

kelstuhl. Ruckartig zuckt er im Schlaf zusammen, öffnet sein Auge, blickt direkt in die Kamera und erschrickt wie die anderen Personen zuvor mit weit aufgerissenem Mund. Im Gegenschuss ist diesmal jedoch eine Person zu sehen, der dieser Kamerablick zugeschrieben werden kann: er selbst beziehungsweise ein Doppelgänger steht vor ihm und blickt von oben auf ihn herab. Dicht neben seinem Kopf steckt der Nagel in der Wand, der weiße Fleck erinnert an das abgerissene Bild. Mit aufgerissenem Auge und Mund sackt der Mann in seinen Stuhl zurück (Abb. 4). Er schließt sein Auge, legt dann beide Hände auf Auge und Augenklappe, öffnet sein Auge wieder, schaut erschüttert, während ihn im Gegenschuss in einer Großaufnahme Auge und Augenklappe starr anblicken. Erneut legt er beide Hände vor sein Gesicht, schaukelt dabei in seinem Stuhl, bis er zum Stillstand kommt. Schwarz. Wie zu Beginn öffnet sich in Großaufnahme ein einzelnes Auge, das schließlich eingefroren wird und über dessen Pupille der Titel des Films und die Credits eingeblendet werden, bis es sich am Ende wieder schließt.

### 3.2 FILM-Analyse. Das Kino des Blicks

Mit dem ersten Bild von FILM, dem Auge, wird klar, dass hier das Wahrnehmen und Blicken wie auch das Wahrgenommen- und Angeblickt-Werden im Fokus stehen. Samuel Beckett selbst hat erläutert, dass es sich hierbei um den Versuch handelt, das bekannte Diktum des irischen Bischofs Berkeley dramatisch umzusetzen: *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. [...] 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.«<sup>4</sup>

Diese Aufspaltung der Wahrnehmungen in Becketts FILM wurde bereits umfassend seziiert, beschrieben und gedeutet. Eine sehr ausführliche Analyse, in welcher auch viele andere Lesarten diskutiert werden, hat Martin Schwab vorgelegt und sich dabei auch mit der Interpretation und Integration des Films in die Filmphilosophie von Gilles Deleuze beschäftigt, auf welche ich gleich zu sprechen komme.<sup>5</sup> In vielen Untersuchungen, wie auch bei Schwab, wird dabei eingehend über die Übersetzungsmöglichkeiten des Berkeley'schen Diktums in die filmische Form sowie über die unterschiedlichen Medialitäten von Drehbuch und Film nachgedacht. Ich möchte jedoch in meinen Betrachtungen nur kurz auf das Beckett'sche Drehbuchprogramm eingehen und mich weniger mit der Frage nach der Machbarkeit einer Verteilung der menschlichen Wahrnehmung, also des menschlichen Sehens durch zwei Augen, aufhalten. Man kann der von Beckett

4 Samuel Beckett: »Film«, in: Ders.: *Hörspiele. Pantomime. Film. Fernsehen (= Dramatische Werke II)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 103-121, hier: S. 105f.

5 Martin Schwab: *Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts »Film«*, München: Fink 1996.

gewünschten, im Drehbuch festgeschriebenen und von vielen Autoren aufgenommenen Lesart von FILM folgen, läuft dann jedoch Gefahr, von Anfang an den Blick der Kamera als das Auge A zu betrachten, durch das der Film zu einem einzigen, einäugigen, subjektiven Blick des Protagonisten wird, neben dem anderen, dem zweiten Blick des anderen Auges, das letztlich sich selbst oder sein Gegenstück erblickt. Man kann jedoch auch ohne das Vorwissen über Berkeley und über *esse est percipi* feststellen, dass es zwischen dem Blick des Protagonisten und dem der Kamera Überschneidungen gibt, die unabhängig von Becketts Vorstellungen nicht als eine veranschaulichte menschliche, sondern vielmehr als eine besondere filmische Wahrnehmung betrachtet werden können.

