

4 2013  
Gesichtsaufösungen

MONA KÖRTE

JUDITH ELISABETH WEISS

(HG.)

# Interjekte

Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren Email-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an [zimmermann@zfl-berlin.org](mailto:zimmermann@zfl-berlin.org).

*Bisher in dieser Reihe erschienen:*

- Interjekte 1** SIGRID WEIGEL: Embodied Simulation and the Coding-Problem of Simulation Theory. Interventions from Cultural Sciences (2011)
- Interjekte 2** Z. ANDRONIKASHVILI, S. FRANK, G. MAISURADZE, F. THUN-HOHENSTEIN, S. WILLER: »Freundschaft: Konzepte und Praktiken in der Sowjetunion und im kulturellen Vergleich« (2011)
- Interjekte 3** VANESSA LUX, JÖRG THOMAS RICHTER (HG.): »Kulturelle Faktoren der Vererbung« (2012)

#### **Impressum**

Hrsg. vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)  
[www.zfl-berlin.org](http://www.zfl-berlin.org)

Direktorin Prof. Dr. Dr. h.c. Sigrid Weigel

© 2013 · Das Copyright und sämtliche Nutzungsrechte liegen ausschließlich bei den Autoren, ein Nachdruck der Texte auch in Auszügen ist nur mit deren ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Redaktion Dr. Christine Kutschbach

Gestaltung Carolyn Steinbeck · Gestaltung

Layout / Satz Marietta Damm, Jana Sherpa

gesetzt in der ITC Charter

# Gesichter, Gesichte und „inneres Gesichtsfeld“ bei Samuel Beckett

Kirsten Claudia Voigt

Gesichter und Gesichte, im Sinne von Visionen des Gewesenen oder Möglichen, sind in epischen, dramatischen und den filmischen Arbeiten von Samuel Beckett eng miteinander verknüpft. Becketts Arbeiten im Sektor der bewegten Bilder, um die es mir hier geht, umfassen einen Zeitraum von gut 20 Jahren, beginnend mit dem 1963 konzipierten „Film“ und endend mit „Was wo“ im Jahr 1986, einem Fernsehspiel, das Beckett zusammen mit dem SDR in Stuttgart produzierte. Sehen, Gesehenwerden, Gesicht und Gesichtetwerden, das Auflösen und Auslöschen des Gesichts im dreifachen Wortsinn, nämlich der physischen Erscheinung, des geschauten Bewusstseinsinhalts und des Gesichtssinns sind zentrale Themen der Arbeit auch in diesem Feld.

Ich möchte einige „Gesichtspunkte“ der Frage betrachten, wie Beckett das Gesicht in seinen filmischen Gesichts-Kompositionen und Gesichts-Dekompositionen, Gesichts-Choreographien oder Gesichtsarrangements auflöste. Folgende Aspekte der „Gesichtsauflösung“ sollen hier zur Sprache kommen:

1. „Film“: Gesichts-Ikonoklasmus und Auflösung des Gesichtssinns
2. „He, Joe“: doppelte Großaufnahme – Gesichtsauflösung in Affekt und Agonie
3. „Nicht Ich“: Gesichtsauflösung und Reorganisation des Subjekts
4. „Geister-Trio“ / „Nacht und Träume“: Gesichter der Absenz
5. „... nur noch Gewölk...“: Gesichts-Gesichte – Ikone der Auflösung
6. „Was wo“: Gesichtsverlust, Deterritorialisierung und Gesichts-Auslöschung

In diesen Arbeiten Becketts explizieren sich die möglichen Deutungshorizonte wesentlich aufgrund der bildhaften Gesichts-Gesichte-Komposition. Die Innenaufnahmen, die hierbei entstehen, nannte Beckett in „Die Welt und die Hose“, seinem Essay über die Malerei von Bram und Geer van Velde, „das Erfassen einer Vision auf dem einzigen Feld, das man bisweilen ohne weiteres zu Gesicht bekommt“, nämlich das „innere Gesichtsfeld“. Vor allem in den TV-Spielen war es Beckett möglich, dieses „innere Gesichtsfeld“ sichtbar zu machen und seine Strategien der Reduktion und Entkörperlichung an die äußerste Grenze zu treiben, alles zu verbannen außer den Gesichtern und ihnen ihre Dreidimensionalität zu nehmen, sie also zu wirklich flachen, bildhaften Visionen zu machen, sie zu malen aus Licht und Schatten, jenem Element, das sich für ihn – wie er es 1976 in dem Gedicht „weder noch“ formulierte –, semantisch eindeutig mit

