

nisten eingeschränkt wird und sich in blinden Flecken Beobachter platzieren –⁷⁵ doch werden diese niemals zu einfachen Blaupausen, mit denen sich Wahrnehmungsverhältnisse schnell erklären lassen. Vielmehr wird bei Bellour deutlich, dass es sich im Falle kinematografischer Zimmer um bewegte Dispositive handelt, in denen Blicke, Subjekte oder Dinge in einer Abfolge der Bilder auf je eigene Weise organisiert werden und in abgeschlossenen Räumen spezifische Wahrnehmungs- und Affektverhältnisse hervorgebracht und reflektiert werden.

3.7 Becketts Dispositiv der Enge

Was kann Becketts *FILM*, seiner Diskussion und den bisher erwähnten Beobachtungen um dieses eigenartige filmische Zimmer noch hinzugefügt werden? Ich möchte an dieser Stelle auf die Augen am Anfang und am Ende des Films zurückkommen, über welche Titel und Namen eingebendet werden, die in den erwähnten Theorien keine größere Rolle spielen, obwohl sie den Film auf unübersehbare Weise rahmen und auf das stereoskopische Sehen verweisen. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass manche Filme der geschlossenen Form mit solchen Klammern und mit Wiederholungen von Bildern gelegentlich ihre Wirklichkeiten formal abschließen, zugleich auf ihre Konstruiertheit, auf die Unentrinnbarkeit wie auch auf die eigenen Grenzen aufmerksam machen. Als eine stereoskopische Wahrnehmungsklammer, siehe Schaub, sind diese Augen zu präsent, als dass man sie als unabhängiges Intro und Outro losgelöst vom restlichen Film betrachten oder gar beiseitelassen könnte. Das blickende Bild, welches die gesamte Bildfläche einnimmt, existiert als ort- und zeitlose Wahrnehmung außerhalb der Handlung und öffnet und schließt wie ein Vorhang das Gezeigte. Diese Geste des Öffnens und Schließens verweist jedoch nicht nur auf die Zeitlichkeit, auf das Anfangen und Enden des Films, sondern ebenso auf die Geschlossenheit der Form. Die Augen bilden einen konstituierenden Rahmen, der nicht nur als ein Verweis auf das menschliche Blicken, sondern als eigene Wahrnehmung des Films verstanden werden kann, welcher als ästhetisches Subjekt einen Blick nach Außen wirft, gewissermaßen den Zuschauer betrachtet, zugleich jedoch auch den Film mit einem Blick nach innen, also durch den Kamerablick durchzieht, und sich am Ende formal wieder selbst begegnet beziehungsweise dann zu einer vollständigen filmischen Wahrnehmung wird. Man könnte behaupten, dass der Film erst durch dieses eigene stereoskopische Sehen, zwischen diesem besonderen aufgespaltenen Blick, der zugleich wahrnimmt wie durch sich selbst wahrgenommen wird, hervorgebracht wird; der sich selbst als Wahrnehmung und Selbstwahrgenommenes hervorbringt. Anders gesagt: durch diese Rahmung wird die Aufspaltung der Wahrnehmung, die durch den einäugigen Protagonisten erzählt wird, als eine spezifisch filmische und als ein Zugleich von Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung auch auf einer weiteren formalen Ebene reflektiert.

Abgesehen von den zuvor skizzierten Diskussionen um die filmtheoretische Konsistenz des stereoskopischen Subjekts oder um die Frage, in welche unsichtbare, mentale und

75 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 251-292.

nur vorstellbare filmische Sphäre die eigenartige aufgespaltene Wahrnehmung und das finale Affektbild des Protagonisten führen, erscheint mir letztlich entscheidend, auf welche Weise Beckett sein programmatisches Experiment inszeniert hat. Auch wenn sich der Rückzug des Protagonisten in das Zimmer narrativ nicht sehr kompliziert gestaltet, so möchte ich behaupten, das FILM neben aller Wahrnehmung von Wahrnehmung in seinem räumlichen Setting auch die Geschichte einer Verengung erzählt, als eine spezifische Choreografie der Bilder, die von der Straße in das von Bellour beschriebene Zimmer-Dispositiv übergeht und dort auf den affektiven, und möglicherweise spirituellen Fluchtpunkt zuläuft. Diese visuelle Verengung wird in den verschiedenen Analysen von Deleuze bis Bellour als eine Montage unterschiedlicher filmischer Perspektiven und Bildtypen evident, jedoch von den einzelnen Autoren nicht als ein eigenständiges Phänomen oder eine spezifische filmische Form hervorgehoben. Im Anschluss an Leo Braudy und die geschlossene Form erscheint es mir jedoch einleuchtend, dass FILM auf besondere Qualitäten der filmischen Geschlossenheit aufmerksam macht, die sich nicht nur auf das Experiment von Beckett und die Frage nach der visuellen Lösbarkeit des Diktums *esse est percipi* beschränken, sondern welche vielmehr exemplarisch einen Sonderfall der geschlossenen Form sichtbar machen. Denn auch in anderen Filmen lassen sich bisweilen, wenn sich Protagonisten in abgeschlossene Räume und Zimmer zurückziehen, wenn die Außenwelt ausgeblendet und von inneren Wirklichkeiten erzählt wird, viele der hier diskutierten Aspekte beobachten: eine Reduktion von Aktionen, Wahrnehmungen und Affekten; eine Choreografie von Beobachtung, Beobachtet-Werden oder Selbstbeobachtung; eine Verdichtung oder ein Zulaufen der Bilder auf Affektbilder und auf Fluchtpunkte, die sich auf andere, unsichtbare Sphären der Bilder beziehen; eine Dispositiv-Werdung von Zimmern, in denen die Filme jedoch nicht notwendigerweise nur an dunkle Kinosäle erinnern, sondern je nach medialem Setting andere visuelle Anordnungen die Relationen und Affekte der Subjekte prägen, ihre Handlungsspielräume, ihre Gefangenschaft oder auch die Möglichkeiten nach Auswegen vorgeben und begrenzen.

