Konsequenz einer Leidenschaft für das bewegte Bild, die bezeichnenderweise zunächst von einem Künstler und einem Philosophen ausdrücklich wieder diskutiert wurde. 1988 organisierte Stan Douglas in Vancouver die Ausstellung »Samuel Beckett. Teleplays«⁴ und ab 1983 erscheinen außerhalb der Beckett-Forschung

die ersten ausführlichen Würdigungen von Gilles Deleuze.⁵ Mit Becketts visuellen Enthusiasmus für stille und bewegte Bilder gleichermaßen setzte sich dann in Zusammenhang mit Bruce Nauman im Jahr 2000 eine Ausstellung in der Kunsthalle Wien auseinander.⁶ Im gleichen Jahr kommt eine kommentierte Ausgabe der bislang verstreut publizierten Beckett-Schriften zur Kunst heraus.⁷ Die Dissertation zum »gesagten Bild« von Gaby Hartel ist im Druck.⁸ Zu »Film« selbst publizierte Martin Schwab 1996 die erste und letzte monographische Untersuchung unter dem Titel »Unsichtbares – Sichtbar gemacht«.⁹

So die etwas bäuerliche Overture zu unserem Thema, der sofort ein erschreckender Paukenschlag folgt. Denn bei Durchsicht des Materials und vor allem bei der Lektüre der Einleitung von Schwab wird schnell deutlich, daß eine Beschäftigung mit »Film« keineswegs selbstverständlich ist. Gerade die bestellte Beckett-Forschung hat an »Film« so ihre Zweifel. Wir können nicht sagen, daß sie sich nicht redlich bemüht, aber kaum eine Äußerung zu »Film« etwa von Enoch Brater, Ruth Perlmutter, William V. van Wert, Stan Gontarski oder Ruby Cohn kommt ohne Kritik an diesem Werk aus. Offensichtlich paßt »Film« wenig in wissenschaftliche, meist linguistisch formalisierte Denkkategorien. Während bei den verfilmten Theaterstücken kaum Probleme bestehen, wird es wie auch bei »Quadrat I&II« heikel. »Film« schwankt zwischen den Kategorien und bietet in sich keine Auflösung der in ihm aufgeworfenen Probleme. Resultat ist eine gewisse Scheu, sich weiter darauf einzulassen. So wird gern an scheinbaren Formfehlern rumgemäkelt, als hinzugucken, aufzupassen, einzusteigen. Doch vor aller Romanistik oder Linguistik liegen die Bilder, die Beckett uns zeigen will, und die nicht gedreht wurden, um die Bedürfnisse dieser Wissenschaften zu befriedigen. Denn sehr schnell wird bei der Lektüre von Texten der oben genannten Autoren deutlich, daß es nicht um diese Bilder geht, sondern um eine allgemeine Beckett-Theorie, um den Entwurf eines Beckett-Systems, für das unser Film auf Biegen und Brechen fügsam gemacht werden soll. Aber leider ist ein verbindliches Beckett-System eh Illusion, da dieser erstaunliche, gerade im Alter eindrucksvoll schön aussehende Mann uns nicht den Gefallen getan hat, wie etwa Thomas Mann, James Joyce oder Arno Schmidt Werke, die einander ähneln, vorzulegen. Bei Beckett müssen wir uns von Werk zu Werk neu justieren. Jedes installiert einen eigenen Kosmos mit individuellen Handlungsnormen, von denen wir nicht wissen, ob sie lächerlich oder existenziell, maschinenhaft oder emotional sind. Absurd auf keinen Fall. Jedes Werk besitzt eine eigene Spielanleitung, der zu folgen ist und die schon in der Prämisse aufleuchtet. Jedes einzelne Werk ist also eine in sich geschlossene Einheit, in der nach bestimmten, jeweils unterschiedlichen Regeln irgendetwas gemacht wird, sei es geredet, gegangen, Fahrrad gefahren oder rumgelegen.

Betrachten wir »Film« also einmal unabhängig von einer Beckett-Philologie, und berücksichtigen wir die Tatsache, daß der Film »Film« heißt, also sich mit bewegten Bildern beschäftigt. Einige Werktitel des Autors besitzen, das sei zuvor gesagt, den gleichen Lakonismus und verweisen schon mit ihnen auf ihr inneres Regelwerk. Ich denke an die Seh- und Hörstücke »Spiel« (1963), »Atem« (1968), »Worte und Musik« (1962) oder »Akte ohne Worte« (1956). Der Erzählband »Texte um Nichts« (1955) fällt auch in diese Kategorie. Schon die Titel klären hier gerade auch die medialen und damit gleichermaßen formal-inhaltlichen Bedingungen: präzise, unheroisch, aber nicht exemplarisch, sondern eher methodisch. »Film« ist also

weder für Beckett noch für die Allgemeinheit »Der Film« schlechthin, so wie »Spiel« nicht »das Spiel« ist, sondern »Film« ist ganz einfach ein Film, d.h. er arbeitet mit einer bestimmten Technologie, Bilder zu organisieren und zu zeigen. Jeder weitere Anspruch führt zur Theologie. Indem »Film« nur »Film« heißt, lenkt er unsere Aufmerksamkeit nicht in eine vorgegebene Richtung. Beckett will uns Bilder zeigen, ohne unsere Erwartung auch nur im Geringsten einzuschränken.

Als ich »Film« zu ersten Mal Ende der 60er Jahre in den damals noch interessanten dritten Fernsehprogrammen sah, hatte ich wirklich keine Ahnung. Ich wußte, daß Beckett immer traurige Sachen machte – mit seiner Regie anlässlich der Inszenierung von »Warten auf Godot« im Berliner Schiller Theater 1975 wurde ich dann allerdings eines besseren belehrt –, und ich wußte, daß merkwürdigerweise der Komiker Buster Keaton hier die Hauptrolle spielen würde, was mir äußerst seltsam vorkam.

Was ich dann also sah, hat mich eigenartig berührt. Meine Favoriten waren damals, wie das unter einigen Gymnasiasten so üblich war, die Marx Brothers, Hitchcock und Godard. Zudem beschäftigte ich mich mit russischen Stummfilmen der Avantgarde. Beim Betrachten von »Film« hatte ich damals das berechtigte, aber vage Gefühl, daß dieser Film von allem etwas hat, aber es nicht aussprechen will. Mir wäre daher nie eingefallen, ihn, wie Teile der Beckett-Forschung, unfilmisch zu nennen. Da war ich durch den experimentellen Film der Zeit, etwa von Andy Warhol, schon härtere Dinge gewohnt. Ich hätte keinen für voll genommen, der diese Diskussion mit mir hätte anfangen wollen, sowie mich auch nie interessiert hat, ob irgendetwas noch Kunst, Musik oder Literatur sei. Übrigens sind das alles Fragen, die sich mir heute genauso wenig stellen; denn Kunst ist immer noch, was Künstler machen, was Linguisten und andere Geisteswissenschaftler machen dagegen etwas völlig anderes.