Identitätssuche verband: „Hin und her im Schatten vom inneren zum äußeren Schatten vom undurchdringlichen Selbst zum undurchdringlichen Nicht-Selbst.“

Auf die Reduktion seiner Figuren auf Kopf und Gesicht hatte Beckett auf der Bühne schon ein Jahrzehnt vor seinem 1964 mit Buster Keaton gedrehten „Film“ hingearbeitet: In „Endspiel“, 1954–56 entstanden und 1957 uraufgeführt, hatte er Nagg und Nell auf ihre aus den Mülltonnen ragenden Köpfe und die den Tonnenrand umklammernden Hände reduziert. In „Glückliche Tage“ (1960/61) versinkt Winnie bis zum Hals in einem Erdhügel. In „Spiel“ (1963) sitzen die drei Figuren F 1, F2 und M in Urnen, aus denen nur ihre Köpfe ragen. In „Kommen und Gehen“ (1965) besagt die Regieanweisung, dass die Figuren unsichtbar auf- und abtreten und nur ihre Gesichter beleuchtet werden sollen, die auch noch durch Hüte mit breiten Rändern beschattet werden. In „Damals“ (1974) schwebt nur noch ein Kopf drei Meter über dem Bühnenboden. In „Quadrat I + II“ werden die Gesichter durch Kapuzen verhängt.

Kehren wir zu Winnie zurück, um eine der wesentlichen Gesichtskompositionen und Blickchoreographien kennenzulernen, die Beckett immer wieder thematisiert: Winnie, die im zweiten Akt bis zum Hals eingegraben ist, deren Körper fortschreitend beerdigt wird, beginnt ihren Monolog hier mit den Worten: „Heil, heilig Licht. [...] Jemand sieht mich immer noch an. [...] Nimmt sich meiner immer noch an. [...] Das eben finde ich so wundervoll. [...] Augen auf meinen Augen.“ Deutlich ist hier, dass die Existenz-Versicherung auf der Dualität von Sehen („Heil, heilig Licht.“) und Gesehen werden („Augen auf meinen Augen“) aufbaut.

Willie, der auf der Rückseite des Berges immer wieder versucht, den Kopf und den Blick zu ihr zu erheben, um sie zu sehen, was ihm aufgrund seiner körperlichen Schwäche aber kaum gelingt, bewegt sich noch einmal auf die Vorderseite des Hügels. Winnie sehnt sich danach, ihn noch einmal zu sehen und angesehen zu werden, denn dann wäre sie, explizit, „eine ganz andere Frau“. Dass er sie ansieht, macht sie „glücklich“ (so in der Regieanweisung), und es folgt die Frage: „Möchtest du mein Gesicht berühren ... noch einmal?“ Während sie davon spricht, rutscht Willie zurück an den Fuß des Berges und – wiederum in der Regieanweisung angegeben –: „...liegt mit dem Gesicht am Boden.“ Er rappelt sich nochmals auf und blickt sie an, zu ihr empor. Mit dieser Gesichts- und Blick-Konstellation endet das Stück – in einem Blick von Angesicht zu Angesicht. Die Pathosformel des Aufschauens zu einem anderen Gesicht begegnet uns wiederholt – in „Film“ (1963/64), virtuell in „... nur noch Gewölk...“ (1977) und in „Nacht und Träume“ (1983).

Während das Wahrgenommen-Werden für Winnie Glück bedeutet, sehen wir in „Film“ das Gegenteil realisiert, einen Menschen auf der Flucht vor der Wahrnehmung. In beiden Texten erscheint das Wahrgenommen-Werden als Fundament des Subjektentwurfs. In einleitenden, allgemeinen Bemerkungen zu Beginn seines Original-Entwurfs zu „Film“ deutet Beckett an, dass es hier um die Problematisierung der Selbstwahrnehmung gehe, die er durch die Externalisierung der Selbstwahrnehmungsinstanz in Gestalt des Kamera-Auges (A) inszeniert. Das Kamera-Auge nimmt das Objekt (O) auf, verfolgt es. Tut es dies, bezogen auf den Rücken von O, aus einem Winkel von mehr als 45 Grad, dann ergreift O reflexhaft eine panische Furcht davor, wahrgenommen zu werden. O will weder von anderen, noch von sich selbst gesehen werden – er vermeidet alle Blicke von Passanten. Er flieht in eine marode Kammer, eliminiert dort die ihn erblickenden Tiere – Hund, Katze, Papagei, Goldfisch –, das Bild eines ihn, wie es im Text heißt, „streng anstarrenden Gottvaters“ und die Bilder seiner Kindheit, seiner Jugend, seines Erwachsenwerdens, seiner Familie; Bilder, auf denen er wahrnehmbar ist, die davon zeugen, dass er wahrgenommen wurde, die ihn sich selbst in seinem biographischen Werden und Vergehen wahrnehmen lassen. O blickt mit offenkundig unscharf verschleiertem Blick in sein Zimmer, sein Gesichtssinn ist stark beeinträchtigt.

