

---

*Luciano Gatti*

## Die Autonomie des Fernsehspiels

*Samuel Becketts »He, Joe« und »... nur noch Gewölk ...«  
beim Süddeutschen Rundfunk*

---

### *I. Fernsehspiel als Gattung?*

Samuel Becketts Fernsehspiele zeigen den Autor in ein neues künstlerisches Medium involviert. Die fünf für das Fernsehen konzipierten Stücke (*He, Joe, Geister-Trio, ... nur noch Gewölk ...*, *Quadrat I+II, Nacht und Träume*) und noch zwei Bearbeitungen von Theaterstücken (*Nicht Ich, Was Wo*) sind kein isoliertes Ereignis im Kontext seines Schaffens, wie man dies von den Hörspielen der 1950er Jahre behaupten könnte.<sup>1</sup> Von *He, Joe* (1965) an bis zu *Was Wo* (1985) hat Beckett sich zwanzig Jahre lang mit dem Fernsehen beschäftigt. Das zwingt uns zu fragen, worin das Spezifische dieses Medium liegt, das dem Werk Becketts besonders entgegenkommt. Adorno hat einmal beobachtet, dass dessen Theaterstücke »dem Medium besonders angemessen sind«,<sup>2</sup> was ein Hinweis auf deren künstlerische Reduktion war. Neben dieser Affinität zwischen einer ästhetischen Tendenz seines Werkes zur Reduktion und den technischen Eigenschaften des neuen Mediums gilt es ebenfalls, die Möglichkeit einer noch stärkeren Kontrolle der verschiedenen Produktionsstufen zu berücksichtigen, die Beckett seit seinen frühesten theatralischen Arbeiten suchte, wie Jonathan Kalb richtig bemerkt:

In his search for the perfect image, Beckett has inserted more and more precise stage directions into his texts, and sought more and more complete control over the action in productions he directs. In live theater, however, even with the most amicable rehearsal atmospheres, it is impossible to have total control because practical circumstances always necessitate some compromises. Only in the television studio, particularly at Süddeutscher Rundfunk (SDR) in Stuttgart, has he been able to wield a directorial baton sufficiently powerful to conduct performances exactly the way he wants and to record them for posterity in that form.<sup>3</sup>

Kontrolle und Reduktion kennzeichnen die späte Phase der Beckett-Produktion, ab Mitte der 1960er Jahre. In diesem Kontext setzen die Fernsehspiele künstlerische Probleme und Verfahren fort, die Beckett in der Prosa, auf der Bühne und im Rundfunk thematisiert hatte; andererseits spürt man die Annä-

herung an das neue Medium bei der Behandlung von beispielsweise Bildern und Stimmen im späten Theater oder in der späten Prosa. Gilles Deleuze, der einen einflussreichen Aufsatz über die Fernsehspiele geschrieben hat, sieht sie als Höhepunkt einer Evolution: sie seien fortgeschrittener als die Theaterstücke oder die Prosa.<sup>4</sup> Dieser Beitrag wiederum beabsichtigt zu zeigen, dass man Becketts Spätwerk vielmehr als eine simultane Entwicklung der unterschiedlichen künstlerischen Mittel begreifen kann, ohne dass aus diesem Grund ein Verdacht auf formale Hybridität aufkommen muss.

In Bezug auf die Autonomie der Kunstgattungen schrieb Beckett einmal an George Duthuit: »I do not believe in coloboration between the arts. I want a theatre reduced to its own means, speech and acting, without painting, without music, without embellishments. This is Protestantism, if you like, we are what we are.«<sup>5</sup> Nach der hier vertretenen Hypothese versuchte Beckett, auch dem Fernsehspiel Autonomie einzuräumen. Die Spezifität der Gattung ist jedoch prinzipiell problematisch, wie ihre Geschichte zeigt: In den 1950er Jahren ist das Fernsehspiel noch sehr theatralisch und erst ab den 1960er Jahre wird es immer mehr filmisch. In diesem Zusammenhang lässt sich Becketts Beziehung zum Fernsehmedium folgendermaßen charakterisieren: In seinem ersten Fernsehspiel – *He, Joe* – reflektiert er über einige Konventionen, die die Anfangszeit der Gattung kennzeichnen, wie etwa den theatralischen Aspekt des Kammerspiels. Die folgenden Spiele wiederum distanzieren sich von diesen immer noch geltenden Konventionen und behandeln medienspezifisch transversale Themen von Becketts Arbeit wie etwa die Dissoziation des Individuums, das Verhältnis zwischen Erinnerung und Erzählung und eine weitreichende Erfahrungskrise. Dies bedeutet, dass wir die Autonomie des Fernsehspiels erst im Kontext von Becketts Werk erkennen können, das durch zwei entscheidende Elemente gekennzeichnet ist: die starke Autonomie der jeweiligen künstlerischen Medien sowie gemeinsame Fragen, die die Arbeiten durchziehen. Um diese Hypothese zu diskutieren, möchte ich zuerst kurz auf die Reflexion der Gattungskonventionen hinweisen, die Becketts Arbeit durchdringt und in den Fernsehsendungen wiederauftaucht. Diese Überlegung möchte ich mit den Produktionsbedingungen seiner Fernsehspiele beim SDR in Verbindung bringen, um sodann die Frage der Autonomie der Gattung anhand einer detaillierten Analyse zweier Spiele: *He, Joe* und ... *nur noch Gewölle* ... zu stellen.

Becketts Auseinandersetzung mit der Gattung des Fernsehspiels gleicht dem von ihm bereits beschrittenen Weg in anderen Gattungen und Medien, wofür seine Stellungnahme zur »Krise des Dramas« exemplarisch ist. In den frühen Stücken, wie *Warten auf Godot* und *Endspiel*, plädiert Beckett für eine kritische Selbstreflexion des Dramas, dessen scheinbar ewige Grundprinzipi-

en – von der Freiheit des Helden bis zum einheitlichen Spannungsbogen der Handlung – er eine nach der anderen zerstört. Adorno hat, in seinem klassisch gewordenen Essay über Beckett, genau auf die parodistische Konzeption solcher Stücke hingewiesen.<sup>6</sup> Als Problematisierung des überzeitlichen Geltungsanspruchs und der entsprechenden Verbindlichkeit von Materialien und Formen der Tradition gilt Parodie als Schlüsselbegriff der Moderne. Becketts Besonderheit liegt darin, dass er die Krise des Dramas ernst genommen hat, ohne jedoch eine Überwindung in neuen Formen vorzuschlagen, wie es bei Brechts epischem Theater der Fall war.

Die Stücke aus den 1970er Jahren, die im Vergleich zu den früheren deutlich reduzierter sind, verfolgen die alten Fragen des Werkes Becketts weiter. Gleichzeitig sind sie von den historisch überlieferten dramatischen Konventionen noch weiter entfernt, falls sie diese nicht vollständig überwunden haben. Es werden keine Charaktere im Dialog mehr dargestellt, wie es bei *Warten auf Godot* und *Endspiel* noch der Fall war, sondern die Szene konzentrieren sich um einsame Menschen, die mit einer mechanisch wiedergegebenen Stimme spielen (*Damals, Tritte, Rockaby*). Das szenische Dispositiv – der Begleitkommentar (Voice-over) – betont die interne Spaltung der Figuren, indem es ihre Stimme gleichzeitig verdoppelt und ihre Urheberschaft verunklart. Im nüchternen Bereich des späten Theaters beobachtet man nicht nur die Dissoziation des Individuums, sondern auch den Widerstand gegen die Konfiguration von Identitäten und narrativen Einheiten.