Abgesehen davon, ging es auch überhaupt nicht darum, sofort eine Einordnung oder Interpretation loszulassen. Dazu war kulturell alles zu sehr in Bewegung, und an der Revolution mußte auch noch gearbeitet werden. »Film« war für mich einfach Teil eines globaleren intellektuellen Befreiungsschlag, zu dem die Rolling Stones und The Who genauso gehörten wie John Cage, Fluxus oder Adorno, der Beckett ja bekanntlich seinen väterlichen Segen gewährt hatte. Auch wenn ich also nicht wußte, worum es da ging, so waren die Bilder und die Atmosphäre des Werks Teil der Subkultur. Von der Seite war also alles in Ordnung.

Was mich damals verblüffte, war etwas anderes. Vornehmlich in den Szenen der Stadt und im Treppenhaus erlebte ich bis ins Detail Reminiszenzen an den russischen Revolutionsfilm von Pudowkin, Eisenstein oder Vertow. Wenn ich heute weiß, daß Beckett an Eisenstein 1936 den schon erwähnten Brief schrieb, so wird mir einiges klarer. In einem Brief an Tom McGreevy meint Beckett, daß mit dem Fortschritt in Richtung Ton- und Farbfilm »ein Reservat geschaffen werden könnte für den zweidimensionalen Stummfilm, der, kaum über die Anfänge hinaus, schon wieder absackt. Es gäbe dann zwei verschiedene Dinge und keinen Grund zu Konflikt oder eher zur Ausmerzung des einen.«¹⁰ In diesem Sinn nimmt also Becketts »Film«, der eben kein Fernsehstück ist, den alten Faden wieder auf und produziert konsequent einen schwarzweißen Stummfilm für die lauten, bunten und bekifften 60er Jahren.

Eisenstein hat den Brief erst ein Jahr später erhalten, und da lag er mit Pocken danieder. Vielleicht aber hat er nicht geantwortet, da er schon 1928 ein absoluter Be-

fürwörter des sogenannten »Hörfilms« war und mit seinen Kollegen Wsewolod Pudowkin und Grigorij W. Alexandrow den Ton als kontrapunktische Kraft für eine Erneuerung der Montage pries und auch gegenüber der Farbe als weiterem kompositorischem Element äußerst offen war.¹¹ Stand also Beckett Mitte der 30er Jahre allein mit seiner, sich dann dreißig Jahre später erfüllenden Sehnsucht nach einem Fortleben des schwarzweißen Stummfilms? Und warum überhaupt diese eigenartig konservative Liebe zur stummen Bewegung?

Da Beckett sich, soviel ich weiß, nicht dazu geäußert hat, und die Filmmacher und -kritiker den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm, wenn auch zuweilen noch vorsichtig wie Béla Balázs, im wesentlichen begrüßten, muß umso nachdrücklicher auf den 1889 geborenen rumänischen Philosophen und Essayisten Benjamin Fondane hingewiesen werden. Fondane kommt 1923 nach Paris, ist befreundet mit Brancusi und Cioran, schreibt unter anderem über Rimbaud oder Baudelaire sowie ästhetische Traktate und Texte über Film, da er bei Paramount arbeitet. 1944 stirbt er, nachdem er in Paris denunziert wurde, in einer der Gaskammern von Auschwitz. In seinem Text »Vom Stummfilm zum Sprechfilm: Größe und Verfall des Kinos« schreibt Fondane 1930: »Das Charakteristikum der stummen Kunst war es nicht, auf Film festgehalten und auf eine Leinwand projiziert zu werden, wie es ja auch für ein Musikstück nicht entscheidend ist, für das Klavier oder das Orchester geschrieben zu sein. Es handelt sich vielmehr um einen bestimmten inneren Traum, um die organische Entwicklung einer bestimmten, jeder Kunst eigentümlichen Form des Ausdrucks. Die Sehnsucht des Stummfilms zielte fühlbar (wenngleich unterirdisch und stammelnd) auf die Katastrophe in der Aufhebung jeglicher Rede und somit jeglicher die Rede fundierender Logik und jeglicher in der Logik fundierten Konzeption vom Menschen...«.¹² Im Folgenden beschwört Fondane das Stummfilmkino als Traumanstalt, in der die Besucher nicht durch Reden und Geräusch geweckt werden wollen. Er weiß allerdings, daß gegen den Sprechfilm nichts zu machen ist. Kino folgt den Gesetzmäßigkeiten der Industrie. Fondane fährt fort: »Die Absicht des Sprechfilms, wie sie sich bereits in seinen stammelnden Anfängen ankündigt, ist, ein Abbild nicht des Realen zu erreichen, das seinen Mittel verschlossen bleibt, sondern des getürkten Realen, wie beispielsweise das der Operette, der Oper oder selbst der Music-hall. Bestimmt wird der Sprechfilm, mit der Kamera als Ausgangspunkt, sich nicht mit der Einheit des Ortes zufrieden geben oder den drei oder fünf Akten des Schauspiels; er wird sich die romantische Technik des raschen Dekorwechsels zahlreicher Lebender Bilder zu eigen machen. Ich sagte bewußt ›Bilder‹ – ›Einheiten‹, den während für den Stummfilm die Einstellungen und ihre Ablösung ausschließlich in der Zeit, in der Dauer stattfanden und der räumliche Faktor keine Rolle spielte für den Rhythmus, verliert hier (und damit berühren wir den zweiten großen Unterschied des Stummfilms zum Sprechfilm) der Rhythmus, also die Montage, gänzlich an Bedeutung und gestattet dem Dialog, dem Gesang und dem Tanz die Eroberung der Raumentiefe. Ihr Einfluß zeichnet sich durch die – mitunter maßlose – Erstarrung des Raumes in einem Bild aus, das man nicht zu schnell zu ersetzen wagt, um einerseits nicht das Verständnis des Bildes selbst, andererseits (aus technischer Rücksicht) die Steuerung, die Qualität des Ton zu beeinträchtigen. Der Film, der gänzlich im ›Entstehen‹, im Verlauf sich befand, läßt jetzt zu, zerstückelt und fragmentarisch sinnfällig zu werden: wie das Theater liefert er vom Leben ›transversale Abschnitte‹, das heißt rein räumliche.«¹³

Heute mutet uns eine solche Diskussion verworren an, weil uns die Erfahrung des Stummfilms, der in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts zumindest in den Programmkinos und Dritten Programmen noch sichtbar war, gänzlich abhanden gekommen ist. Nur mühsam läßt sich noch die gestische Eigensprachlichkeit des Stummfilms als produktive Kraft rekonstruieren. Die Schnelligkeit der jetzigen Bild- und Szenenwechsel und die bebende Allgegenwart des Tons lassen im Kino keinen Schlafraum mehr zu, sie erfordern die gesamte Konzentration, den gesamten Körper. Dagegen scheint der Stummfilm nur eine schlaaffe Aneinanderreihung von Bildern überzüchteter Gestenhaftigkeit, von Dingen also, die wir nicht mehr verstehen. Er ist uns eine fremde Kunst geworden, fremder noch als die Fotografie des 19. Jahrhunderts.