Nachdem O alle Blicke und Bilder in seiner Umgebung zerstört hat, nachdem er den Spiegel, vor dessen Reflex er sich wegduckt, zweimal verhängt hat – lediglich der Blick auf die eigenen Hände als „Partialob-

jekte“ bleibt in dieser Spiegel-Aktion als unvermeidbare Selbstwahrnehmung präsent –, bemächtigt sich das Kamera-Auge seiner Erscheinung, indem es ihn frontal in den Blick nimmt. Bei O, der im Schaukelstuhl eingekickt war, setzt mit dem Erwachen schockartig die Selbstwahrnehmung ein. Erstmals begegnen sich A und O von Angesicht zu Angesicht, en face, und O reagiert mit schrecklicher Erschütterung auf die Wahrnehmung seines mit ihm identischen Gegenübers, auf seine gespenstische Verdopplung. Er schlägt entsetzt die Hände vors Gesicht, um nicht zu sehen und nicht gesehen zu werden, während A gnadenlos, streng – wie einst Gottvater – auf ihn herabblickt. Beider Gesichter werden durch eine Augenklappe entstellt, sie sind identisch versehrt. Die Einäugigkeit ist einerseits Teil einer Auflösung des Gesichts und Gesichtssinns, betont andererseits das Moment des (behinderten) Sehens.

Beckett hat seinem Originalentwurf Berkleys „Esse est percipi“ vorangestellt. Er schreibt: „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.“ O ist also im Moment der offensivsten Selbstwahrnehmung – die aber ganz offenkundig eingeschränkt ist –, erstens entsetzt darüber, sich selbst und damit seinem Dasein nicht entkommen zu können. Zweitens bekannte Beckett: „Self-perception is the most frightening of all human observations [...] when man faces himself, he is looking into the abyss.“ (Zitiert nach Rolf Breuer: *Samuel Becketts Film*, in: Peter Seibert: *Samuel Beckett und die Medien*, Neu Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2008, S. 87–92, hier S. 89.) Dieser Abgrund, der sich öffnet, „when man faces himself“, hat buchstäblich viele Gesichter: das der Schuld, mitunter jenes der Erkenntnis unausweichlicher Selbstauflösung, mitunter jenes der Einsamkeit, des Verlusts eines menschlichen oder göttlichen Gegenübers oder des Liebesverlustes. Interessanterweise benennt Beckett im schriftlichen Entwurf von „Film“ den Moment, in dem sich A und O wechselseitig ins Gesicht sehen, als „Letzte Bemächtigung O's durch A und Auflösung.“ Die frontale Konfrontation mit dem eigenen Angesicht wird zur Metapher der Wahrnehmung der Selbstwahrnehmung, also des Sehens des Sehens des Selbstbildes, also einer Art unendlicher Spiegelung. In „Film“ rückt das sich selbst wahrnehmende andere oder abgespaltene Ich an die Stelle des Gottesbildes: A postiert sich frontal vor O genau neben dem Nagel, an dem das Gottes-Bild hing. An die Stelle des Berkleyschen seinstragenden Perzeptors tritt das auf sich selbst referierende menschliche Bewusstsein als A und O – die Assoziation von Alpha und Omega liegt in der deutschen Version nahe. Das Monomanisch-Zirkuläre dieser Selbstbegegnung (vielfach umkreist die Kamera O und kreist dieser durch den Raum) gehört zu den wesentlichen Hypothesen der humanen Daseins-Anordnung. Es bleibt festzuhalten, dass Gesicht und Gesichtssinn in „Film“ als defizient dargestellt werden.

