

im Verlauf der Handlung entwickelt und ausformuliert.² In der Kürze des Films verdichten sich in drei kinematografischen Akten,³ in einem unkonventionellen Narrativ und in einer spezifischen Anordnung von Bildtypen ein filmästhetisches Programm, das nicht nur als eine Entscheidung eines Drehbuchautors und eines Regisseurs, sondern als Wahrnehmung und Reflexion des Films verstanden werden muss. Im Anschluss an meine Ausführungen über Leo Braudy und die geschlossene Form möchte ich folglich **FILM** als filmphilosophische Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Frage nach der filmischen Enge voranstellen, welche eine Vorstellung des ästhetischen Horizonts vermitteln soll, der schließlich bei den Besprechungen der brasilianischen Filme und ihrer engen Formen richtungsweisend sein wird.

3.1 **FILM-Beschreibung**

Eine faltige Fläche füllt das gesamte Bild aus und offenbart sich sogleich als ein erkennbar betagtes Auge (Abb. 1). Es öffnet sich und schließt sich wieder, es blinzelt. Nach dieser Geste des Öffnens werden Auge und Bild gewissermaßen in der Überblendung durch eine rauhe Fläche geschlossen, die als eine Mauer und Hauswand erkennbar wird. Ein Himmel, vermutlich ein Hinterhof, eine Feuertreppe, in der Ferne ein Wolkenkratzer; eine Kamerabewegung, die sich in einem Bogen wieder zurückbewegt und über die Mauer fährt. Der gemächliche Schwenk wird jedoch jäh unterbrochen als von links eine verummumpte Person ohne erkennbares Gesicht (Buster Keaton), ein Mann mit Mantel, Hut und Tasche, das Bild betritt und dicht an der Mauer entlangeilt. Er hält inne. Die Kamera positioniert sich schräg hinter ihm und folgt ihm seitlich an der Mauer entlang, bis er scheinbar blind in ein Paar läuft, einen Mann und eine Frau, die mit einer Karte dastehen. Der Mann nimmt seine Brille, einen Zwicker, von der Nase, wendet sich zur Frau, setzt ihn wieder auf. In der Stille dieses Stummfilms möchte er seine Stimme erheben. Die Frau deutet jedoch mit einem Finger vor ihrem Mund an, dass er schweigen soll. Der Mann nimmt den Zwicker wieder ab und blickt mit der Frau, die sich eine Lorgnette vor die Nase hält, direkt in die Kamera. Entsetzt reißen sie ihre Münder auf, kneifen die Augen zusammen und wenden sich ab. Der Protagonist eilt weiter an der Mauer entlang, verschwindet um eine Ecke und in einem Hauseingang. Im Treppenhaus fühlt er seinen Puls. Als eine alte Frau mit einem Blumenkorb die Treppe hinunterkommt, versteckt er sich. Die Dame, die zunächst ihre Blumen anlächelt, verzieht bei einem direkten Blick in die Kamera ebenfalls entsetzt ihr Gesicht und fällt, wie von einem Schuss getroffen, zu Boden. Der Mann eilt weiter, die Treppe hoch, er schließt eine Tür auf, verriegelt sie von innen und fühlt erneut seinen Puls. Er nimmt das Tuch, das er unter seinem Hut trägt, vom Kopf und blickt durch die Wohnung, die nur aus einem Zimmer besteht. Die Kamera, dicht hinter ihm, folgt seinem Blick, geht mit seiner Bewegung mit, enthüllt jedoch nicht sein Gesicht. In der Beobachtung springt das

2 Auf den Begriff des Dispositivs gehen ich gleich mit Raymond Bellours Betrachtungen zu **FILM** sowie im nachfolgenden Kapitel näher ein.

3 Vgl. Gilles Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, in: Ders.: *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 37-40.