Intellektueller Stummfilm war Montage, u.a. von den russischen Regisseuren der Zeit zu vollendeten Stilmittel entwickelt. Sie rhythmisierte den Film, gab ihm seine Struktur und seine Story. Der Schnitt bestimmte nicht nur bei Griffith die Handlung, und allgemein läßt sich beobachten, wie ein Raum sich entfaltet, lokalisierbar wird zwischen Nah-, Halbnah, Weitbild, zwischen Tableau und Detail. Die Bilder waren bewegt und gleichzeitig auf sich gestellt. Während die Fotografie noch im 19. Jahrhundert in Abhängigkeit von der Malerei gesehen werden muß, hatte der Film sehr schnell seine Ähnlichkeiten mit dem Theater überwunden, nicht weil er die Einheit des Raums aufgab, sondern weil er sie durch Zerlegung verdichten konnte. Die Kamera konnte an jeder Stelle im Raum sein. Kurz: der Stummfilm konnte seine eigene Bildlogik entwickeln und ausbauen. Unabhängig von einer Logik des Realen arbeitete er an »der Aufhebung der Rede« (Fondane). Gerade weil er quasi unverstärkt Bilder entwickelte, die durch Technik generiert und in Zeitfluß gebracht wurden, mußten diese Bilder stark sein, intensiv und pulsierend. Was uns heute armselig vorkommt, besaß und besitzt, wenn man sich darauf einläßt, eine enorme ästhetische Sprengkraft, die übrigens mit dem unabhängigen Undergroundfilm seit den 50er Jahren wieder aufgenommen wird. Filme von Stan Brakhage, Ed Emshwiller, Jack Smith oder Andy Warhol zelebrieren ihre Raumeinheiten wie Stummfilme, auch wenn ein meist schlechter Ton läuft. Parker Tyler, Filmtheoretiker der Subkultur, weist darauf hin, daß es dem russischen Stummfilm sicherlich um eine Verfilmung von Geschichten ging, daß er aber »eigenständig, Einstellung für Einstellung, Aufnahme für Aufnahme aufgebaut werden konnte, wie sich ein Gedicht Wort für Wort, Zeile für Zeile aufbauen läßt«. ¹⁴ Der Stummfilm legt seine Prinzipien offen. Er produziert eine eigenmächtige Bildsprache, hinter der letztendlich auch Handlung verschwinden kann. Gestische Poesie.

Beim Schriftsteller Beckett verschwindet die Handlung hinter der Sprache, die sich zwischen dem Schrei und dem Verstummen als Einheit produziert, aber als zusammengesetzte, montierte präsentiert wird. Seine schriftstellerische Arbeit ist die eines Monteurs von Rederrhythmen, die abbrechen, sich verzweigen, reaktivieren, ohne ihren bestimmten Raum zu verlassen. Er ist quasi ein Stummfilmautor, der mit Sprache arbeitet, der nicht »transversale Abschnitte« inszeniert, sondern räumliche Bedingungen ohne »Dekorwechsel« schafft, in denen sich die Bilder und die Worte einnisten können. Beckett ist im wesentlichen schwarzweiß und stumm. Das wird immer leicht mit Existenzialismus verwechselt. Der aber trägt schwarz, damit die Farben besser zur Geltung kommen: das Rot der Lippen und des Weins, das verwachsene Grün der vernebelten Vororte, das Blau des Autos oder das Braun der Kreuzigung. Von alledem nichts bei Beckett.

Die poetische Ästhetik des Stummfilms ist eine produktive. Sie ist ein verschwundenes Stilmittel gestischer Sprachen, das heute eher von den bildenden Künstler wie Bruce Nauman, Eija-Liisa Ahtila, Tacita Dean oder Aernout Mik aktiviert wird, um Raum durch Zeit entstehen zu lassen. Es ist die schon frühe Sehnsucht Becketts, zum all over der audio-visuellen Bildermacht eine Gegenwelt der reinen bewegten Bilder im Sinne Fondanes zu entwerfen. Im Stummfilm ist der Film ganz bei sich. Das Rattern der Projektoren in der dunklen Kammer verstärkt diesen Effekt, macht ihn noch unwirklicher, und wenn eine Live gespielte Musik in diesem Desillusionsraum durch Melodien Imitationen von Geräuschen etwas Trost verleihen soll, ist das für puristische Liebhaber schon ein Schritt in die falsche Richtung. Keine »getürkte Wirklichkeit«, sondern die Intensität der bewegten Bilder selbst, »innere Träume« gegen die »Logik der Rede«. In diesem Sinn ist »Film« Teil einer »Subgeschichte des Films« oder einer Geschichte des »Film als Film« und läßt sich wie »Quadrat I&II« dort einbinden, obwohl es bisher kaum geschehen ist.

Doch worum geht es in »Film« eigentlich? Zunächst sehen wir ein lidbewegtes Auge in Großaufnahme, dann einen merkwürdig gekleideten Mann, der an einer Mauer entlanghastet und ein Ehepaar beinahe umrennt (Abb. 1). Als nächstes sind wir in einem dunklen Treppenhaus. Eine Frau kommt mit Blumen herunter, der Mann rennt hastig die Stiegen herauf. Er kommt in ein Zimmer, das er sorgsam verschließt. Dort spielt der Rest des Films. Der Mann verhängt alles, was ihn anschauen könnte, um dann selbst Fotos anzuschauen. Ganz am Ende erst, wenn der Mann die Fotos zerrissen hat und in seinem Schaukelstuhl eingenickt ist, werden wir mit seinem Gesicht konfrontiert, das eine Augenklappe trägt. Zum Schluß wieder die Großaufnahme des menschlichen Auges. In der dunklen Pupille steht: »Film by Samuel Beckett«.