Während „Film“ ein handlungsreicher Stummfilm war, ersetzt in mehreren der Fernsehspiele die menschliche Stimme die Aktion durch Narration. Die Aktion wird aufs „innere Gesichtsfeld“ verlegt. Kleine Kammern sind der Schauplatz für „He, Joe“ (1966), „Geistertrio“, „... nur noch Gewölk...“ und „Nacht und Träume“. Beckett liebte erklärtermaßen die „Schlüsselloch-Perspektive“, die das Medium Fernsehen ihm eröffnete, und hinter diesen Schlüssellochern erscheint mitunter die überwältigende Großaufnahme des Gesichts.

In „He, Joe“ sucht und findet die Kamera das Gesicht eines Mannes, um sich ihm fortschreitend, insistierend anzunähern, während er einer weiblichen Stimme lauscht. Sie ruft Bilder tödlicher Erinnerungen in ihm wach, spricht von mehreren „Mentalmorden“, die Joe begangen hat, an seinem Vater, seiner Mutter, an vielen, die ihn liebten. Heute ist er dabei, die Toten in seinem Kopf zu töten. Wenn die Kamera die größte Nähe zu Joes Gesicht erreicht hat, hören wir folgenden Text, der offensichtlich von einem in mehrmaligen Anläufen unternommenen Selbstmord einer Frau berichtet, die Joe verlassen hatte. Beckett

überblendet hier in einer großartigen Bild-Text-Komposition die visuelle Großaufnahme des sichtbaren Gesichts mit der Großaufnahme des imaginierten Gesichts der Sterbenden, von der der Text spricht:

*Legt sich schließlich hin, mit dem Gesicht nah an der Flut  
Die nun auf den Kies übergreift  
Hat diesmal alles gut durchdacht  
Leert das Röhrchen  
Das war Liebe!  
He, Joe?  
Gräbt eine kleine Mulde für ihr Gesicht im Kies  
Die Grüne  
Die Schmale  
Immer blass  
Die blassen Augen  
Wie sie blickten, vorher  
Wie sie sich öffneten, nachher  
Lichtgewordener Geist  
Waren das nicht Deine Worte, Joe?  
Gut  
Du hast das Beste gehabt  
Jetzt stell dir vor  
Ehe sie vergeht  
Stell dir vor  
Das Gesicht in der Mulde  
Die Lippen auf einem Stein  
Einem Stein  
Joe Mitnehmend  
Kein Licht.  
Joe, Joe  
Kein Laut  
Zu den Steinen  
Den Steinen  
Sag' es dir jetzt, Joe, niemand wird dich hören  
Sag ‚Joe‘, das löst die Lippen  
Die Lippen.*

Während dieser Text abläuft, ist Joes Mund schon nicht mehr zu sehen, sondern selbst Teil der durch die Stimme hörbar gewordenen und nun verdoppelten Gesichts-Imagination. Auch in dieser synästhetischen Überblendung aus Gesicht und Imagination finden wir wieder jene fast geometrisch auf Horizontale und Vertikale ausgerichtete Gesichtskonstellation, die in „Glückliche Tage“ zu beobachten war – hier bildet das Gesicht der sterbenden Frau die Horizontale, während das des Mannes die Vertikale beherrscht.

Das sterbende, nach unten gekehrte Gesicht findet sich schon 1951 in „Malone stirbt“. Hier heißt es:

*Wie erträglich das alles ist, mein Gott. Mein Kopf ist fast verkehrt herum, wie ein Vogel. Ich öffne meine Lippen, jetzt habe ich das Kopfkissen im Mund, ich fühle es an meiner Zunge, an meinem Zahnfleisch. Ich hab's, ich hab's. Ich sauge. Ich habe aufgehört, mich zu suchen. Ich bin ins Universum gehüllt, ich wußte, daß ich hier eines Tages meinen Platz finden würde, das alte Universum beschützt mich, siegreich. Ich bin glücklich, ich wußte, daß ich eines Tages glücklich sein werde.“ Raymond Festerling hat dazu interpretiert: „Malone findet wie die meisten Seinesgleichen sein Glück in einer Art des verbalen Erstickens, in einem Scheintoten-Begräbnis.“*