In diesem Kontext ist es legitim zu fragen, ob der Begriff der Parodie noch relevant ist, um Becketts Spätwerk zu charakterisieren. Beckett hat einmal solche Stücke »dramaticules« genannt, ein Wort, das auf die Spuren der dramatischen Tradition hinweist. Aber kann man kompakte Stücke wie *Tritte* und *Rockaby* noch auf dieselbe Weise in dieser Tradition erkennen wie *Endspiel*? Falls nicht: Weisen sie auf eine theatralische Erfahrung hin, die nicht mehr dramatisch ist? Dass die Frage kompliziert ist, darüber gibt es keinen Zweifel. Dies zeigt sich auch in der zweideutigen Position, die Becketts späte Stücke in Lehmanns *Postdramatischem Theater* einnehmen: Lehmann betrachtet sie als postdramatisch und insofern als hinter dem Bruch liegend, den sein Buch beschreibt. Aber seine Analyse von *Damals* ist zugleich vollständig vom Begriff der Parodie bestimmt, der Parodie der drei Einheiten der französischen klassischen Tragödie.<sup>7</sup> Lehmann verteidigt einerseits den Bruch mit dem Drama, verwendet aber zugleich einen Begriff, der eine Verbindung voraussetzt: Denn im Gegensatz zum Pastiche impliziert die Parodie einen normativen Bezug auf das Parodierte (zumindest im Sinne Adornos). Wichtig ist es mir anzumerken, dass Lehmann – wenn auch unbeabsichtigt – deutlich macht, wie schwierig es

ist, solche Stücke zu charakterisieren, zumindest in der vom Postdramatischen vorausgesetzten negativen Perspektive.<sup>8</sup>

Dieser Artikel beabsichtigt nicht, das Problems der Gattung in Becketts Spättheater ausführlich zu diskutieren. Ich möchte trotzdem darauf hinweisen, dass Becketts Stücke, obwohl sie nicht nach den dramatischen Konventionen geschrieben sind, viele Probleme des Dramas beerben. Becketts Arbeit als Regisseur der eigenen Texte ab den 1960er Jahren zeigt, dass die aus der Krise des Dramas herrührenden Probleme in den Inszenierungsprozessen eine neue Darstellungsform finden.<sup>9</sup> Anders gesagt verwendet Beckett nicht-dramatische Texte, um Individualität und Konflikt nochmals auf der Bühne zu problematisieren. In diesem Sinne erweitert Beckett die Inszenierung zum Spielraum für eine theatralische Selbstreflexion der im Drama verarbeiteten Erfahrung. Es ist kein Zufall, dass die Theaterpraxis von Anfang an in die Entstehung des Textes einbezogen wird.

Diese theatralischen Fragen ermöglichen es uns, die Fernsehspiele der medialen Reflexion der literarischen Gattungen, die Becketts Werk durchdringen, anzunähern. Seine Hörspiele könnten etwa aus derselben Perspektive betrachtet werden. Das erste Hörspiel – *Alle die da fallen* – zitiert geläufige Konventionen der Gattung, aber die späteren – *Aschenglut*, *Cascando*, *Wörter und Musik* – behandeln die technische Spezifität, insbesondere durch die Stimme als erzählerische Instanz, jenseits von solchen Konventionen.<sup>10</sup> Nach unserer Hypothese ist eine ähnliche Entwicklung in den Fernsehspielen zu beobachten; dies erbringt insbesondere der Vergleich der beiden Fernsehspiele, die wir für eine ausführliche Analyse ausgewählt haben: *He, Joe* und *... nur noch Gewölk ...*. In *He, Joe* stellt Beckett Konventionen des Fernsehspiels auf die Probe – vor dem Hintergrund der Verfilmung von Theateraufführungen und der Live-Übertragung bis zum durch die reduzierten Dimensionen des Monitors begünstigten Format des Kammerspiels. *... nur noch Gewölk ...* und Fernsehspiele wie *Geister-Trio*, *Nacht und Träume* oder *Quadrat I+II* sind wiederum weiter von jeglichen Konvention des TV-Films entfernt und ebenfalls enger mit den Problemen des Beckett'schen Spätwerkes verbunden. Wie im Spättheater handelt es sich um Spiele, die als Szene konzipiert wurden und sehr bewusst mit den technischen Möglichkeiten des Mediums arbeiten.

Dies führt uns zur Frage der Produktionsbedingungen. Die fortgeschrittene Verwendung des Mediums, die den Stücken Einzigartigkeit verleiht, setzt voraus, dass Beckett mit den technischen Mitteln vertraut war. Wie beim Theater beobachtete Beckett so lange andere Regisseure, bis er selbst ein erfahrener Regisseur wurde. Dabei hatte er sowohl bei der BBC als auch beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart außergewöhnliche Arbeitsbedingungen. Obwohl

Beckett sich zuerst auf Einladung der BBC dem Fernsehen zuwandte<sup>11</sup> und zwanzig Jahre lang mit beiden Stationen zusammenarbeitete, bevorzugte er den SDR. Spiele wie *Quadrat* und *Nacht und Träume* wurden explizit für das Team des SDR-Intendanten Reinhart Müller-Freienfels konzipiert. Seit der ersten Zusammenarbeit im Jahre 1966 bei der Produktion von *He, Joe* blieben die Türen des SDR für ihn geöffnet und jeder Abschied beim Ende einer Arbeit war von der Erwartung begleitet, dass er eines Tages mit einer neuen »verrückten Erfindung für das Fernsehen« (»crazy invention for television«) zurückkehren würde.<sup>12</sup> Das großzügige Budget, die Möglichkeit, das letzte Wort zu haben, und die Verfügbarkeit eines extrem gut vorbereiteten Teams schafften die Voraussetzungen für zwei Jahrzehnte gemeinsamer Arbeit. Aus diesem Grund werden wir in diesem Artikel die Stuttgarter Produktionen bevorzugen.

In der Regel waren Schriftsteller sowohl in Deutschland als auch in England nicht die Mitwirkenden einer Fernsehproduktion. Wie in anderen Medien der kulturellen Produktion – Film, Rundfunk – lag es bei Produzenten oder Intendanten, über die grundlegenden Fragen bei der Produktion eines Textes zu entscheiden. Der Briefwechsel zwischen Beckett und Müller-Freienfels wiederum dokumentiert eine Ausnahmesituation, in der der Autor, nach dem Titel eines Essays von Walter Benjamin, tatsächlich die Rolle des Produzenten spielte.<sup>13</sup> Becketts Prestige als Schriftsteller, der die Grenzen der nationalen Literaturen überschritt, kam der deutschen Kulturpolitik gelegen, die sich mit der Position des Landes beim Wiederaufbau des Nachkriegseuropas beschäftigte. Der zweisprachige Ire, der in Paris wohnte, galt als Modell eines europäischen Schriftstellers.<sup>14</sup> Außerdem war die staatliche Förderung der jüngsten Avantgarden – von Theatern, Orchestern und Festivals für neue Musik – eine Konstante zu dieser Zeit. Was aber tatsächlich die Produktion und Übertragung von Stücken wie derjenigen Becketts, die spätabends von etwa 200 000 bis 300 000 Zuschauern gesehen wurden, ermöglichte, waren ganz besondere Produktionsbedingungen. Seit seiner Einführung in der Nachkriegszeit war das öffentlich-rechtliche System des deutschen Fernsehens eine nach den Richtlinien einer sozialdemokratischen Kulturpolitik organisierte kulturelle Einrichtung, die als eine politisch unabhängige Form der Aufklärung und kulturellen Bildung im Nachkriegseuropa fungieren sollte.<sup>15</sup>

Die Stuttgarter Produktion war auch in diesem Zusammenhang einzigartig. In den SDR-Studios wurde in den 1950er Jahren der sogenannte »Stuttgarter Stil« entwickelt. Durch die Zusammenführung eines Teams, das jahrelang unter guten technischen und finanziellen Bedingungen zusammenarbeitete, war die Stuttgarter Produktion vielleicht die ehrgeizigste überhaupt im Panorama der deutschen Fernsehfilme zu dieser Zeit. Obwohl herkömmliche Formate

den Hauptteil der industriellen Produktionsweisen darstellten, wurde beim SDR versucht, den Fernsehfilm jenseits von erzählerischen Konventionen zu begreifen. In den 1950er Jahren, als die technischen Voraussetzungen die Gestaltung des Films als ein Kammerspiel begünstigten, entwickelte der SDR ein Modell für die Nutzung des Monitorbildschirms, und zwar insbesondere durch anti-illusionistische Bühnenbilder und das Close-up auf die Gesichter der Schauspieler.<sup>16</sup> Becketts Stücke wie *He, Joe* und *Geister-Trio* thematisieren, ohne realistische Verpflichtung, Elemente dieser Tendenz. Später, nach der Erfindung des Videobandes 1958, verbreiterte die Stuttgarter Produktion den Rahmen des Fernsehfilms durch die Erforschung von Zeitgeschichte und sozialen Themen. Obwohl Becketts Spiele Spezialfälle innerhalb dieser anspruchsvollen Struktur waren – Autorenfilme im Rahmen der industriellen Produktion –, ist nicht zu leugnen, dass sie nicht nur von solchen Produktionsmitteln profitierten, sondern auch dazu beigetragen haben, sie weiterzuentwickeln.