Wir können einen Film, und daran sind sich alle Interpreten einig, der mit der Großaufnahme eines Auges anfängt und aufhört, der in seinem Hauptteil die Blicke verschwinden lassen will, als einen ästhetischen Beitrag zur visuellen Wahrnehmung bezeichnen. Sein Regisseur Alan Schneider bringt die Sache auf den Punkt: »Es ist ein Film über das wahrnehmende Auge, über den Wahrgenommenen und den Wahrnehmenden – zwei Aspekte desselben Menschen. Der Wahrnehmende will wie verrückt wahrnehmen, und der Wahrgenommene sucht sich verzweifelt zu verbergen. Am Ende dann gewinnt einer von beiden.«¹⁵

Die Kamera, die diese Übung des Mannes aufzeichnet, scheint ihm zu folgen und gleichwohl eine Person zu sein, da sowohl das Ehepaar, wie die Frau mit den Blumen und der Mann selbst erschrecken, wenn sie ihrer ansichtig werden. Wir haben es also im wesentlichen mit zwei Protagonisten zu tun: mit dem Mann und der Kamera. Letztere führt uns wieder direkt in die russische Avantgarde, zu Dziga Vertow, der theoretisch und praktisch vor allem mit seinem Film »Der Mann mit der Kamera« (1929) das »Kameraauge« personalisierte. Das menschliche Auge ist nach Vertow unvollkommen und in seinem Sehvermögen eingeschränkt. Das Kameraauge, das »mechanische Auge« dagegen kann sich befreien aus der Unbeweglichkeit und zusammen mit der Montage dem Sehen selbst unbekannte Welten eröffnen, Welten, die nicht inszeniert im Alltag zu finden sind. »Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann... *Ich bin in ununterbrochener Bewegung*, ich nähre mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes...«.¹⁶



1 Alain Resnais, Buster Keaton in »Film«. Aus: Robert Benayoun, Buster Keaton. Der Augenblick des Schweigens. München 1983, S. 120.

Vertow und das mechanische Auge werden zur Interpretation von »Film« logischerweise immer wieder herangezogen. Doch ist Vertow vor allem ein Geschwindigkeits- und Blickwinkelfanatiker, während Beckett mit seinem Regisseur Alan Schneider eine andere Übung vereinbarte. Das Kameraauge will uns seine personale Präsenz durch eine Einschränkung beweisen. Es befindet sich, für Vertow sicherlich äußerst langweilig, fast ausschließlich hinter dem Mann. Es zeigt uns also keine Blicksensationen. Es verfolgt lediglich, dokumentiert zunächst und bleibt formal hinter seinen russischen Möglichkeiten zurück.

Doch ist die Verfolgung nochmals eingeschränkt. Beckett gibt seine Intentionen in einem »Originalentwurf« zu »Film« preis. Grundvoraussetzung ist:

»Esse est percipi.

Wenn alle Wahrnehmung anderer – tierische, menschliche und göttliche – aufgehoben ist, behält einen die Selbstwahrnehmung im Sein.

Die Suche nach dem Nicht-Sein durch Flucht vor der Wahrnehmung anderer scheitert an der Unausbleiblichkeit der Selbstwahrnehmung.

Das Obige will keinen Wahrheitswert haben und wird nur als strukturelles dramatisches Hilfsmittel betrachtet.

Zur Darstellung der Hauptfigur in dieser Situation wird diese in Objekt (O) und Auge (A) gespalten, in das fliehende O und das verfolgende A.

Erst am Ende des Films wird klar, daß der verfolgende Wahrnehmende nicht ein anderer ist, sondern die Hauptfigur selbst.

A nimmt O bis zum Ende des Films von hinten aus einem Winkel wahr, der nicht größer als 45° ist. Grundregel: O gerät ins percipi = erleidet Angst des Wahrnehmenwerdens nur, wenn dieser Winkel größer wird.¹⁷

Dieser Winkel wird von Beckett »Immunitätswinkel«¹⁸ genannt, d.h. jedesmal wenn O diesen Winkel verläßt, versucht die Kamera die alte Ordnung wieder herzustellen. Es geht also, wie so häufig bei diesem Autor, um Einschränkungen, um Bewegungsreduktionen, um Möglichkeitsbeschränkungen, die bei einem Thema wie Verfolgung eigentlich kontraproduktiv sind.

Der sehr detaillierte, mit Diagrammen etc. versehene »Originalentwurf« hat bei den Interpreten für weitere Verwirrung gesorgt. Es wurde teilweise mit Empörung festgestellt, daß Beckett in einigen Punkten von seinem Skript abgewichen ist, als ob es je einen Film gegeben, der buchstäblich das Skript umgesetzt hätte. »Der Film ist von Anfang bis Ende stumm, bis auf das ›psst‹ im ersten Teil,« schreibt Beckett beispielsweise. Dieses ›psst‹ ist nicht zu hören und braucht es auch gar nicht, da es durch die Mimik des Ehepaars schon stumm theatralisiert wird. Doch zeigt diese Bemerkung nochmals, wie wichtig Beckett die Ästhetik des Stummfilms war, und insofern wäre es nett gewesen, wenn der einzige Ton im Film die Aufforderung zum Schweigen gewesen wäre. Ich zumindest habe dieses »psst« nicht gehört. Es gibt aber Forscher, die mir fest und glaubhaft versichern, daß man es hört.

1710 veröffentlicht George Berkeley, der spätere Bischof von Cloyone, seine philosophisches Hauptwerk »Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis«, in dem er nachzuweisen versucht, daß der aktive Geist die Dinge erst mit der Wahrnehmung begründet. »Esse est percipi.« Erst wenn sie in unseren Blickwinkel geraten, werden sie Wirklichkeit. Das heißt natürlich nicht, daß die Dinge, die wir im Moment nicht sehen, nicht da wären. Sie sind immer da als göttliche Ordnung, jenseits unserer zufälligen Wahrnehmung.

Aus diesem nominalistischen, spätbarocken Problem macht Beckett ein mediales, ein kameragemäßes, einen »Film«. Gerade die barocke Anamorphose arbeitet mit dem begrenzten Sichtfeld. Sie organisiert ihre Scheinarchitektur, ihre Dekkengemälde auf einen bestimmten Augenpunkt hin, der bei Pozzos Deckengemälde von St. Ignazius in Rom sogar auf dem Fußboden markiert war. Jenseits des Gesichtfeldes von 90° konnte der gemalte Schein, der so gar nichts mit der Wirklichkeit zu tun hatte, getrost in sich zusammenfallen. Die 45° bei Beckett sind natürlich für die Einäugigkeit der Kamera, bzw. der Person reserviert. Darauf weist Gilles Deleuze hin.¹⁹ Wesentlich ist aber: durch das Kameraauge in »Film« spricht natürlich Vertow, meint aber mit dem Berkeley-Zitat jene barocke Wahrnehmungstheorien, die über Descartes hinausgehen. Sein heißt jetzt Gesehen-Werden, bzw. das Ich, repräsentiert durch ein menschliches oder mechanisches Auge beweist sich nicht mehr in dem, was es alles zu sehen vermag. Es muß auch gesehen werden, damit es sich beweisen kann. Und das ist das Thema des Films. Hierin ist die Aufspaltung der Person begründet.