Das Gesicht Joes verzerrt sich, man könnte auch sagen, es löst sich in einem extrem starken Lächeln auf. Auslöser dieses Grinsens scheint die Freude darüber, dass die Joe quälende Stimme verstummt. In diesem Affektbild, mit dem das Stück ausklingt, löst sich die Physiognomie tatsächlich hinter der Suggestion des Affekts auf. Gilles Deleuze – der sich zwar in seinen Ausführungen in „Das Bewegungs-Bild, Kino 1“ nicht auf diese TV-Spiele bezieht, aber bekanntermaßen ein faszinierter Exeget und Apologet dieser Arbeiten war, wie sein Aufsatz zu den Fernsehspielen mit dem Titel „Erschöpft“ zeigte – definiert: „Ein Affektbild ist eine Großaufnahme, und eine Großaufnahme ist ein Gesicht.“ Sergej Eisenstein, bei dem Beckett eigentlich ein Jahr lang in die Lehre zu gehen plante, hat die Großaufnahme als Schlüssel zur affektiven „Lesart des gesamten Films“ betrachtet. Das Gesicht in Großaufnahme erregt nach Deleuze in uns zwei Fragen: Was denkst Du? Und: Was fühlst Du? Die Antworten bleibt uns Joe weitgehend schuldig. Auch sein Gesicht in Großaufnahme büßt seine üblichen Funktionen ein: Es individuiert nicht, es sozialisiert nicht und es kommuniziert nicht mehr – er hat mit dem Ende des Stücks vielleicht auch die letzte Stimme in seinem Kopf getötet. Deleuze geht prinzipiell sogar so weit zu sagen, das Affektbild lässt die Person zerfließen, verschwinden. Und so kommt es bei Deleuze zu der auf diese Beckett-Werke zwar nicht gemünzten aber absolut zutreffenden Bemerkung: „Die Großaufnahme des Gesichts ist das Angesicht (la face) und seine Auslöschung (effacement) zugleich.“

Prononcierte „Film“, der zunächst „Eye“ heißen sollte, das Sehen, und konzentrierte „He, Joe“ die Hauptfigur aufs Hören, so reduziert „Nicht ich“, Becketts 1972 fürs Theater konzipiertes Meisterwerk, die dramatische Person ganz aufs hoch expressive, explosive Sprechen, ihre Emanation auf den Mund. Spotlight-artig – und diese Spotlight-Technik rühmte Beckett einst an der Malerei Adam Elsheimers – wird dieser Mund ausgeleuchtet. Der Mund sondert in der maximal suggestiven Fernseh-Fassung, in der der Zuschauer den Vernehmer ersetzt, in atemberaubendem Tempo ein Erinnerungsstakkato ab. Er stammelt rasend die Geschichte einer Selbstwerdung durch Sprachfindung. Schon mit den ersten hörbar werdenden Worten, werden zwei Analogien ins Bild gesetzt – die zwischen Mund und Vagina und jene zwischen Sprachfindung und der Geburt eines Subjekts, das allerdings noch nicht in der Lage ist, ein „Ich“ zu behaupten: „Not I“ spricht von sich nur als „She“. Dieses Neugeborene, von dem der Mund erzählt, ist ohne Liebe aufgewachsen, ohne Vater und Mutter, die verschwunden sind, „überhaupt keine Liebe ... weder da noch später ... also das Übliche ... nichts Erwähnenswertes bis“ diese Person mit sage und schreibe siebzig Jahren zur Sprache findet, plötzlich Worte aus ihr herausbrechen, wo sie zuvor zu keinem Laut in der Lage war, zu keinem Schrei. Die sensuelle, psycho-motorische, organische und soziale Dissoziation dieses Menschen, die Auflösung, die Entkoppelung zwischen den einzelnen Körperteilen wird geschildert – die Ohren scheinen nicht zu hören, das Gehirn nicht zu verstehen, was der Mund an Sprachbrocken ausspuckt. Dieser Mund lacht laut und hysterisch über die Vorstellung eines guten Gottes, erzählt von einer unbenannten Schuld (Erbsünde), von einer Situation vor Gericht, von der unbeantwortbaren Frage, wie „She“ geworden ist, was sie ist, und dann findet der Mund zurück zu jenem Moment,

in dem das Sprechen plötzlich einsetzte: „wieder auf dem Feld .. Aprilmorgen .. Gesicht im Gras.. nichts außer den Lerchen .. es da wieder aufnehmen .. dann damit weitermachen ..“