Es ist bemerkenswert, dass die sozialdemokratische Orientierung, die im Nachkriegsdeutschland das öffentlich-rechtliche Fernsehen als Instrument der gesellschaftlichen Aufklärung prägte, von medientheoretischen Positionen begleitet wird, die ausdrücklich auf Texte Benjamins und Brechts aus den 1930er Jahren zurückgehen. Dies geschieht bei Hans Magnus Enzensberger, Oskar Negt und Alexander Kluge, die sich mit der Spaltung zwischen aktiven Produzenten und passiven Zuschauern auseinandersetzen. Nach diesen Autoren bleibt das Fernsehen unter solchen Umständen ein Distributionsmedium und verwandelt sich nicht in ein Kommunikationsmedium.<sup>17</sup> Obwohl Beckett in jenen Jahren häufig in Deutschland war, gibt es keine Belege für eine Rezeption dieser Debatten durch ihn. Und doch lässt sich seine Position angesichts der Fragen dieser Debatte mit Hilfe eines Zitats aus Benjamins Aufsatz *Der Autor als Produzent* bestimmen:

*Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden. Also ist maßgebend der Modellecharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens einen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist.<sup>18</sup>*

Sicher ist es möglich, bei Beckett Beispiele für die Verbesserung des Apparats zu finden, wie wir später bei der Analyse der Fernsehspiele beobachten werden, aber doch kaum eine Problematisierung der Trennung von Zuschauern und Produzenten. Dies war jedoch zentrales Thema der Debatte, wie Enzensberger 1970 betonte: »Dagegen muß eine jede sozialistische Strategie der Medien die

Isolation der einzelnen Teilnehmer am gesellschaftlichen Lern- und Produktionsprozeß aufzuheben trachten. Das ist ohne Selbstorganisation der Beteiligten nicht möglich. Dies ist der politische Kern der Medienfrage.«<sup>19</sup> Beckett, der es immer vermieden hat, sich über die Rezeption seiner Stücke zu äußern, hielt seine Zuschauer auf Distanz und wird von der Frage, die Enzensberger gestellt hat, nicht umgetrieben. Seine Bemühungen konzentrieren sich auf die interne Konfiguration der Werke oder im Falle des Fernsehens auf die Transformation der Sendungen. Dieser Aspekt verbindet ihn jedoch auf eine andere Weise mit den erwähnten Debatten, was ihn einer Position näher bringt, die nicht nur von den genannten Autoren, sondern auch von Adorno verteidigt wird, nämlich: Die Fernsehtechnik ist fortgeschrittener als die Sendungen.<sup>20</sup> Wenn dies die Regel ist, weisen Becketts Arbeiten darauf hin, was mit dem Medium bei den fortschrittlichsten Produktionsbedingungen geschaffen werden könnte. Mit anderen Worten, Becketts Arbeit beim SDR wäre ein einzigartiges Beispiel für die Bewältigung einer allgemeinen Schwierigkeit, die von Kluge und Negt so synthetisiert wurde: »Die Reduktion von Ausdrucksmöglichkeiten in der Fernsehproduktion durch die Technik ist die Kehrseite der Tatsache, daß die Technik eigentlich wesentlich fortschrittlicher ist, als es aus den Fernsehprogrammen ersichtlich ist. Sie besitzt verblüffende Neuerungskapazitäten, die dem Fernsehen die Möglichkeit eröffnen, ästhetische Ausdrucksformen zu entwickeln, wie sie kein anderes Medium kennt.«<sup>21</sup>

Beim Umgang mit den Konventionen des Fernsehfilmes hat sich Beckett mit dieser Schwierigkeit auseinandergesetzt. Die durch eine prekäre Autonomie gekennzeichnete Gattung, zwischen Film und Theater schwebend, war in den Anfängen ausgesprochen theatralisch. In seiner Studie über Becketts Fernsehspiele hat Jonathan Bignell richtig bemerkt, dass die theatralischen Spuren des Fernsehfilms sowohl aus technischen Grenzen als auch aus politischen und kulturellen Motivationen herrühren. Die Adaption der Klassiker der Weltliteratur sowie die Produktion von Originaltexten etablierter Autoren spielten eine wichtige Rolle bei dem kulturellen Legitimationsverfahren des neuen Massenmediums im Allgemeinen und des Fernsehfilms im Besonderen. Es ist bemerkenswert, wie ähnlich die Fälle des Fernsehens in den 1950er und des Films in den 1920er und 1930er Jahren waren.<sup>22</sup> Es folgt daraus, dass das neue Medium von herkömmlichen Gattungskonventionen gekennzeichnet war. Bignell erklärt: »Indeed, many of the dramas broadcast in these years were excerpts from, adaptations of, or restagings in the studio of theatre performances, and were necessarily live because of the impossibility of pre-recording until the availability of magnetic tape.«<sup>23</sup> Traditionelle theatralische Merkmale haben sich auch aus dieser technischen Beschränkung hergeleitet, die den

Film an die dem Drama angemessene Live-Übertragung gebunden hat. Die Annäherung an filmische Modi des Filmmachens war erst mit der Erfindung des Videobandes im Jahre 1958 möglich, wodurch der Fernsehfilm sich von der Live-Produktion distanzierte und den kinematografischen Montagetechniken annäherte.<sup>24</sup>

Bis in die 1950er Jahren hatte der Fernsehfilm aufgrund technischer Beschränkungen den Aspekt eines Kammerstücks, was für die an Live-Übertragungen oder Bearbeitungen von berühmten Texten interessierten Theaterbesucher besonders reizvoll war.<sup>25</sup> Die Studioproduktion sowie die reduzierte Größe und die geringe Auflösung des Monitors begünstigten die Intimität zwischen dem Zuschauer und der ihm dargestellten Welt. Dies war übrigens ein wiederkehrendes Motiv in Reflexionen über das Fernsehen der 1950er Jahre, darunter Adornos, der behauptete, dass die Miniaturisierung der Welt in einer Kiste eine falsche Annäherung zwischen Zuschauer und Welt schaffe.<sup>26</sup> Aufgrund dieser technischen Bedingungen konzentrierten sich die Filme insbesondere auf die psychologischen Konflikte zwischen wenigen Figuren. Solche Elemente hatten im Realismus des bürgerlichen Dramas ein Modell und in der Wiedergabe des menschlichen Gesichts ein Ideal.<sup>27</sup> Obwohl Becketts *He, Joe* erst im folgenden Jahrzehnt produziert wurde, reflektiert das Stück diese Aspekte. Der geschlossene Raum und die langsame Annäherung der Kamera an das Gesicht Joes nimmt Konventionen eines vergangenen Stadiums des Fernsehspiels auf, so wie Becketts *Film* mit Buster Keaton auf den Stummfilm des frühen Jahrhunderts anspielt. Darauf weist Bignell folgendermaßen hin:

The plays were not transmitted live, but Beckett's insistence on long takes, with little post-production editing, associates them both with the continuous time of theatre performance and with the live broadcast of drama on television, which was the established means of making television drama in Britain until the late 1950s. When videotape editing and film cameras were introduced in drama production from the early 1960s, edited ›cinematic‹ narrative increasingly supplanted ›theatrical‹ form, and filmed social realist television drama gained a high public and critical profile.<sup>28</sup>

Nach Knut Hickethiers Buch über den deutschen Fernsehfilm gilt das auch für die deutsche Produktion.<sup>29</sup> Bei der Übertragung einer Theateraufführung nimmt die Kamera die Rolle eines Beobachters ein und beschränkt sich darauf, die Handlung zu zeigen. Zum Zeitpunkt der Live-Übertragung könnte sich der Fernsehfilm von einer Theateraufführung nur dadurch unterscheiden, dass er mehr als eine einzige Kamera zur Verfügung hat und dem Zuschauer so mehrere Perspektiven der Bühne anbieten kann. Die Funktion der Kamera bleibt jedoch die Aufnahme und Wiedergabe einer autonomen Handlung. Auf



den ersten Blick scheint *He, Joe* von dieser Art der Inszenierung abhängig zu sein, obwohl der theatralische Aspekt der Szene durch die Bewegungen der Kamera relativiert wird. In einer einzigen und langsamen Einstellung nähert sie sich, um Joes Reaktionen auf die von der Stimme aus dem *off* getragenen Beschimpfungen genauer beobachten zu können. Aufgrund der stillgestellten Position des Zuschauers und auch des relativ unveränderbaren Verhältnisses zwischen Bühnenrahmen und Körpergröße des Schauspielers ereignet sich etwas Ähnliches wie bei einer Theateraufführung. Der Schauspieler kann sich dem Proszenium nähern, aber es wird sich daraus kaum eine Nahaufnahme ergeben. Der Übergang von der Totale zur Nahaufnahme ist ein Effekt der Kamera. Martin Esslin hat das Stück mit Blick auf die psychologische Verdichtung der Figur durch die Kameraannäherung interpretiert:

The impact of *Eh Joe* essentially depends on the fact that television is an intimate medium, which, with its small screen, puts the spectator into intimate contact with a face that is on the same scale (close-up) as other faces in the room ... It is almost impossible to find, in the vast literature of television drama, another play which is as totally conceived in terms of the small television screen and its intimate psychology as *Eh Joe*.<sup>30</sup>

Im Hinblick auf Becketts Spätwerk ist solche intime Psychologie etwas merkwürdig, aber sie deutet auf charakteristische Merkmale des Fernsehfilms zu diesem Zeitpunkt hin, der psychologisch angelegt und zugleich naturalistisch orientiert war wie die meisten industriell produzierten Filme. Zugleich musste die Art und Weise der Inszenierung (langsame Einstellung, keine Montage) den Zuschauern, die mit dem damaligen Fernsehfilm vertraut waren, altmodisch erscheinen. Ob diese Fremdartigkeit den intimen und psychologischen Charakter des Stücks begünstigt oder hinterfragt, ob Kamerabewegungen, Nahaufnahmen oder Voice-over eine fortgeschrittene Rolle spielen oder nicht, auf diese Fragen soll die Analyse des Spiels Antworten geben.

## II. *He, Joe*

*He, Joe* ist das längste Fernsehspiel Becketts. Die 1966er SDR-Version dauert circa 30 Minuten und erzählt, nach der Beschreibung Müller-Freienfels', »die Geschichte eines alten Mannes, der allein in seiner Kammer sitzt und einer leisen Frauenstimme lauscht, die ihn unerbittlich zwingt, sich zu erinnern. Sie beschuldigt ihn, in seinem Leben kläglich versagt zu haben und schuld am Selbstmord seiner Geliebten zu sein, da er nicht fähig war, deren Liebe zu

erwidern. Die Kamera fährt immer näher auf den Alten zu und zeigt die Qual auf seinem Gesicht, bis am Ende nur noch seine aufgerissenen Augen den Bildschirm füllen.<sup>31</sup> Die Identität der Stimme ist unklar. Da Joe ganz allein dasitzt und die Stimme viel von seinem Leben weiß, scheint sie dessen innere Stimme zu sein, die durch ein szenisches Dispositiv externalisiert wird. Diese Annahme ist allerdings nur stichhaltig, wenn wir berücksichtigen, in welchem Maße die Identifizierung von Figur und Stimme mehrmals relativiert wird. Erstens, worauf Clas Zilliacus hingewiesen hat, verfremdet Beckett eine filmische Konvention, die sowohl im Kino als auch im Fernsehen zu Geltung kommt:<sup>32</sup> Die Annäherung der Kamera mit Begleitkommentar ist ein gewohntes Schema, um eine Figur Gedanken äußern zu lassen; Beckett aber setzt sich mit dieser Konvention auseinander, indem er eine weibliche Stimme für den Begleitkommentar wählt. Zweitens sucht Joe, insbesondere in der SDR-Fassung mit Deryk Mendel und Nancy Illig, die Stimme im Raum zu verorten; er weicht ihr aus, als ob die artikulierten Invektiven wie körperliche Schläge wirkten. Schließlich spricht ihn die Stimme in der zweiten Person Singular an und erzeugt auf diese Weise einen Konflikt zwischen ›Ich‹ und ›Du‹, der für die dramatische Gattung charakteristisch ist. Falls die Stimme eine innere ist, ist es auch die Stimme eines Anderen, der zu seiner Vergangenheit gehört und von ihm geliebt und verlassen wurde. Das konfiguriert eine Beziehung zur eigenen Vergangenheit. Dabei nimmt *He, Joe* Formen der Exteriorisierung der Stimme vorweg, die Beckett bei den späteren Theaterstücken (*Tritte, Damals, Rockaby*), Fernsehspielen (*Geister-Trio, ... nur noch Gewölk ...*) und auch in der Prosa (*Gesellschaft*) ausführlich bearbeitet hat. Daraus ergeben sich wiederum Fragen zur Erzählstimme, die mindestens seit *Der Namenlose* gestellt und bei den Hörspielen mittels des technischen Apparats überarbeitet wurden. In allen Fällen operiert die Stimme mit der Strategie, zu vermeiden, dass die erste Person verbalisiert wird, außer durch die Stimme des Anderen.

Solche Merkmale erscheinen noch deutlicher in der zweiten Hälfte des Stückes, nämlich bei der Erzählung vom Selbstmord einer ehemaligen Freundin Joes. Wie eine Spur der Vergangenheit, die sich dem eigenen Auslöschung widersetzt, war die Frauenstimme bis dahin auf die Legitimation ihres anklagenden Tones konzentriert. Die Erzählung ihrerseits rückt eine besondere Form der Erinnerung in den Vordergrund, die schwer von der Einbildung zu unterscheiden ist. Die Ungewissheit über die Quellen der Geschichte, die von Joe selbst (»Waren das nicht deine Worte, Joe?«) zu den Zeitungsnachrichten (»Nur die Anzeige im *Kurier...*«) übergehen, und die Erwähnung von Details, die jedem von ihnen entgehen würden, weisen auf die Besonderheit solcher Erinnerungsform hin. Die Geschichte des Selbstmordes ist in diesem Sinne

ebenfalls eine Erfindung der Stimme, die ihre erzählerische Aufgabe schätzt, aber auch unsicher ist, wie der Selbstmord erzählt werden sollte. Sie unterbricht sich zweimal – »Um's kurz zu machen: es klappte nicht ...«<sup>33</sup> –, bevor sie beim dritten Versuch ans Ende gelangt. Zuerst durchquert das Mädchen den Garten, geht unter dem Viadukt hindurch und erreicht den Bach. Beim zweiten Mal kehrt sie zum Haus zurück, »holt den Gillete raus«, den Joe ihr gegeben hatte, und kehrt zum Fluss zurück. Schließlich, beim dritten Mal, legt sie einen Verband an, kehrt zum Haus zurück, geht noch einmal zum Fluss und nimmt eine Schachtel Tabletten mit. Hiermit schließt die Stimme die Erzählung vom Selbstmord des Mädchens ab, das die Pillenschachtel leert und beim Wasser stirbt. Indem die Stimme fortschreitet, verstärkt sie den Angriff auf Joe und hält ihn dazu an, sich selbst der Todesszene zu stellen und sich so mit seiner eigenen Fantasie zu peinigen (»Stell dir vor ...«). Dem letzten Abschnitt der Stimme folgt im veröffentlichten Text kein Hinweis auf weitere Kamerabewegungen, aber Beckett fügte beim SDR eine letzte Annäherung der Kamera ein, wobei nur ein Ausschnitt von Joes Gesicht, von den Augenbrauen zur Oberlippe, bleibt, während die Stimme sich auf ein schnelles Flüstern reduziert. Die Stimme wählt aus, welche Wörter noch gehört oder hervorgehoben werden sollten, um ihre Beschimpfung noch schärfer werden zu lassen:

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's dir jetzt, Joe, niemand wird dich hören... Sag's »Joe« das löst die Lippen... *Die Lippen...* Stell dir die Hände vor... *Stell dir vor...* Den Solitär... An einem Stein... *Einem Stein...* Stell dir die Augen vor... *Die Augen...* Geisteslicht... Juni... Welches Jahr Deines Herrn?... *Die Brüste...* In den Steinen... *Die Hände...* Ehe sie vergehen... Stell dir die Hände vor... *Stell dir vor...* Was treiben sie?... In den Steinen... *Den Steinen...* Was streicheln sie?... Ehe sie vergehen... *Das ist Liebe...* Nicht, Joe? Das war Liebe... *He, Joe?* Findest du nicht?... Verglichen mit unserer... Verglichen mit Seiner... *He, Joe?*... He, Joe... (*Stimme und Bild weg. Ende.*)<sup>34</sup>

Als die Stimme schweigt, lächelt Joe und das Bild verschwindet. Das Lächeln könnte Joes Sieg über die Frauenstimme ausdrücken, doch muss man sich daran erinnern, dass die Stimme am Anfang angekündigt hatte, sie wolle sich auf ein Flüstern beschränken und nach ihren Verlautbarungen schweigen. Die Stimme eignet sich seine Worte an, packt und überrascht ihn, während er versucht, sie zu kontrollieren. Wie Zilliacus richtig bemerkt: »The voice used to have beautiful diction, according to Joe. Joe used to have powerful grasp of language, according to the voice. The beauty of the diction is gone, but a number

of Joe's most immortal phrases remains, boomeranged at him by the voice.«<sup>35</sup> Die Stimme ist in diesem Sinne ein Produkt seiner Einbildungskraft, die ihn attackiert und für den Selbstmord des Mädchens verantwortlich macht. Hierbei zeigt sich auch, wie sehr das in der Erinnerung gespeicherte Geschehen sich seiner Kontrolle entzieht. Joe ist noch keine der gespenstischen Figuren der Theaterstücke des nächsten Jahrzehnts, sei es im Fernsehen oder im Theater, aber die Spannung zwischen ›Ich‹ und ›Anderem‹ erreicht eine effektvolle szenische Umsetzung.