Filmbild in die Subjektive des Mannes, in welcher die Dinge und die Ausstattung des Zimmers gezeigt werden: Ein an die Wand genageltes Bild, auf einem Tisch ein Käfig mit einem Papagei, daneben ein Goldfischglas, an der Wand ein Spiegel, auf dem Boden ein Korb mit Katze und Hund, ein Fenster mit zerrissenem Vorhang, in einer Ecke ein Bett. Der offensichtlich subjektive Blick des Mannes ist unschärfer und weicher als der Blick der Kamera hinter seinem Rücken. Erneut mustert er die Dinge des Raumes, die in Nahaufnahmen zu sehen sind. Beim Anblick des Spiegels und auch des Fensters zuckt er zusammen. Vorsichtig schiebt er sich dicht an der Wand entlang, um das Fenster mit den Vorhängen zu verschließen (Abb. 2). Er dreht die Köpfe von Katze und Hund von sich weg, erschrickt vor dem Spiegel und nimmt das Bettlaken, um es über den Spiegel zu hängen. Sodann setzt er die Katze vor die Tür, doch als er den Hund ebenfalls ausschließen will, schlüpft die Katze wieder in das Zimmer und er muss sie erneut aus ihrem Korb holen. Nachdem er die beiden Tiere erfolgreich verbannt hat, fällt die Decke vom Spiegel. Hastig hängt er sie wieder auf. Daraufhin blicken ihn große, helle Löcher in der Lehne eines Schaukelstuhls wie Augen an (Abb. 3). Er setzt sich auf diesen. Als nächstes ist es eine Art Puppe mit großen Pupillen, die ihn von einem Bild aus anstarrt, das mit einem großen Nagel an der Wand befestigt ist. Er steht auf, reißt das Bild vom Nagel und in Stücke. Anstelle des Bildes unter dem Nagel, blickt er nun auf einen rechtwinkligen hellen Fleck. Daraufhin deckt er den Papageienkäfig und das Goldfischglas mit seinem Mantel zu – er trägt darunter einen weiteren – um den Blicken der tierischen Mitbewohner zu entkommen, die ihn in Detailaufnahmen mit schwarzen Augen anstarren. Schließlich nimmt er auf dem Schaukelstuhl Platz und zieht sieben Fotografien aus einer großen Mappe, deren Verschlussknöpfe ihn ebenso wie Augen anstarren; es sind Bilder, die anscheinend chronologisch Stationen seines Lebens zeigen. Während er gleichmäßig in seinem Stuhl schaukelt, betrachtet er zwei Bilder mit einer Frau und einem Kind, die Fotografie eines Mannes mit einem Hund sowie das Bild einer akademischen Zeremonie, anscheinend eine Diplomübergabe. Der Kamerablick springt von der Ansicht über die rechte Schulter in die Subjektive, aus welcher ein Hochzeitspaar, dann ein Mann mit einem Kind – sanft streichelt er mit seiner Hand über den Kopf des Kindes – zu sehen sind. Auf dem letzten Foto erscheint er schließlich selbst und zum ersten Mal frontal, sodass nun auch sein Gesicht zu erkennen ist. Über dem linken Auge trägt er eine Augenklappe, dazu das gleiche Outfit mit Mantel und Hut. Die Bilder unterscheiden sich in ihrer Machart, insofern einige teils streng rechteckig gerahmt sind, die Ränder anderer jedoch in ovaler Lochblendenform in eine weiße Umrandung übergehen. Nach einem kurzen Anblick zerreißt er das letzte Bild, das ihn selbst zeigt, geht in umgekehrter Reihenfolge nochmals alle durch und zerteilt die Fotos jeweils in vier Fetzen, die er auf den Boden wirft. Anschließend fühlt er erneut den Puls seiner rechten Hand und schaukelt gemächlich weiter. Während er dabei rasch einnickt, versucht die Kamera sich langsam von hinten seiner Vorderseite zu nähern – doch bevor sie eine frontale Ansicht erreicht, schreckt er nach oben und die Kamera weicht wie ein heimlicher Beobachter wieder zurück. Schaukelnd sackt er erneut in sich zusammen und schlält rasch ein. Die Kamera löst sich nun von ihm und fliegt dicht an der Wand durch das gesamte Zimmer, vorbei am verhangenen Spiegel, den zugedeckten Tieren und vorbei an dem weißen Fleck, den das abgerissene Bild hinterlassen hat. Frontal positioniert sich die Kamera leicht aufsichtig vor ihm im Schau-

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.«⁴

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.⁵ 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.