Beckett wollte hier in Szene setzen, in seine eigene Sprache umsetzen, was er vor einem Bild empfunden oder vernommen hatte: Caravaggios 1608 entstandene „Enthauptung des Johannes“ in der Johaneskathedrale in Valletta auf Malta nannte Beckett tief beeindruckt „... eine Stimme, die in der Wildnis weint“. „Not I“ schreitet von der Enthauptung voran zur Gesichtsfragmentierung und verwandelt den Mund vielleicht sogar zu einer Art Vorhölle des Bewusstseins (ich assoziiere hier die Höllenschlund-Darstellung eines Hieronymus-Bosch-Nachfolgers aus der Kunsthalle Hamburg.) Der Mund, der stammelt, er sei in ein „gottverlassens Loch“ geboren worden, ist selbst ein solches Loch, „no matter“ – keine Materie. Wieder erzeugt der Text auch hier Beschreibungen des Gesichts, der Ohren, die das Gesprochene nur schwer hören können, der Augen, die weinen, vor allem aber des eigenen, ungesehen, unsichtbaren, aber gefühlten Gesichts, eines mit dem Sprechen errungenen, sich mühsam und schmerzhaft aufbauenden oder zusammensetzenden Körperbewusstseins: „... als sie plötzlich fühlte .. allmählich fühlte .. ihre Lippen bewegten sich .. man denke! .. Ihre Lippen bewegten sich! .. wie freilich bis dahin noch nie ... und nicht nur die Lippen.. die Wangen .. die Kiefer.. das ganze Gesicht .. all die .. was .. die Zunge? .. ja .. die Zunge im Mund .. all die Verrenkungen ohne die .. kein Sprechen möglich .. und doch normalerweise .. überhaupt nicht fühlbar.. so sehr achtet man.. auf das was man sagt .. da man ganz an seinen Worten hängt..“ Dieses Sprechen wird plötzlich wahrgenommen als verkörpertes Sprechen.

Beckett lässt die Semantik des gesprochenen Wortes hinter dem Bild, Klang und einer geschilderten Haptik zurücktreten. Ihn interessiert die Choreographie der Lippen, das Hysterisch-Gehetzte des Atems, des Sprech-Rhythmus, das Blecken der Zähne, die Feuchtigkeit in der Mundhöhle und der Lippen. Diese Groß- oder Nah-, man muss schon sagen partielle Innenaufnahme eines Gesichtsteils ist in hohem Maße affektiv wirksam. Tatsächlich postulierte er für „Not I“: „I’m not unduly concerned with intelligibility. I hope this play may work on the nerves of the audience, not its intellect.“ „Not I“ unternimmt es über das Fragment und seine Aktion, im Betrachter eine körperliche Resonanz zu erzeugen, die es mit dem Gegenüber als „Nicht-Ich“ empathisch verbindet.

Auch in „Geister-Trio“ (1976) und „Nacht und Träume“ (1983) wird das Gesicht zum Gegenstand – als unsichtbare Ikone der Absenz. In „Geister-Trio“ erscheint es einerseits dreimal – andererseits bleibt die erwartete Person – und damit das ersehnte Gesicht – aus: Erstens wenn die Figur, die aus einem Kassettenrekorder der Musik von Beethovens „Largo“ aus dem 5. Klavier-Trio lauscht, sich selbst im Spiegel erblickt, zweitens, wenn das Gesicht des Kindes, das die Ankunft der herbeigesehnten Figur mit einem Kopfschütteln verneint, auftaucht, und drittens, wenn der merkwürdige Einsiedler plötzlich das Gesicht hebt und dieses sich zu einem eigenartigen Lächeln verzieht. Deleuze hat die Gesichtschoreographie dieser Figur in seinem Essay „Erschöpft“ völlig falsch beobachtet und beschrieben. Deren Gesicht kommt nämlich nicht in einer zusammenhängenden Sequenz, sondern in zwei voneinander getrennten ins Bild: erstens beim Blick in den Spiegel, der von einem langgezogenen „Ah“ der Sprecherin begleitet wird, und zweitens am Ende des Stücks, als sich der Kopf der Figur vom Kassettenrekorder hebt. Wieder lächelt diese Figur, die Deleuze nicht ganz begründet die „abscheuliche Person“ nennt, wie in „He, Joe“ in einer Großaufnahme in die Kamera, die hier allerdings allmählich wegzoomt.