Die Ambiguität des Lächelns wiederum, gepaart mit seinem minutiös registrierten Gesichtsausdruck während des Zuhörens, erinnert an eine psychologische Studie, als wäre Joe ein Proband, der intensiv beobachtet wird. Stanley E. Gontarski nimmt in *He, Joe* auch melodramatische Relikte wahr, die Beckett noch nicht entbehren konnte; dies gelang erst in *Geister-Trio*, insbesondere durch die Montage.<sup>36</sup> Becketts Unzufriedenheit mit der zweiten Produktion von *He, Joe* in Stuttgart im Jahr 1979, veranlasst durch die expressive Darstellungsweise des Schauspielers Heinz Bennent, weist darauf hin, dass die Spuren des Melodramas mehr vom Spiel des Darstellers als von der Art und Weise der Aufnahme (Nah- und Großaufnahme) herrühren.<sup>37</sup> Beckett schien nicht daran interessiert zu sein, einen psychologischen Zustand zu visualisieren, der dem Betrachter den Sinn dessen, was gezeigt wird, lediglich umschreibt. Die Schwierigkeiten, die sich für den Schauspieler ergeben, sind keineswegs gering. In Bezug auf die BBC-Produktion mit Jack MacGowran kommentiert Bignell:

Furthermore, the ambiguity about how to read Joe's facial expression and its relationship to Voice's words is enhanced by the duration of the camera shot that moves increasingly closer to his face. [...] The effect of such lengthy periods of camera stillness is to offer nothing else for the audience to see than the close-ups on Joe's face, and thus to focus visual attention on them. While attention to sound becomes more significant for this reason, since Voice is speaking while the camera is still, the opportunity to look for interpretations of Joe's face through Jack MacGowran's generally understated performance leaves plenty of room for hypotheses, alternatives and uncertainties.<sup>38</sup>

Eine Konstante des Beckett'schen Theaters ist die dem Zuschauer garantierte Freiheit, eine rätselhafte Szene selber zu bewerten. Die Kamera erscheint hier als eine Verbündete, die die Beobachtungsbedingungen verbessern kann. Es liegt nahe, dass Beckett das Fernsehen als eine Schlüsselloch-Kunst bezeichnete, als einen Kunstgriff, der es erlaubt, sich seinen Figuren weiter anzunähern als jedes andere visuelle Medium zu diesem historischen Zeitpunkt.<sup>39</sup> Bignell erkennt eine Kontinuität zwischen dieser Art der Kameraführung, die sich mit

den Augen des Zuschauers identifiziert, und dem Anachronismus der langanhaltenden Plansequenz, die charakteristisch für das gefilmte Theater und für die frühen Tage des Fernsehfilms war. Einstellungen, die länger als zwei Minuten dauerten, durchbrachen die Konventionen des Films in den 1960er Jahren: »Historically, television drama has used gradually shorter camera shots, and a brief comparison between *Eh Joe's* average lengths of shot and those of some other dramas made in comparable ways at different dates can illuminate just how different *Eh Joe* is from television norms.«<sup>40</sup> Bignell geht von der gegenseitigen Verstärkung zwischen der anachronistischen Plansequenz und der analytischen Funktion der Kamera aus, die den homogenen Raum der Szene durchquert. Es ist plausibel zu sagen, dass Bignell eine phänomenographische Konzeption des Filmens voraussetzt, die der Filmtheorie André Bazins und der Assoziation der Filmkamera mit einem »offenbarenden Sehen« sehr nahe kommt. Aus diesem Grund nimmt Bignell eine kritische Position gegenüber der Montage ein, insbesondere weil sie dem Betrachter die Freiheit entziehe, für sich selbst zu prüfen, was gezeigt wird:

Long shot permits the camera to have a physical and emotional distance from the character, so that an analytical and critical understanding can be gained by revealing body movements, gesture, costume and so on, and the action is embedded in the represented world. This is a distinctly different visual system from the use of rapid alternations of shot-reverse-shot and close-up, which cut up space, person, body and relationships between characters, and determine how the viewer can perceive action. [...] This visual style empowers the audience and draws on the theatrical convention of space energized by action that privileges performance and is designed for it, whereas segmented shooting and close-up seem more filmic since there is no »dead space« that can open up additional meanings.<sup>41</sup>

Laut Bignell hat Beckett altmodische Konventionen – die Theatralität der frühen Fernsehfilme – mit der Absicht aufgenommen, die explanatorische Funktion der Kamera zu verstärken, die durch die Montage – die Intervention des Autors – in den Filmen der 1960er Jahre erschwert, wenn nicht verhindert wurde. Bignell bleibt fixiert auf das, was er für eine intrinsische Eigenschaft der Kamera hält, nämlich den kontemplativen Blick, der den Gegenstand offenbart, indem er dessen Integrität respektiert. Dies führt dazu, dass er den Funktionswandel der Kamera und die Geschichtlichkeit der Gattung vernachlässigt. Im Hinblick darauf möchte ich folgende Gegenhypothese vorschlagen: Beckett will sich mit dem kontemplativen Blick der Kamera auseinandersetzen. Durch die Verwendung eines anachronistischen Inszenierungsmodus verfremdet Beckett die Beziehung zwischen der Plansequenz und der Idee eines aufschlie-

henden Blicks. Gepaart mit der oben erörterten Destabilisierung, die Identität der Stimme betreffend, kann die Großaufnahme, die Joes Gesicht letztlich nur in Segmenten zeigt, kaum als eine integrale Aufzeichnung verstanden werden. Durch indirekte Bezugnahme auf eine bestimmte Phase in der Geschichte des Fernsehspiels stellt Beckett den kontemplativen Kamerablick in Frage. In ähnlicher Weise unterbindet er, indem er die Historizität des angewendeten Verfahrens betont, dass sein Material auf »Videobilder« reduziert werden kann, wie Enoch Brater es versucht, wenn er die Fernsehspiele kommentiert.<sup>12</sup>

### III. ... nur noch Gewölk ...

Zehn Jahre nach *He. Joe* kehrt Beckett mit zwei Stücken ins Fernsehen zurück, die als Zwillingsspaar gelten können: *Geister-Trio* und ... *nur noch Gewölk* ... Beide Spiele wurden 1976 bei der BBC unter der Leitung von Donald McWhinnie und unter Becketts Supervision produziert und 1977 ausgestrahlt.<sup>13</sup> Im selben Jahr hat Beckett selbst neue Versionen beim SDR inszeniert. Wie *He. Joe* präferieren die Stücke Situationen, die wir aus dem Beckettuniversum kennen: eine einsame Figur in einem geschlossenen Raum und Anspielungen auf eine ehemalige Liebe. Trotz solcher Ähnlichkeiten mit dem vorherigen Stück wird die Verwendung der Kamera und des Begleitkommentars stark verändert. Die Plansequenz wird bei *Geister-Trio* durch die Montage verschiedener Aufnahmen des Raums ersetzt. Die Stimme wiederum dient der Selbstreflexion und der Metareflexion des Mediums und vermittelt darüber hinaus zwischen Szene und Zuschauer.<sup>14</sup> In beiden Stücken distanziert sich Beckett noch entschiedener von den Gattungskonventionen des Fernsehfilms. Durch das Aufgreifen von Fragen, die sein gesamtes Werk durchdringen, sowie durch die Verbindung von Erinnerung und Einbildungskraft erreicht er eine erfolgreichere Darstellung der Spezifität des Mediums. Da solche Aspekte noch deutlicher in ... *nur noch Gewölk* ... als in *Geister-Trio* visualisiert werden, konzentriere ich mich auf ... *nur noch Gewölk* ...