Mirjam Schaub erläutert in ihrer Analyse von FILM die Frage, ob diese filmische Umsetzung und Überprüfung des Berkeley'schen Diktums durch Beckett als erfolgreich eingestuft werden kann.<sup>6</sup> Folgt man Becketts Erläuterungen im Drehbuch, so ist die vorgeführte Geschichte als eine des Scheiterns zu verstehen, da das Sein seiner Wahrnehmung nicht entkommen und daher nicht zum Nicht-Sein werden kann. Die Veranschaulichung dieser Erkenntnis eines »Entwerdungsdramas«<sup>7</sup> wurde von Beckett in Schriftform des Skripts als gründlich durchdachte Anordnung beschrieben und mit genauen Vorstellungen von räumlichen Relationen in Worte und Zahlen gefasst.<sup>8</sup> Für die Ermöglichung der Selbstwahrnehmung wird der Protagonist in Objekt O und in Auge A (oder E für *eye*) aufgeteilt und diese in genauen Abstandsverhältnissen zueinander positioniert. In der Flucht von O stehen dem verfolgenden A dabei im Freien zunächst ein Bewegungsspielraum und Winkel von 45 Grad, im Zimmer 90 Grad und schließlich, wenn O im Schaukelstuhl ruht, 270 Grad zur Verfügung, um nicht gesehen zu werden. Dabei geht es jedoch nicht nur darum, dass O nicht von A wahrgenommen werden möchte, sondern O versucht ebenso die Blicke anderer Personen, der Tiere und der Bilder zu vermeiden beziehungsweise sie zu eliminieren. Darüber hinaus ist es der eigene Blick, dem O im Spiegel und dann auch im Schaukelstuhl durch das Schließen des Auges ausweichen möchte. Nur im körperlichen Stillstand und bei heruntergefahrenem Pulsschlag, im Schlaf oder gar im Tod, so scheint es, erhofft sich O jenseits von Wahrnehmung ein Entkommen aus dem Sein – ein Wunsch, der nach Beckett und seinem Drehbuch zum Scheitern verurteilt ist.

Schaub beschreibt ausgehend von Becketts Vorstellungen, die er um Berkeleys Zitat entwickelt, inwieweit es sich bei diesem Versuch der Wahrnehmungsflucht um ein mehrfaches Scheitern handelt – das jedoch von Beckett als solches intendiert zu sein scheint. Ein grundlegendes Misslingen liegt dabei in der Tatsache, dass sich das theoretische Vorhaben eines Drehbuchtextes nicht schlicht in einen Film übertragen sowie die menschliche Wahrnehmung nicht in der filmischen Dramaturgie und in bewegten Bildern exemplifizieren lässt. Wahrnehmungsflucht im Film unterliegt spezifischen medialen Bedingungen und erschafft ein eigenes Drama der Bilder. Becketts Hauptproblem, so Schaub, liegt dabei in der »Unmöglichkeit, Bilder nach Realitätsgraden

6 Mirjam Schaub: »Film«, in: Dies.: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kintotheorie* (= *Serie Moderner Film*, Bd. 4), Weimar: VDG 2005, S. 134–143.

7 Ebd., 137.

8 Vgl. ebd., 136ff.

zu hierarchisieren«, ebenso ist es praktisch unmöglich, »Wahrnehmung nach Selbst- und Fremdwahrnehmung hin zu unterscheiden.«<sup>9</sup> Auch die Selbstwahrnehmung ist für O eine Fremdwahrnehmung. Letztlich wird durch die Aufspaltung der Wahrnehmung des Protagonisten etwas anderes als Wahrnehmung hervorgebracht. Am Ende der Verfolgungsgeschichte, die in der Selbstbegegnung mündet, wandelt sich der Wahrnehmungswechsel in ein starres Entsetzen, in einen Affekt.

Schaub spricht hier davon, dass es Beckett durch filmische Mittel gelingt, »ein dramatisches Narrativ oder Dispositiv«<sup>10</sup> zu entwerfen, in dem ein fortlaufender, imaginiertes Blickkontakt schließlich zur Selbstbetrachtung und zur Bildwerdung des Protagonisten führt, durch welche die Rollen von A/E und O kippen und vertauscht werden. Um den Wunsch des Verschwindens aus der Wahrnehmung logisch zu inszenieren, muss Beckett die Bilder und verschiedenen Wahrnehmungen durch Kamerabewegungen und Schnitte indizieren und hierarchisieren, um dieses Drama für den Zuschauer lesbar zu machen.<sup>11</sup> Die Nichthierarchisierbarkeit der Bilder in wahrgenommene und wahrnehmende, die dem Gezeigten gegenüber gleichgültig sind, wird von Schaub zugleich als Unmenschlichkeit beschrieben. Mit dieser Unmenschlichkeit des Bildes geht für Schaub ein anderer Schrecken der Figuren in FILM einher, welcher die Angst vor dem Wahrgenommen-Werden und vor der Selbstwahrnehmung übersteigt.<sup>12</sup> Es ist die »Fixierungsmacht des Bildes«, eine »Fixierung des Nichtfixierbaren einer jeden Wahrnehmung«, welche nicht nur den Protagonisten, sondern auch die Passanten auf der Straße erstarren lassen.<sup>13</sup> Für Schaub scheitert das von Beckett gewünschte, programmatische Veranschaulichen von *esse est percipi* sowie die mediale Selbstthematization von FILM. Es wird ihr zufolge jedoch in diesem Scheitern eine bestimmte »Spielart« eines »Kinos des Blicks« sichtbar.<sup>14</sup> Das reduktionistische Werk Becketts, in dem die Auflösung des Seins durch die Selbst-Wahrnehmung verhindert wird, führt eine notwendige Fragmentierung und Aufspaltung des Blicks vor. Das monokulare Auge E (die Kamera) und der Protagonist mit Augenklappe O, der am Ende seinem einäugigen Doppelgänger begegnet, können als ein miteinander ringendes, stereoskopisches Augenpaar betrachtet werden. Am Ende finden diese Augen in der Selbstbeobachtung zusammen; Kamera-Blick trifft Kamera-Blick, Schuss trifft Gegenschuss, und aus den Augen der Doppelgänger wird ein gemeinsames Augenpaar.<sup>15</sup> Beckett führt somit in