„Nacht und Träume“ (1983) kommt nun ganz ohne Text aus und operiert nur noch in von Schuberts „Kehret wieder holde Träume“ begleiteten Bildern. Wir sehen einen Gebrochenen, einen Kranken, der sich nach Hilfe und Zuwendung sehnt. Die Vision der Hilfe erscheint zunächst in der rechten oberen Bildschirm-Partie, im wiederholten Durchgang füllt sie den ganzen Schirm aus, taucht der Betrachter ganz in dieses Gesicht ein. Es ist gut vorstellbar, dass Beckett sich beim Entwurf des Settings an Wolfgang Heimbachs „Der Kranke“ (Hamburger Kunsthalle) erinnerte. In Becketts Anordnung bleibt das Gesicht des Helfenden



allerdings unsichtbar, ausgeblendet. Nur der Blick verdeutlicht die Präsenz der Absenz. Die über Kelch und Tuch angedeutete christologische Metaphorik ist offensichtlich. In der Regieanweisung heißt es, es hebe sich ein Kopf einem „unsichtbaren Gesicht“ entgegen. Deleuze phantasiert auch hier äußerst frei, um nicht zu sagen unzutreffend: es scheine so, als „habe das Tuch, das den Schweiß abwischte, das erträumt Gesicht aufgenommen, wie das Christusgesicht, und schwebte im Raum.“

Während ein körperloses Schweben des Gesichts im Raum in „Nacht und Träume“ tatsächlich überhaupt nicht zu beobachten ist, manifestierte es sich sehr wohl in dem Fernsehspiel: „... nur noch Gewölk...“ (1977). Das Stück trägt die Gesichtsauflösung schon im Titel vor. Die Anordnung: Eine männliche Stimme beschreibt, wie ihr bei Nacht eine flehentlich herbeigesehnte Person erscheint, eine Frau, ihr Gesicht, „möglichst nur Augen und Mund“ gibt Beckett im Script an. Dieses Gesicht erscheint mitunter, aber nicht immer, wenn der Sehnsüchtige es anruft. Er liegt während seiner Beschwörung mit dem Oberkörper auf einem Tisch, sein Gesicht vom Arm verdeckt, auf dem es ruht. Wieder taucht die Horizontal-Vertikal-Komposition der Gesichter auf. Und wie wichtig Beckett die Komposition der Gesichter ist, kann man hier einem minimalen Hinweis entnehmen. Die männliche Erzählstimme schildert ihren Auftritt, Heimkehr in seine kleine Klausur, Lauschen, Gang zur Garderobe:

*Erschien wieder und blieb da stehen wie zuvor, nur in die andere Richtung blickend, das andere Profil anbietend.*

Die Erscheinung, die er aufruft, nimmt drei Formen an. Die männliche Stimme referiert:

*Man unterscheide nun drei Fälle. Erstens: sie erschien und – war im Nu wieder weg. Zweitens: sie erschien und – verweilte. Mit jenen nicht sehenden Augen, die ich im Leben so anflehte, mich anzuschauen. Drittens: sie erschien und – nach einer Weile – Gewölk ... nur noch Gewölk ... in den Höh'n...*

Das emanierende Gesicht spricht diese Zeilen des Textes tonlos mit. Das Ende des Stücks zitiert noch weitere Zeilen aus William Buttler Yeats' Gedicht „Der Turm“:

*nur noch Gewölk in den Höh'n...  
Bald kein Horizont mehr  
Müdes Vogelgestöhn...  
Dunkelnde Schatten umher...*

Das Gesicht der geliebten Toten wird nun als schattenhafte Emanation ins Bild gesetzt, zur Ikone der Auflösung eines heraufdämmernden und sich verflüchtigen Bildes eines blicklosen Nicht-Ich.

In „Was wo“ schließlich ist das Erinnerungsszenario mit vier Gesichtern aufgestellt – sie sind nicht mehr in einer nur annähernd kommunikativen Haltung zueinander angeordnet, sondern ähnlich wie die Gipsmasken in Menzels Atelierwand nebeneinander gereiht, was sie besonders gespenstisch erscheinen lässt. „Everything out but the faces“ – so kommentierte Beckett 1985 seine Überarbeitung von „What Where“ fürs Fernsehen. „Everything down to the bare minimum. In the end everything went – no color, no headdress, even the drums went.“ (Beckett gegenüber Martha D. Fehsenfeld, zitiert in: Martha D. Fehsenfeld: *Beckett's Reshaping of What Where for Television*, *Modern Drama* Volume XXIX, Number 1, March 1986, S. 229–240.) Das große Gesicht links oben (Bam) spricht durchgängig mit geschlossenen Augen, wie in Trance. Es handelt sich also ganz offensichtlich um eine Anordnung auf dem „inneren Gesichtsfeld“, die hier auf die untere Hälfte des Bildschirms projiziert wird. Und die Figuren können einander buch-

stächlich nicht ins Gesicht sehen. Beckett reduzierte seine Akteure auf die Essenz: Gesicht und Stimme in Licht und Finsternis. Bam, Bem, Bim und Bom schildern, wie einer den anderen foltert, um die Antwort auf ein „Wo?“ und ein „Was?“ zu erhalten. Wenn die Gesichter der Folterer nach getaner Arbeit wieder auftauchen, tun sie das mit geschlossenen Augen – Täter, die mit ihren Opfern die Augen geschlossen zu haben scheinen, sich selbst nicht mehr ins Gesicht sehen können, das Gesicht verloren haben.