Ein barockes Problem mißt sich mit einer Filmästhetik der russischen Avantgarde und produziert sich asynchron in den 60er Jahren von Cinemascope. Das ist natürlich einigermaßen verwirrend, zumal mir der Film selbst historisierend zu arbeiten scheint. Das Eingangs- und Abschlufauge finden wir bei Vertows »Mann mit

der Kamera« (1929), hier direkt mit dem Kameraobjektiv in eins gesetzt. Zudem erwarten wir seit Bunuels »Der andalusischen Hund« (1929) bei ungeschützten Augen im Film immer ein Rasiermesser.²⁰ Das Ehepaar scheint in seiner Kostümierung direkt aus dem russischen Avantgardefilm entlaufen. Seine überzogenen Gesten und das minimale Ballett der Zwicker kann direkt mit Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin« (1925) in Verbindung gebracht werden. Die triste Mauer und das Treppenhaus finden wir natürlich im expressionistischen Film und im Film noir, insbesondere in Fritz Lang »M« von 1931, in dem wir vom genialen Peter Lorre aus anderen Gründen in den Verfolgungsszenen lediglich den Rücken sehen. Treppenhäuser selbst sind Übergangsräume zwischen öffentlich und privat. In der holländischen Malerei, die Beckett über alles liebte, sind sie für die »Lauscherinnen« reservierte Räume eines akustischen Geheimnisses,²¹ im Film noir und bei Hitchcock für die Flüchtenden, die dummerweise aber immer nach oben abhauen. Das Interieur besitzt natürlich eine lange Tradition, besonders bei den Holländern im 17. Jahrhundert, aber auch für die klassische Moderne bis hin zur Installationskunst. Gleichzeitig ist aber auch der Ort des Theaters, ein Raum, dem nach Diderot lediglich die vierte Wand fehlt,²² was im übrigen letztendlich auch für das Gemälde gilt. Erst der Film vermag es, das Interieur, wenn nicht in seiner Totalität, so doch in seiner Komplexität zu zeigen.

Das Interieur in »Film« spaltet sich in mehrere Anschauungsweisen. Es ist ein kompakter Raum mit einer erbärmlichen Möblierung, der insofern eigenartig ist, da in ihm nicht richtig gewohnt werden kann. Er wurde im Studio aufgebaut. Das Notwendigste ist da, wie in einem Kinderbuch. Es gibt das Fenster, den Spiegel, den Schaukelstuhl, das Bett. Es gibt auch einen Tisch, der aber besetzt ist von Papagei und Goldfisch. Keine Kochgelegenheit ist zu finden. Viel Liebe wurde in den bröckelnden Putz der »denkwürdigen Wand« investiert, an der einmal O und einmal A langsam sich entlangtasten. Allein das Körbchen mit Hund und Katze ist neben den anderen Tierbehausungen so etwas wie ein Wärmegenerator. Kurz: das gesamte Interieur wirkt wie für eine Versuchsanordnung und hat mit Wohnen nichts zu tun. Kein »getürktes Reales« also, das wir dann erst auf den Fotos finden, welche die Personen aus der augenbesetzten Mappe zieht. Hier ist dann Normalleben von Kindheit bis Alter in Wohnräumen und anderswo. Und hier auf den Fotos sehen wir zum ersten Mal frontal den Protagonisten des Films und erkennen Buster Keaton mit Augenklappe.

Insgesamt zeigt sich, daß Beckett, film- und kunsthistorisch äußerst gebildet, sein visuelles Gedächtnis nicht im Stich läßt. Er ist präzise bis ins Detail. Er montiert historisch besetzte, mit traditionellen Emotionen behaftete Bilder. Solche noch immer gebräuchlichen strategische Affektbilder aus den Bereichen des Unheimlichen (Treppenhaus), der Flucht (Mauer), des Experiments (Interieur), der Erinnerung (Fotografien), der Menschlichkeit (Tiere) oder Symbole (Fenster, Spiegel) skeltiert er auf ihr Grundgerüst, befreit sie von jeglichem Ornatus und weist ihnen im Handlungsraum einer philosophisch barocken Wahrnehmungsproblematik eine andere Rolle zu.

Nochmals zum Foto mit Buster Keaton: Wenn man es nicht vorher geflüstert bekommen hätte, daß dieser die Hauptrolle spielt, wäre man jetzt kurz vor Schluß des Films äußerst erstaunt gewesen. Allein der typische Hut könnte auf ihn verweisen. Die Frage ist doch, warum Buster Keaton, wenn er sich eh kaum zu erkennen

gibt? Offensichtlich wollte Beckett diesen Effekt, da er auch den Vorspann wegläßt und erst im Nachspann seinen Helden benennt. Im »Originalentwurf«, der im übrigen in seiner Exaktheit die visuelle Vorstellungskraft Becketts nochmals belegt, heißt es: »Die Atmosphäre des Films ist komisch und unwirklich. O sollte durch seine Art, sich zu bewegen, Lachen hervorrufen.«²³

Doch das Unwirkliche überwiegt. Leicht komisch ist die hastige Gangart Keatons an der Außenmauer und jene brillante Slapsticknummer bei dem Versuch, Hund und Katze aus dem Zimmer zu entfernen. So ist »Film« zunächst kein ausgesprochener Buster Keaton-Film, und es nimmt nicht Wunder, daß Beckett eigentlich Charlie Chaplin, Zero Mostel und Jack MacGowran gefragt hatte.²⁴ Die erste Begegnung von Beckett und Buster fiel auch äußerst frostig aus. Sie schwiegen sich an. Buster bekannte in seinem letzten Interview vor seinem Tod am 31. Januar 1966: »Ach, ich wäre der letzte, der zu diesem Film etwas sagen könnte, weil ich die Hälfte der Zeit gar nicht wußte, was diese Kerle eigentlich taten. Der Regisseur, Alan Schneider, sagt mir nur, ich solle der Kamera meinen Rücken zukehren und natürlich bleiben. Nun versuchen Sie mal natürlich zu spielen, wenn eine Kameracrew auf Ihren Rücken zielt. Was Samuel Beckett betrifft, so habe ich ihn nach einem Blick in das Drehbuch gefragt, ob er am Abend vorher Welsh Rarebit gegessen habe, bevor er zu Bett ging.