Vor allem durch die Überlegungen von Deleuze und Bellour wurde deutlich, dass FILM nicht nur ein außergewöhnlicher Film ist, sondern, dass mit ihm filmische Dispositive gedacht werden können, in denen sich das Medium auf besondere Weise selbst wahrnimmt und reflektiert. Mit dem Begriff der Enge möchte ich behaupten, dass mit FILM zudem eine besondere Form beschreibbar wird, die nützlich sein kann, um auch in anderen Filmen derartig reflexive Zimmer-Dispositive zu erkennen und zu beschreiben. Während Deleuze selbst im Anschluss an seine Besprechung von FILM der Ansicht war, dass eine bestimmte Tendenz des Experimentalfilms darin bestehe, durch Auslösung von menschlichen Aktionen oder Affekten nichtzentrierte, reine Bewegungsbilder zu erzeugen,⁷⁶ so behaupte ich, dass sich mit ihm auch eine bestimmte Tendenz von Spielfilmen ausmachen lässt, die weniger experimentell, aber ebenfalls im Geiste dieser Reduktion von Aktionen, Wahrnehmungen und Affekten, Bilder der Enge sichtbar macht. Diese müssen nicht zwingend auf ein nicht sichtbares, abstraktes Außen des Films oder auf reine Bewegungsbilder verweisen, doch lässt sich in einigen Fällen beobachten, dass der Fluchtpunkt zu anderen Sphären und Bildern jenseits der Enge

76 Vgl. G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 99.

fortbesteht oder zumindest erahnbar bleibt. Die abgeschlossenen Architekturen und Zimmer-Dispositive dieser Filme können in der Tradition von Schneider und Beckett als eine Art Bild-Laboreien betrachtet werden, da sie ebenso auf je eigene Weise in geschlossenen Zimmern bestimmte Wahrnehmungsverhältnisse zwischen Beobachtern und Beobachteten sichtbar machen und diese Einschlusssituationen mit der Frage nach spezifischen Subjekten, Affekten oder auch nach ästhetischen Auswegen verbinden. Das, was in diesen Filmen als Enge bezeichnet werden kann, nimmt in unterschiedlichen Dramaturgien verschiedene Qualitäten an, doch geht es stets darum, dass sich Protagonisten in begrenzten Situationen und in Dispositiven der Bilder befinden, in denen Möglichkeiten filmischer Subjektivität und Affekte als filmspezifische Dispositionen verhandelt werden.

Abb. 1: *Das Auge am Anfang* von *FILM* (1965).

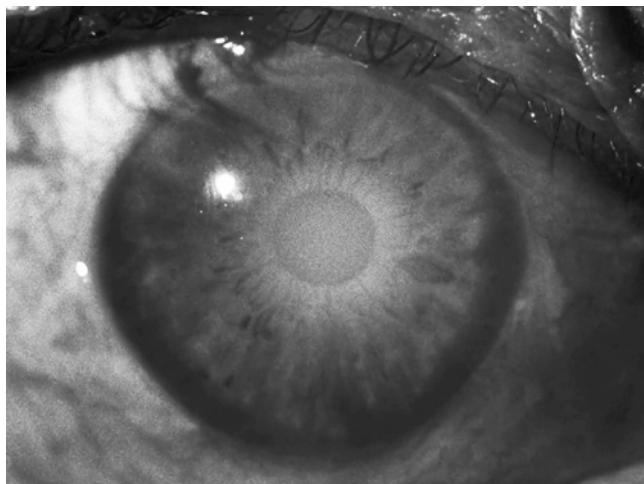


Abb. 2: *Der Mann O* (Buster Keaton) versucht jeglicher Wahrnehmung zu entkommen und verdunkelt das Zimmer.



Abb. 3: Der leuchtende Blick der Lehne des Schaukelstuhls.



Abb. 4: Der entsetzte Blick des Mannes O beim Erscheinen seines Doppelgängers.