Wie *Eh Joe* und *Geister-Trio* legt auch ... *nur noch Gewölk* ... großen Wert auf den Begleitkommentar, aber in diesem Stück findet man den Kontrapunkt zwischen der weiblichen Stimme und der männlichen Figur nicht mehr, sondern dieser ist ersetzt durch eine männliche Stimme, die eine vergangene Routine szenisch rekonstruiert, um die Erscheinung des Gesichts einer Frau wieder hervorzurufen. Müller-Freienfels zufolge erzählt Beckett noch eine Liebesgeschichte: »die Geschichte eines Liebenden, dessen Geliebte unerreichbar bleibt, den Rekonstruktionsversuch eines vergangenen Glücks, das es vielleicht niemals gegeben hat. Diesmal spricht und handelt ein Mann, und es erscheint

das Gesicht einer Frau, die nichts Hörbares spricht, nur die Lippen bewegt. [...] Zzu sehen war nur ein erleuchtender Kreis, die Gestalt des Mannes und das Gesicht der Frau.«<sup>45</sup> Mit seinen nur 14 Minuten ist dieses Spiel viel kompakter als die vorherigen Spiele. Im Vergleich mit diesen geht Beckett hier noch einen Schritt weiter, um die Szene komplexer zu machen: er präsentiert weder die Einheit der Plansequenz (*He, Joe*) noch die verschiedenen Perspektiven eines Raums (*Geister-Trio*), sondern drei unterschiedliche Bilder. Das theatralisch auffälligste unter ihnen, das sich in eine Szene verwandelt, zeigt in der Totale einen bühnenähnlichen Raum, der von einem einzigen Lichtpunkt in der Mitte erhellt wird, während die Umgebung in tiefes Dunkel gehüllt bleibt. Brater bemerkte richtig:

Beckett makes darkness suggest other spaces, peripheries where other scenes are to be enacted. Shadow space frames in a circle of light the action we see through that larger frame of the rectangular television box. Beckett graphically isolates his image here in a bleak visual landscape that serves as a further emblem of the figure's solitude. On the television screen shadow space is negative space, but Beckett uses it in ... *but the clouds* ... to confuse our sense of just what constitutes the positive and the negative.<sup>46</sup>

Die Stimme führt den Zuschauer, indem sie die Bewegungen der Figur nach Maßgabe einer wiederkehrenden Routine räumlich kontextualisiert. Auf die linke Seite – die Landstraße – tritt die mit Hut und Mantel gekleidete Figur (M1). Sie bleibt für einen Moment unter dem zentralen Lichtfokus stehen und verschwindet auf der rechten Seite – der Garderobe –, aus der M1 in weißem Rock und Kappe wieder erscheint, geht noch einmal durch die beleuchtete Mitte und verschwindet im oberen Bildrahmen der Szene in seiner »Klause«, wie die Stimme erläutert, in deren Dunkel er begann, »sie anzuflehen, mir zu erscheinen.«<sup>47</sup> Beim Tagesanbruch wiederholt sich die Bewegung in entgegengesetzter Richtung.

Ein anderes Bild zeigt eine »Nahaufnahme eines Mannes von hinten [M], der auf einem nicht sichtbaren Hocker über einen nicht sichtbaren Tisch gebeugt sitzt.«<sup>48</sup> Das Bild ist zweideutig, es kann M1 sowohl als Träger der Stimme als auch als Bewohner seiner einstigen »Klause« wiedergeben. Die Ambiguität wird dadurch verstärkt, dass M und M1 bei der SDR-Version mit Klaus Herm und Kornelia Boje ein ähnliches Kostüm (Hausrock und Kappe) tragen. In dieser Position rekonstruiert M die vergessene Routine, die nichts weiter als das Bemühen war, ein drittes Bild hervorzubringen, das Gesicht einer Frau, ein verwaschenes Bild, mehr Maske als Gesicht, deutlich unterschieden von den anderen:

Kauerte mich dann dorthin, in meiner kleinen Klausur, im Dunkel, wo niemand mich sehen konnte, und begann, sie anzuflehen, mir zu erscheinen. Das war lange bei mir Usus gewesen. Kein Laut, ein Flehen von innen, zu ihr, mir zu erscheinen. Tief hinein in die dunkelste Nacht, bis ich es leid wurde und aufgab. [...] Denn wäre sie nie erschienen, die ganze Zeit, hätte ich dann weitergefleht, weiterflehen können, die ganze Zeit? Wäre ich nicht einfach verschwunden in meine kleine Klausur und mit etwas anderem beschäftigt, oder mit nichts, mit nichts beschäftigt? Bis es an der Zeit gewesen wäre, bei Tagesanbruch, mich wieder aufzumachen, Rock und Kappe abzulegen, Hut und Mantel wieder zu nehmen und mich wieder aufzumachen, über Land.<sup>49</sup>

Die Stimme lässt das Gesicht auf drei verschiedene Weisen erscheinen: es erscheint nur für einen kurzen Augenblick, erscheint und verweilt oder erscheint und rezitiert den Vers des Gedichts *Der Turm* von Yeats, das dem Stück den Titel gibt und beide Autoren durch das gemeinsame Gefühl der Vergänglichkeit und des Untergangs zusammenbringt. Die Stimme bemerkt jedoch, dass das Gesicht der Frau weitaus die längste Zeit (98% oder 99%) auf ihr Erscheinen warten ließ.

Im Verlauf des Spiels ergibt sich keine Kontinuität, die drei Bilder erscheinen in ständigem Wechsel. Die Segmente wiederholen sich, folgend dem Befehl einer Stimme, die sich mit der Erzählung einer Geschichte aus ihrer eigenen Vergangenheit beschäftigt. Ein ähnliches Verfahren hatte Beckett bereits bei den anfänglichen Versuchen der Erzählung des Selbstmords in *He, Joe* verwendet, aber in ... *nur noch Gewölke* ... wird nicht nur die Erzählung, sondern auch die gesamte Inszenierung wiederholt. Ganz am Anfang werden die ersten Schritte von M1 unterbrochen und wiederholt, weil sie der wiederhergestellten Situation nicht richtig entsprechen: »Nein, das stimmt nicht«, unterbricht die Stimme. Man könnte vermuten, das Problem liege in der Diskrepanz zwischen den Bildern, die wir sehen, und anderen, zu denen wir keinen Zugang haben, Bildern der Vergangenheit, die M in seinem Gedächtnis behalten hat, die aber im ersten Versuch nicht adäquat dargestellt werden. Wie die Sequenz jedoch zeigt, ist nicht die visuelle Szene problematisch, sondern die einführenden Worte sind es. Die Stimme, die sich wie viele Erzählerfiguren bei Beckett verhält, korrigiert den Rahmen, den sie für die Szene, die wir sehen, für notwendig erachtet. Der Satz »wenn ich an sie dachte, war es immer Nacht« wird durch die Zeile »wenn sie erschien, war es immer Nacht« ersetzt,<sup>50</sup> was darauf hinweist, dass es um die aktuelle Erscheinung des Bildes geht und nicht um eine bloße Erinnerung. Das Spiel fragt, wie wir noch sehen werden, nach den Bedingungen, unter denen sich die Erinnerung in Form von Bildern meldet. Kurz danach, wenn die Figur im Dunkel verschwindet, empfiehlt die Stimme die



Wiederholung der gesamten Sequenz, um sicherzustellen, dass die Aufführung korrekt war: »Man prüfe nun, ob es stimmt.« Darüber hinaus wird die längere Sequenz des Stückes wiederholt, die sich von der Ankunft im Haus bis zu den drei Erscheinungsformen des Gesichts der Frau erstreckt: »Man gehe es nun nochmal durch.«<sup>51</sup>

Während ein Großteil von Becketts Arbeiten von *Watt* bis zur *Gesellschaft*, über *Endspiel* und *Tritte*, auf die gegenseitige Verflechtung von Erinnerung, Einbildungskraft und Erzählung, aufmerksam macht, erschließt ... *nur noch Gewölk ...* der Thematik eine neue Dimension, nämlich die szenische Gestaltung, in der die ständige Anpassung von Bildern und Wörtern versucht wird. Brater stellt noch einmal fest:

It is difficult to tell, however, if image imitates words or words imitate image: which illustrates which? Words, which seem to be in charge of what happens on the circular performance space, are, ironically, as »canned« in this medium as are the pictures themselves. Fated always to be delivered the same way, recorded words exist in this play as spoken by V. But they are, in fact, part of M's evolving composition. In the process of writing, M = V. He inevitably tries to capture in language the picture he brings to mind, »that MINE«, in his own imagination. The words we hear in this play therefore serve a mediating function between the image M invents or remembers and that quite different picture broadcast before us on the screen. Beckett locates language at its source, in the writer's vision.<sup>52</sup>

Mehr als auf eine genaue Übereinstimmung zwischen den Bildern, die wir sehen, und der vergangenen Routine zielen die Wiederholungen darauf ab, eine Erzählung durch Bilder zu konstruieren, die die Erscheinung des Gesichts, das M1 manchmal in seiner »Klausen« betrachtete, ergibt. Wie häufig bei Beckett, organisiert die Erinnerung bestimmte Stücke, die es ihr ermöglichen, in Erzählform Spuren einer vergangenen Erfahrung festzuhalten. In diesem Sinne versucht die Stimme, Bedingungen zu schaffen, in denen diese Erfahrung – die Erscheinung des Gesichts – wieder wirksam wird.