Der Film bedeutet nach meiner Ansicht, daß ein Mensch sich vor jedem verstecken, sich selbst aber nicht entkommen kann.«²⁵

Immerhin war Buster zur Zeit der Dreharbeiten 69 Jahre alt. Natürlich muß es diesen Ausnahmekomiker äußerst irritiert haben, daß man von seine unverwechselbare Figur, die allerdings fülliger und schwerer geworden war, mit Mantel und Stiefel zudeckte und sein Gesicht mit einem Taschentuch unter seinem Stetson-Hut abdeckte. Aber doch nur, um dann endlich im Interieur die ganze Wahrheit aufzudecken. Nur zögerlich gibt sich dieser Kultkörper zu erkennen. Er legt seine Schichten frei, erst das Taschentuch, dann der Mantel, dann das Foto und schließlich auf dem Höhepunkt des Films, wenn die beiden Personen A und O entdecken, daß sie eine sind, zeigt sich die unnachahmliche Physiognomie, die in ihrer intensiven Präsenz der Becketts gleicht. Beckett gibt hier dem Starprinzip, nach dem dieser möglichst zu Beginn des Films zu erscheinen hat, eine neue Wendung. Der Star ist zwar da, aber er wird nicht erkannt. Er darf uns nicht mit seiner Präsenz erschlagen, damit das Filmprinzip nicht verschüttet wird. Erst auf dem dramatischen Höhepunkt, der übrigens in Kombination mit einem kurzen Nickerchen umso überraschender aufleuchtet, wird uns dieses Gesicht zur Offenbarung, die übrigens an der Stelle erscheint, an der vorher das Bild der glupschäugigen phönizischen Gottheit hing.

Im Gegensatz zu Chaplin ist Buster der ausgesprochene Stummfilmstar. Er vermag es, ohne Worte zu sprechen, also filmisch und gestisch. Die richtige Besetzung also. Wir sehen ihn, ohne daß es uns wie bei dem Ehepaar überzogen vorkommt, in der Schlüsselszene erstauntes Entsetzen ausdrücken. Er ist so sehr Stummfilmschauspieler, daß er seine physiognomischen Mittel im Dienst eines emotionalen, wortlosen Sprechens genau kalkuliert einsetzt. Er ist der Meister intensiver Präsenz, der beim größten Chaos um ihn herum, stoisch seine Sache weitermacht.²⁶ Übrigens hat auch er wie Vertow sein Medium reflektiert. 1928 entsteht »Der Kameramann«, eine Studie über Filmreporter und Liebe, über sensationelle Orte und Alltag, über öffentliche und private Kämpfe. Bei all dem hat Buster immer

die Hand an der Kurbel und wird gefilmt, wie er filmt. Wenn dann im Vorführraum sein Gefilmtes gezeigt wird, ist der Schritt zu Vertow und Beckett nicht weit.

Der Stummfilm »Film« ist eine wortlose Untersuchung visueller Wahrnehmungen, die allerdings unterschiedliche Modalitäten ausprägen, die nicht ausschließlich an A und O gebunden sind. Sie betreffen, wie wir gesehen haben, die unterschiedlichsten Bildräume, die bildsprachlich konventionell besetzt sind, und von einem weiteren Wahrnehmenden, nämlich uns Betrachter, mit Bildwissen aufgeladen sind. Wir sind zwar dem Immunitätswinkel der Kamera ausgeliefert, können aber den Rest ergänzen. Filmisch sehen wir einen Stummfilm mit Elementen des expressionistischen, avantgardistisch russischen Films, des Film noir, des Experimentalfilms. Wir sehen aber auch Wahrnehmungsweisen, die uns durch Kunstwerke inaugurieren, oder aber auch direkt ausgesprochen werden. Das Fenster ist ebenso eine alte Metapher für das Bild wie der Spiegel. Das fotografische Bild folgt zwischen punctum und studium – so analysiert Roland Barthes fotografische Wahrnehmung,²⁷ dessen Theorie sich in »Film« wunderbar illustriert findet – anderen Strategien als die Fotografie einer phönizischen Gottheit aus dem imaginären Museum. Insofern könnte der Film einem Grundkurs in Sachen Bildwissenschaft und Bildanthropologie als Ausgangspunkt dienen. Buster Keatons »knittriges Reptilauge«,²⁸ wie Beckett es nennt, bildet den Rahmen für eine Bildforschung, die äußerst konkret die Modalitäten auffächert und visualisiert. Ich kenne keinen Film, der uns so konzentriert und ruhig, so intelligent und witzig das Sehen zu sehen gibt.

Allgemein schafft ein reiner Stummfilm, eben auch ohne den Trost der Musik, eine bestimmte Atmosphäre im dunklen Kino, die aus sich heraus unheimlich ist. Plötzlich sind wir auf uns zurückgeworfen. Ausweichmanöver wie im Museum gibt es nicht. Wir sind allein mit diesen bewegten Bildern, sehen genauer, weil wir nur sie haben. Die agierenden Körper, die uns auf diese Weise vorgeführt werden, erscheinen monumental und, da sie sprechen wollen, aber nicht können, exzentrisch, unrealistisch, überzogen. Jede körperlich Aktion, jede Geste wird Bedeutung. Historisch werden in diesen Filmen Aby Warburgs Pathosformeln, die von der Renaissance bis zu Beginn zur Mitte des 19. Jahrhunderts künstlerisch eine eigene Sprachlichkeit behaupten, in die Moderne hinübergereicht, und zwar, mehr noch als mit der Fotografie, auf einem Silberteller. Sie werden im Stummfilmkino greifbarer, da sie sich in der Zeit entwickeln. Wir können ihnen beim Aufbau zuschauen.

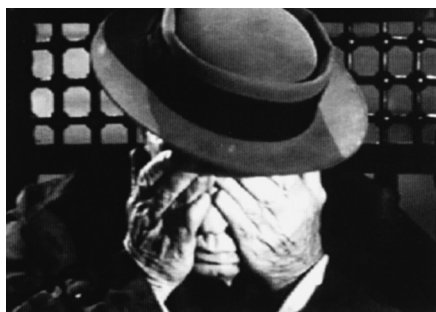
»Film« scheint, obwohl über alle Maßen einer Ästhetik des Stummfilms verpflichtet, bis auf die Szene mit dem Ehepaar dieser Sprache der exzentrischen Körper entgegen zu arbeiten. Zudem folgen seine Bilder langsamer aufeinander als im historischen Stummfilm. Ansonsten sehen wir einen Mann von hinten, der sich zwar merkwürdig, bzw. komisch bewegt, aber besonders im Interieur nicht wirklich überzeichnet. Daher ist die Szene mit dem Ehepaar äußerst wichtig. Es wird umgerannt und macht dann »psst«, um dem Zuschauer klar zu machen, daß die Ästhetik des Stummfilms verbindlich für das Ganze ist. Denn Buster nimmt sich gestisch und körperlich wenig wichtig, scheint wesentlich in sich zurückgezogen. Er verkörpert jenen »inneren Traum«, den der Stummfilm als solcher eigentlich entäußert. Wenn Buster sich im Nachhinein über die Filmcrew, die ihm im Rücken sitzt, aufregt, so meint er genau diese Verkehrung der Körperarbeit eines Stummfilmstars.