Ganz offenkundig nehmen diese weißen Schemen damit die Gestalt von Totenmasken an. Die körperlose Darstellung der Gesichter, die aus einem dunklen Bildgrund auf- und wieder in ihn wegtuchen, deterritorialisieren sie. Beckett sprach von Stimmen von „jenseits des Grabes“. Auch sie sind entindividuiert, einander so ähnlich wie möglich, austauschbar unter dem Signum eines sinnlosen Terrors. Die Entstellung der Gesichter – weiß geschminkt, ohr- und haarlos die Köpfe – wurde mit vier Kameras, Lochblenden, Spiegeln, einer alten Glasscheibe und Gaze betrieben. Beckett erreichte eine schwebende Körper-, Raum- und Ortlosigkeit für seine personalen Protagonisten. Er fühlte sich dazu wohl unter anderem inspiriert durch die Wahrnehmung von Skulpturen im öffentlichen Raum, die durch schädliche Umwelteinflüsse zerfressen, deren Konturen aufgezehrt waren, wie er selbst anmerkte. Den Figuren wird hier buchstäblich das Lebenslicht ausgelöscht. Nicht ohne Grund sagt Bam am Ende „Ich mach' aus.“ Er bleibt allein zurück, und es bleibt ihm nichts als die Selbstfolter mit den Fragen nach dem „Was?“ und „Wo?“.

Gaby Hartel, die dem bekannten, starken Einfluss der Malerei, vor allem des deutschen Expressionismus und des deutschen expressionistischen Stummfilms auf Beckett nachgegangen ist, erklärt zutreffend: „Beckett selbst hat es sich [...] zum Ziel gesetzt, die sinnliche Aufmerksamkeit seines Publikums zu steigern, indem er mit einer Poetik des sich auflösenden Bildes arbeitete.“ Man kann weitergehen und sagen, es ist in den Fernseharbeiten eine Poetik des sich auflösenden Gesichts, das Beckett hier zu „lichtgewordenem Geist“ (wie es in „He, Joe“ heißt) werden lässt. Von diesem Gesicht gibt er uns zu verstehen, dass es ein denkendes Bild, ein erinnerndes, ein affiziertes und fragendes Bild, und man muss es doch auch einmal betonen, ein liebendes Bild voller Bilder ist, das sich immer und immer wieder nach einem Gegen-Gesicht sehnt. Mit dem Rilkeschen Begriff ein Welt-Innenraum, den Beckett ‚kammermusikalischer‘ ein „inneres Gesichtsfeld“ nannte, das Kunst momentan erhellt. Das Gesicht ist für Beckett ein gesehenes Gesicht – sonst ist es nicht.

Verwendete Literatur:

Samuel Beckett: *Die Welt und die Hose*, aus dem Französischen von Erika Tophoven-Schöningh, Frankfurt am Main 1990

Samuel Beckett: „He Joe“ und andere Filme für den SDR, mit einem Essay von Gilles Deleuze („Erschöpft“), Frankfurt am Main 2008

Samuel Beckett: *Werke*, hrsg. von Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer, übertr. Elmar Tophoven, Frankfurt am Main 1991

Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild, Kino I*, Frankfurt am Main 1997

Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt am Main 1997

Martha D. Fehsenfeld: *Beckett's Reshaping of What Where for Television*, *Modern Drama* Volume XXIX, Number 1, March 1986, S. 229–240.

Gabriele 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

Gabriele Hartel, Michael Glasmeier: *The eye of prey: Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*, Frankfurt am Main 2011

Peter Seibert (Hrsg.): *Samuel Beckett und die Medien: neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2008

Ausst.-Kat. *Samuel Beckett / Bruce Nauman*, Kunsthalle Wien 2000

Ausst.-Kat. *Fountain of Erscheinung: Samuel Beckett und die Moderne Hamburger Kunst 1936*, Hamburg 2006/2007