In diesem Zusammenhang ist es angebracht, den Status dieses Bildes, das M erscheint, zu hinterfragen. Ein Auszug aus Deleuzes Essay *Erschöpft* ist dazu sehr nützlich. Er schreibt:

Das *Geister-Trio* führte uns vom Raum zu den Türen des Bildes. Aber ... *nur noch Gewölk ...* dringt ein in das »Heiligtum«: Es ist der Ort, an dem der Protagonist das Bild schaffen wird. [...] Die Klausen hat also nur eine geistige Existenz; es ist eine »geistige Kammer«, wie Murphy es nannte [...] Und eben das ist das Bild: nicht eine Darstellung des Gegenstandes, sondern eine Bewegung im geistigen Bereich. Das Bild ist

das geistige Leben [...] Das Thema von ... *nur noch Gewölk* ... ist eben dieses Bedürfnis des Geistes, dieses Leben da oben. Worauf es ankommt, ist nicht mehr irgendein Raum, sondern das geistige Bild, zu dem es hinführt. [...] Das Bild ist ein Hauch, ein Atemzug, aber ein ausatmender, der erlischt. Das Bild ist das, was verlischt, sich verzehrt, ein Sturz. Es ist eine reine Intensität, die sich als solche durch ihre Höhe definiert, d.h. ihr Niveau über dem Nullpunkt, den sie erst fallend beschreibt.<sup>53</sup>

In diesem Zitat spiegeln sich wichtige Elemente von Deleuzes eigener Philosophie wider, etwa die Konzeption vom Bild als reiner Intensität, die nicht mit der Vorstellung eines Objekts verwechselt werden darf. Da es sich laut Deleuze um eine Bewegung der Geisterwelt handelt, die bei Becketts Werk auf »Murphys Geist« in *Murphy* (6. Kapitel) zurückgeht, konzentriert sich Deleuze auf das Bild des Gesichts in der Klausen und vernachlässigt sowohl die Stimme als auch die Wanderungen von M1. Was ihm am wichtigsten ist, ist das Bild des Gesichts als ein geistiges Bild, das in der Klausen hervorgerufen und erschaffen wurde. So definiert Deleuze das Fernsehspiel als ein »Theater des Geistes, das sich vornimmt, nicht eine Geschichte abzuspielen, sondern ein Bild aufzubauen.«<sup>54</sup>

Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass Deleuze nur einen Teil der Geschichte erzählt. Indem er das Bild des Gesichts, das wir sehen, mit dem von M1 in seiner Klausen evozierten gleichsetzt, verfehlt er die Bewegung des Stücks, mit anderen Worten, die wesentlich als Erzählung präsentierte Vermittlung zwischen der Stimme und dem Bild des weiblichen Gesichts. Streng genommen erschöpft sich das Stück nicht in der Erinnerung an die Erscheinungen des weiblichen Gesichts, denn wenn es so wäre, hätten die Szene von M1 und die Wiederholungen keine Funktion. Diese Vermittlung hat mindestens zwei wesentliche Aspekte. Zuerst die schrittweise Rekonstitution einer Routine, währenddessen das Bild des Gesichts hervorgerufen wird. In der Vergangenheit war das Übernachten im Dunkel der Klausen eine Voraussetzung für das Erscheinen des Bildes, ein Ritual der Beharrlichkeit, das nur äußerst selten belohnt wurde, was jedoch ausreichend war, die Kontinuität des Rituals zu rechtfertigen. Wenn M sich jetzt nicht mehr zurückzieht, um das Bild hervorzurufen, sondern die vergangene Routine wiederherstellt, dann ist es plausibel, dass das weibliche Bild ihm nicht mehr erscheint. So verliert das Ritual seine Funktion und M wird dazu gedrängt, andere Wege zu suchen, um das Gesicht erscheinen zu lassen.

Der zweite Aspekt solcher Vermittlung liegt darin, dass die Routine als ein Inszenierungsprozess wiedergegeben wird. Die Stimme nimmt die Haltung eines Regisseurs an und wiederholt und überarbeitet – wie einige Erzähler Becketts – jedes Segment der »Handlung«. ... *nur noch Gewölk* ... geht aber noch

über diese narrative Dimension hinaus und stellt sie im Bereich der Inszenierung dar. Die gleichsam regieführende Stimme ist nicht ganz neu bei Beckett. Bei *Tritte* und *Geister-Trio* zum Beispiel lenkt sie – als Voice-over – bereits die Bewegungen der Figuren auf der Bühne. Bei *... nur noch Gewölk ...* erhält die Stimme nun die Kontrolle über den ganzen Verlauf der Inszenierung.

Sowohl das Theater der 1970er Jahre als auch die früheren Fernsehspiele sind durch die Exteriorität der Stimme und ihre mechanische Wiedergabe gekennzeichnet. Das szenische Dispositiv zieht eine dünne und poröse Grenzlinie zwischen innen und außen, wie sie im Roman *Der Namenlose* als ein Tympanon bezeichnet wurde. Erst in *... nur noch Gewölk ...* aber verleiht Beckett – nicht nur klanglich oder linguistisch – diesem erzählerischen Verfahren bildhafte Exteriorität, entwickelt aus der Auflösung starrer Abgrenzungen zwischen Erinnerung und Einbildungskraft. Es ist nicht zu leugnen, dass die Bilder auf dem Bildschirm mentale Bilder sind, eine Art imaginärer Film, konstituiert durch M oder die Stimme. Die Szene mit M1 aber wird ebenfalls aus einer bestimmten Perspektive betrachtet (»in die andere Richtung blickend, das andere Profil anbietend«<sup>55</sup>), dem Blickwinkel der Kamera angeglichen und eingerahmt von einer Erzählung, die korrigiert werden kann (»Nein, das stimmt nicht. Wenn sie erschien, war es war immer Nacht«<sup>56</sup>). So kann die Geschichte ausführlich erzählt werden, bis das Gesicht in drei Modalitäten erscheint. Die szenischen Merkmale verleihen den Bildern eine Exteriorität, die uns davon abhält, das Fernsehen lediglich als ein Dispositiv zur Visualisierung mentaler Bilder zu charakterisieren. Die Bilder von *... nur noch Gewölk ...* können durch eine Analogie mit der mechanisch wiedergegebenen Stimme verstanden werden. So wie die innere Stimme bei *He, Joe* durch die Stimme von anderen gestaltet wird, deuten die inneren Bilder, die auf dem Bildschirm visualisiert werden, darauf hin, dass die Imagination selbst für die Exteriorität filmartiger Bilder durchlässig geworden ist.

Beckett arbeitet in einer Zeit, in der die Erfahrung zunehmend durch technisch erzeugte Bilder vermittelt wird, und er reflektiert diese Umstände, indem er sich Mittel der neuen Medien aneignet, um die ihm wertvollsten Bilder erneut in Szene setzen zu können. In der Vergangenheit erschien dem Erzähler das Bild als geistige Erscheinung an einem Ort, an dem niemand ihn sehen konnte (»Kauerte mich dann dorthin, in meiner kleinen Klausel, im Dunkel, wo niemand mich sehen konnte«<sup>57</sup>). In der Gegenwart wiederum taucht das Bild in einem Rahmen auf, in dem der Erzähler selbst als Objekt sich fremden Blicken aussetzt, denen er »das andere Profil« anbietet. Aus diesem Grund ist das Bild des Gesichts, das wir sehen, nicht, wie Deleuze behauptete, das spirituelle Bild, das M1 in seiner Klausel sieht, sondern das Bild, das M oder der Stimme

durch eine solche Vermittlungsreihe zugänglich ist. Hier zeigt sich auch die Spezifität des Fernsehens, die Beckett in diesem Spiel erreicht hat: ein technisches Mittel, das in der Lage ist, die erzählerische Arbeit der Erinnerung in filmähnliche Bilder auszulagern. Dass der Zugang zur eigenen Vergangenheit technisch vermittelt ist und die Bilder, die daraus entstehen, ein hohes Maß an Exteriorität beibehalten: damit hat Beckett die Schwierigkeit ausgestellt, sich die Erinnerungsspuren eigener Erfahrung anzueignen.