Und doch gibt es in »Film« eingestreute Momente, die eine Monumentalisierung der Gesten nochmals prononcieren. Es sind jene Momente, in denen uns der

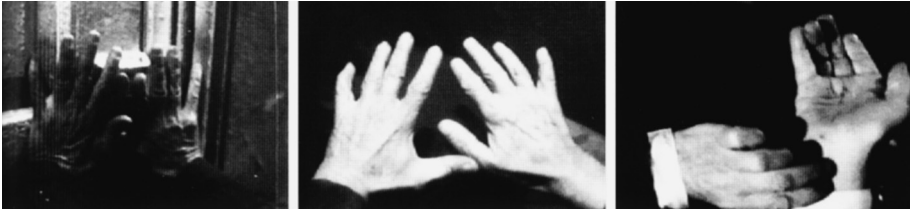
Film zeigt, was der Mann, was O sieht. Und es ist bezeichnend, daß dieses Sehen ein eingeschränktes ist. Offensichtlich braucht O eine Brille, denn was er sieht, sehen wir verschwommen, unscharf. Auch auf dieses Brillenphänomen weist das Ehepaar hin, das so mehr und mehr ein deiktische Rolle übernimmt. Unscharf sehen wir mit den Augen von Buster die Hand der Blumenfrau auf dem Geländer, das Verriegeln der Tür, die Tiere, das Bild, die Fotografien, das Pulsfühlen und schließlich das Gesicht. Beckett benötigt rein technisch diese Unschärfe, um die zwei Sichtweisen von A und O optisch unterscheidbar zu machen. Beckett: »Bis jetzt sind die Wahrnehmungen von O, der blindlings einem illusorischen Heiligtum zueilt, als belanglos vernachlässigt worden und müssen tatsächlich belanglos gewesen sein, aber im Zimmer müssen sie, bis er einschläft und die Bemächtigung beginnt, wiedergegeben werden. Und gleichzeitig muß A's Wahrnehmung von O beibehalten werden... Wir sehen O im Zimmer dank A's Wahrnehmung, und das Zimmer selbst dank O's Wahrnehmung. Mit anderen Worten, die Zimmersequenz ist bis zu dem Augenblick, da O einschläft, aus zwei unabhängigen Bildfolgen zusammengesetzt. Ich meine, daß jeder Versuch, sie durch Simultanität auszudrücken (Photomontage, Doppelbild, Überblendung, usw.) sich als unbefriedigend erweisen muß.«²⁹

Die Lösung des Problems ist verblüffend, da mit dem Trick der Unschärfe die eigentliche Körpersprache eines Stummfilms ausgezeichnet wird. Sehen wir bestimmte Dinge wie das Bild, die Fotografie, die Tiere, das Gesicht in doppelter Ausführung, also mal scharf, mal unscharf, mal von A, mal von O wahrgenommen, so ist das, was mit den Händen passiert, im wesentlichen an Os Wahrnehmung gebunden, also unscharf. Hier kommt die Kamera nicht hin. Das ist zu nah am Körper von O.

Doch agiert nie eine Hand allein. Keine macht sich selbstständig wie in Rainer Maria Rilkes Roman »Malte Laurids Brigge«. Im Gegenteil: beide Hände treten, sofern sie Buster gehören, zugleich auf, handeln miteinander. Beckett reduziert die Handarbeit wiederum auf zwei Grundstellungen. In der einen mißt die eine Hand den Puls der anderen, eine Geste der ängstlichen Selbstvergewisserung, eine an sich praktizierte Notarztgeste (Abb. 3). Die zweite ist ebenfalls eine der Vergewisserung, aber daß anderes jenseits meines Körpers in Ordnung ist, bzw. in Ordnung gebracht wurde. Beide Hände streichen oder drücken parallel mit der Handinnenseite auf einen Gegenstand wie das Türschloß oder die Tücher, mit denen die Augenverdächtigen bedeckt werden. Sie signalisieren so den Abschluß einer Tat, die Beendigung der Wahrnehmungsangst. Diese Geste ist es dann, die auch die Schlußoffenbarung beendet, wenn die beiden Hände sich über die Augen legen (Abb. 2). Ich habe gese-



2 Samuel Beckett, Film, 1964, Standbilder. Aus: Kat. Samuel Beckett Bruce Nauman. Kunsthalle Wien 2000.



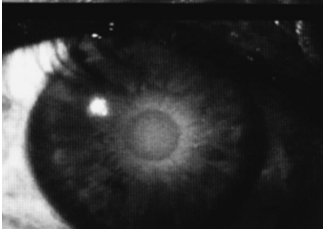
3 Samuel Beckett, Film, 1964, Standbild. Aus: Kat. Samuel Beckett Bruce Nauman. Kunsthalle Wien 2000.

hen, ich will nicht mehr sehn. Das Wahrnehmungsentsetzen findet seinen Abschluß.

Selbstvergewisserungs- und Abschlußgesten durchziehen den dritten Teil des Films wie musikalische Leitmotive. Sie sind die Reprisen in einem Gedicht. Sie strukturieren und poetisieren als formale Erkennungsmelodien den Raum der Handlung. Sie fügen dem Wahrnehmungsspiel zwischen Sehen und Angst, gesehen zu werden, jenen körpersprachlichen Affekt hinzu, der einerseits Stummfilm ist, andererseits durch die Unschärfe, Erinnerung daran. Aber auch Erinnerung an eine vergessene Wahrnehmungsform, die des Sehens mit den Händen. »Esse est percipi« heißt, ich zitiere Peter Bexte: »Berkelys Theorie des Sehens steht im schroffsten Widerspruch zur Geometrisierung des Blicks, welche Descartes vorgetragen hatte. Das Auge, so Berkeley, habe nicht a priori räumliche Wahrnehmung, sondern im Gegenteil: Nur a posteriori, aus Erfahrung, schließe man von gewissen Sinnesdaten auf Distanzen. Diese Behauptung, daß die Raumwahrnehmung das Ergebnis eines Lernprozesses sei und einen unbewußten Induktionsschluß voraussetze, ist eines der zentralen Argumente gegen Descartes. Die weitere Argumentationsstrategie besteht vor allem darin, Tastsinn und Gesichtssinn radikal voneinander zu trennen und nur dem ersteren Distanzmessung zuzutrauen.«³⁰ Deutlich wird, daß Beckett Berkeley genauer gelesen hat, als das kurze allgemein bekannte Zitat vermuten läßt. Beckett führt diese Trennung optisch vor und bedient sich dabei der Mittel des Experimentalfilms, der ebenfalls mit bewußter Unschärfe arbeitet. Unschärfe wird zum Bedeutungsträger.³¹