9 Ebd., S. 138f. Vgl. auch S. Beckett: »Film«, S. 117.

10 M. Schaub: »Film«, S. 138ff.

11 Ebd., S. 138ff.

12 Ebd., S. 142.

13 Schaub's entscheidendes Motiv ist hier der Nagel in der Wand, der zunächst das (Gottes-)Bild und später den Doppelgänger fixiert.

14 In ihrem Buch *Bilder aus dem Off* ist das »Kino des Blicks« die dritte Figur einer filmischen Selbstthematization, neben dem »Kino der Sichtbarkeit« und dem »Kino der Unsichtbarkeit«. Vgl. M. Schaub: »Film«, S. 112.

15 Vgl. hierzu auch Friedrich Kittler: »Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte«, in: Ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 81–104. Kittler hat nachgezeichnet, wie sich das Doppelgängermotiv seit der Literatur der Romantik zu einer Art Grundmotiv filmischer Poetik des frühen Kinos entwickelte; wie durch die aufkommende Alphabetisierung und dann durch den Film Doppelgänger auftauchten, denen die Psychoanalyse für

der Konkurrenz der folgenden und flüchtenden Blicke die grundlegende Doppelstruktur eines einzigen Augenpaares vor, und darauf – das wird weder von Mirjam Schaub noch von Martin Schwab erwähnt – verweist auch die Klammer des Films, die beiden Augen in Detailaufnahme, mit deren Geste des Öffnens und Schließens FILM beginnt und auch endet. Die Aufspaltung des Blicks erzeugt blinde Flecken zwischen Beobachter und Beobachtetem. »Insofern geht es in *Film* um die vorzügliche Möglichkeit, Unsichtbarkeit im Medium der Sichtbarkeit aus verdoppelten, stereoskopischen Sichtweisen zu erzeugen.«<sup>16</sup> Zwischen den Blicken und den Bildern, die auch immer schon den Zuschauer ansehen – so könnte man ausgehend von den Augen des Intros und Outros sagen – entsteht der Film als etwas Drittes, das von diesen Augen unabhängig ist, aber auch erst durch die Stereoskopie hervorgebracht wird. Obwohl es beständig um die Verhältnisse von Sehen und Wahrnehmen geht, spielt diese Augen-Klammer in der Analyse von Schaub, bei Schwab, aber auch bei Gilles Deleuze keine weitere Rolle. Während sich nach Schwabs These in Becketts ästhetischem Programm das Sehen beim Sehen sieht,<sup>17</sup> so möchte Schaub nicht ganz so weit gehen und behauptet, dass der Film immerhin »ein Bewusstsein des Blicks im Vollzug desselben« offenbart.<sup>18</sup>

Ich werde später wieder auf diese Abgeschlossenheit des Films durch das Augenpaar zurückkommen, zunächst möchte ich jedoch mit der Betrachtung von Deleuze die mir wichtigste Referenz vorstellen, die FILM in eine umfassende Kategorisierung von Bildern einordnet.

### 3.3 Der größte Film Irlands

Die Erwähnung von Alan Schneiders und Samuel Becketts FILM hat in der Filmphilosophie von Gilles Deleuze eine besondere Bedeutung. Zum einen hat Deleuze ihm den kleinen Text »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)« gewidmet, dessen Titel eine streitbare Behauptung sein mag, jedoch sogleich seine Bewunderung vermittelt.<sup>19</sup> Zum anderen taucht FILM im ersten Band der Kinobücher von Deleuze auf, und hier an besonderer Stelle, im vierten Kapitel »Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten. Zweiter Bergson-Kommentar«, bevor Deleuze diese Spielarten des Bildes entwickelt: das Wahrnehmungsbild, das Aktionsbild und das Affektbild.<sup>20</sup> Den daraufhin folgenden Definitionen dieser elementaren Bildtypen, die der Leser an diesem Punkt im Buch noch nicht kennt, stellt Deleuze mit FILM zunächst ein Beispiel voran, wie diese durch den Film und durch das Verschwinden der menschlichen Wahrnehmung ausgelöscht werden können. Es geht also um eine gleichzeitige Auslöschung der Wahrnehmung und

---

fantastische Forschungsfiktionen ein Zuhause bot, um Träume, Schattierungen und Spiegelungen des Subjekts zu erdichten.

16 M. Schaub: »Film«, S. 143.

17 Vgl. M. Schwab: *Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts »Film«*, S. 7. »These: Das Auge sieht sich sehen«.

18 M. Schaub: »Film«, S. 141.

19 Vgl. G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, S. 37-40.

20 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 97-99.