So kann Busters Handarbeit, die übrigens im schriftlichen »Originalentwurf« zu »Film« gänzlich fehlt und somit als Idee während der Dreharbeiten gekommen sein muß, nicht allein auf der symbolischen Stummfilmebene gesehen werden, also als visuelle Überzeichnung. Sie bindet sich wesentlich an die Wahrnehmung der Hände als Erweiterung des Augenproblems (Abb. 4). In den Worten des Kunsthistorikers Alois Riegl (1901): »Endlich hat man sich klar zu machen, daß die vollständige, absolut sichere Überzeugung von der Isoliertheit eines Dinges überhaupt niemals durch den Gesichtssinn, sondern durch den Tastsinn vermittelt werden kann. Die Isolierung, die uns der Gesichtssinn offenbart, ist bereits nichts anderes als eine Erinnerung an den Tastsinn.«³²

Wenn Buster am Schluß des Films sich die Hände vor den Kopf hält, ist das Ausdruck des Wahrnehmungsentsetzens, aber auch der Beruhigung. In diesem Moment, mit dieser Geste berührt er sein eigenes Gesicht. Er sieht nicht mehr, aber er fühlt. Im Moment der Blindheit erschöpft sich das Motiv der Spaltung der Wahrnehmungen von A und O. Der Stummfilm läuft auf sein Ende zu.



Anmerkungen

Überarbeitete Fassung eines Vortrags am 11. Juni 2004 in der Kunsthalle Göppingen anlässlich des Beckett-Projekts von makingofilm und der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Dank an Gaby Hartel und Alexander Roob für die Diskussionen.

- 1 Zur biographischen Neubewertung der Rolle der bildenden Kunst vgl. James Knowlson: Samuel Beckett. Eine Biographie. Frankfurt am Main 2001; zur Kino- und Museumszeit in Dublin vgl. Eoin O'Brian: The Beckett Country. Samuel Becketts Irland. Frankfurt am Main 1997.
- 2 Michael Glasmeier: Bewegter Stillstand. Alte Meister im Quadrat. In: Ders. u.a. (Hrsg.): Samuel Beckett Bruce Nauman. (Ausstellungskatalog) Kunsthalle Wien, 2000, S.149-159.
- 3 Caroline Bourgeois (Hrsg): Marin Karmitz, Samuel Beckett. COMEDIE. Paris 2001.
- 4 Samuel Beckett. Teleplays. (Ausstellungskatalog) Vancouver Art Gallery, Vancouver 1988.
- 5 Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main 1997, S. 97 ff.; ders.: Erschöpft. In: Samuel Beckett: Quadrat. Stücke für das Fernsehen. Frankfurt am Main 1996, S. 49-101.
- 6 Vgl. Samuel Beckett Bruce Nauman 2000 (wie Anm. 2).
- 7 Samuel Beckett: Das Gleiche nochmal anders. Texte zur Bildenden Kunst. Hg. v. Michael Glasmeier u. Gaby Hartel, Frankfurt am Main 2000.
- 8 Gaby Hartel: »...the eyes take over...« Samuel Becketts Weg zum »gesagten Bild«. eine Untersuchung von »The Lost Ones, Ill seen Ill Said und Stirrings Still« im Kontext der visuellen Kunst. Trier 2004 (= Horizonte, Bd. 33).
- 9 Martin Schwab: Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Beckett »Film«. München 1996; dort alle weiteren Literaturangaben zur bisherigen Forschung zu »Film«.

4 Samuel Beckett, Film, 1964, Standbilder. Aus: Kat. Samuel Beckett Bruce Nauman. Kunsthalle Wien 2000.

- 10 Zit. n. Knowlson 2001 (wie Anm. 1), S. 294.
- 11 Vgl. Sergej M. Eisenstein, Wsewolod Pudowkin, Grigorij W. Alexandrow: »Achtung! Goldgrube!« Gedanken über die Zukunft des Hörfilms. In: Helmut H. Diederichs (Hrsg.): Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Frankfurt am Main 2004, S. 355-358.
- 12 Benjamin Fondane: Vom Stummfilm zum Sprechfilm. Größe und Verfall des Kinos. In: Filmkritik, Heft 11/12, 1981, S. 533.
- 13 Ebd. S.536 f.
- 14 Parker Tyler: Underground Film. Eine kritische Darstellung. Frankfurt am Main 1969, S. 143.
- 15 Zit. n. Knowlson 2001 (wie Anm. 1), S. 655.
- 16 Dziga Vertow: Kinoki-Umsturz. In: Geschichte der Filmtheorie 2004 (wie Anm.11), S. 230.
- 17 Samuel Beckett: »Film«. In: Ders.: Werke. Band I. Dramatische Werke. Hg. v. Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer. Frankfurt am Main 1976, S. 349f.
- 18 Ebenda.
- 19 Vgl. Deleuze 1997 (wie Anm. 5), S. 98.
- 20 Vgl. zu diesem Augenthema auch den wunderbaren Ausstellungskatalog: ?Bunuel! Auge des Jahrhunderts. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994.
- 21 Vgl. auch Fatma Yalcin: Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts. Berlin 2004.
- 22 Johannes Friedrich Lehmann: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing. Freiburg im Breisgau 2000.
- 23 Beckett 1976 (wie Anm. 17), S. 349.
- 24 Vgl. Knowlson 2001 (wie Anm. 1), S. 656.
- 25 Zit. n. Wolfram Tichy: Buster Keaton mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 121f.
- 26 Vgl. zur Intensität und Stoik die Studie von Robert Benayoun: Der Augen-Blick des Schweigens. München 1983.
- 27 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1985.
- 28 Zit. n. Knowlson 2001 (wie Anm. 1), S. 658.
- 29 Beckett 1976 (wie Anm. 17), S. 360f.
- 30 Peter Bexte: Blinde Seher. Die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Amsterdam, Dresden 1999, S. 114.
- 31 Dazu allgemein Wolfgang Ullrich: Die Geschichte der Unschärfe. Berlin 2002. Becketts »Film«-Technik bleibt in dieser Studie, die hauptsächlich der Fotografie gewidmet ist, unberücksichtigt.
- 32 Alois Riegl: Naturwerk und Kunstwerk. I. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. (Reprint) Berlin 1995, S. 62.