#### Anmerkungen

---

- 1 Vgl. Samuel Beckett, *Filme für den SDR. He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio*, Frankfurt/Main 2008 [DVDs].
- 2 Theodor W. Adorno, *Fernsehen und Bildung*, in: ders., *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt/Main 1973, 50–68, hier 56.
- 3 Jonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge–New York 1989, 95.
- 4 Vgl. Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, in: Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de »L'Épuisé«* par Gilles Deleuze, Paris 1992.
- 5 Brief an Georges Duthuit vom 3.1.1951, in: *The Letters of Samuel Beckett*, V. II, 1941–1956, hg. von George Craig u.a., Cambridge 2011, 216.
- 6 »Wie mit dem Humor wird mit den dramatischen Kategorien insgesamt umgesprungen. Alle sind parodiert. Nicht aber verspottet. Emphatisch heißt Parodie die Verwendung von Formen im Zeitalter ihrer Unmöglichkeit. Sie demonstriert diese Unmöglichkeit und verändert dadurch die Formen. Die drei Aristotelischen Einheiten werden gewahrt, aber dem Drama selbst geht es ans Leben. Mit der Subjektivität, deren Nachspiel das Endspiel ist, wird ihm der Held entzogen; von Freiheit kennt es nur noch den ohnmächtigen und lächerlichen Reflex nichtiger Entschlüsse« (Theodor W. Adorno, *Versuch, das »Endspiel«* zu verstehen, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1997, 302–303).
- 7 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999, 324. »Wie in seinen anderen Stücken gibt es hier eine Einheit des Ortes und der Zeit, aber sie ist, wie sich versteht, parodiert. Nichts von dem, was im dramatischen Theater mit der Einheit der Zeit verbunden ist, trifft hier zu. Es gibt gerade keine Einheit, sondern einen Zerfall des Zeiterlebnisses. Der Faden innerer Kontinuität ist gerissen«.
- 8 Becketts Position gegenüber dem Postdramatischen entspricht derjenigen von Heiner Müller – ironischerweise der von Lehmann am meisten mit diesem Begriff assoziierte Dramatiker. Vgl. Luciano Gatti, *Erinnerungen an die Revolution. Heiner Müllers »Quartett«* und *das Brecht'sche Lehrstück*, in: *Weimarer Beiträge*, 60(2014)3, 344–369.
- 9 Luciano Gatti, *Choreography of Disobedience. Beckett's »Endgame«* in: *Journal of Beckett Studies*, 23 (2014), 222–243.
- 10 Clas Zilliacus, *Beckett and Broadcasting. A study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*, Abo 1976, 143.
- 11 Vgl. Martin Esslin, *Samuel Beckett and the Art of Broadcasting*, in: ders., *Meditations. Essays on Brecht, Beckett and the Media*, London, 1980, 125–154, hier 151.
- 12 Eine unersetzliche Dokumentation dieser Zusammenarbeit liefert ein Text von

- Müller-Freienfels, in dem er die verschiedenen Aufenthalte von Beckett an den SDR-Studios in Erinnerung ruft. Vgl. Reinhart Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, in: Hermann Fünfgeld (Hg.), *Von außen besehen. Markenzeichen des Süddeutschen Rundfunks*, Stuttgart 1998, 403–423, hier 408.
- 13 Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Frankfurt/Main 1995, 683–701.
  - 14 Vgl. Jonathan Bignell, *Beckett on Screen. The Television Plays*, Manchester 2009, 100, 185.
  - 15 Für eine umfassende Diskussion über den Einsatz des deutschen Nachkriegsfernsehens und des Fernsehfilms als Gattung, insbesondere im SDR, vgl. Knut Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951, 1977*, Stuttgart 1980.
  - 16 Vgl. Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, 207: »Gegenüber dem vor naturalistisch gemalten Kulissen geführten Spiel erprobte man hier bewusst Stilisierung und Reduktion illusionstiftender Bühnenkulissen: man bemühte sich im Kostüm, den Kulissen und den Requisiten um eine ›graphische Vereinfachung‹, um ›optische Chiffren‹ und um ›räumliche Assoziationen‹, damit das schauspielerische Spiel umso eindrucksvoller und einprägsamer hervortrat. Dem Bühnenbildner kam damit verstärkte Bedeutung zu. Das angestrebte ›freie Spiel der Linien und Formen‹ konnte besonders bei Unterhaltungs- und Ballettsendungen realisiert werden, doch auch im Fernsehspiel bemühte man sich um Stilisierung, wobei man den Bezug zur Gegenständlichkeit nicht ganz fallenließ [...] Doch es war nicht allein das Bühnenbild, sondern insgesamt die visuelle Gestaltung, die Dramaturgie der Szenenübergänge, die Kameraführung, die schauspielerische Leistung, die zusammen in sich stimmige Produktionen ergaben, die von der Kritik in der zweiten Hälfte der 50er Jahre als ›Stuttgarter Schule‹ oder als ›Stuttgarter Stil‹ gelobt wurde und die auch anderen Anstalten zum Orientierungsmaßstab für die künstlerischen Möglichkeiten des Fernsehspiels wurde«.
  - 17 Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, in: *Kursbuch*, 20 (1970), 159–186; Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/Main 1972.
  - 18 Benjamin, *Der Autor als Produzent*, 696.
  - 19 Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, 169. Vgl. auch Negt, Kluge, *Das öffentlich-rechtliche Fernsehen*, 195.
  - 20 Vgl. Adorno, *Fernsehen und Bildung*, 52.
  - 21 Negt, Kluge, *Das öffentlich-rechtliche Fernsehen*, 198 f.
  - 22 Vgl. Anton Kaes, *Einführung*, in: ders. (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909–1929*, München–Tübingen 1978.
  - 23 Bignell, *Beckett on Screen*, 37.
  - 24 Vgl. Knut Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart 1998, 122, 149, 215.
  - 25 Vgl. Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, 205: »Die vielbeschworene ›Intimität‹ des Fernsehens und der daraus resultierende und deshalb anzustrebende ›Kammerspiel-Charakter hatte seine Ursache in der Kleinheit des fast noch runden Bildschirms und den noch geringen Auflösungs- und Übertragungsleistungen. Die Übertragung des Theaterbegriffs ›Kammerspiel‹ beinhaltete dabei folgendes: in einer Studiokulisse (mit einem relativ kleinen Aktionsraum) entwickelte sich zwischen wenigen Personen ein Spiel. Die geringe Personenzahl kennzeichnet den Kammerspielcharakter«.

- 26 Theodor W. Adorno, *Prolog zum Fernsehen*, in: ders., *Eingriffe. Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, 509. Vgl. auch Lorenz Engell, *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg 2012, Kap. 8.
- 27 Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, 82, 152; Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, 42.
- 28 Bignell, *Beckett on Screen*, 17.
- 29 Vgl. Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, 41f.
- 30 Esslin, *Samuel Beckett and the Art of Broadcasting*, 151. Vgl. auch Jonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge 1989, 115f.
- 31 Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, 403f.
- 32 Zilliacus, *Beckett and Broadcasting*, 199.
- 33 Samuel Beckett, *He. Joe*, in: ders., *Dramatische Werke II. Hörspiele, Pantomime, Film, Fernsehspiel*, Frankfurt/Main 1995, 133.
- 34 Beckett, *He. Joe*, 135f.
- 35 Zilliacus, *Beckett and Broadcasting*, 191. Vgl. auch seinen folgenden Kommentar: »The way the voice tells the story of it is the way Joe himself imagines it might be told. The voice is at the same time a woman from Joe's past and a projection of his own fears and anguish. [...] Beckett pits television's two dimensions, aural and visual, against each other; this enables him to externalize a process which is experienced by the protagonist of his drama as external. It remains for the TV audience to decide upon the subjectiveness of the experience.« (Zilliacus, *Beckett and Broadcasting*, 194).
- 36 Stanley E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington 1985, 121.
- 37 Müller-Freienfels berichtet, dass Beckett bei der Produktion von 1965 mit Deryk Mendel auch Schwierigkeiten mit der Überleistung der Performance gehabt habe. Im Vergleich der beiden Stuttgarter Inszenierungen zeigt sich, dass das Spiel von Licht und Schatten 1965 viel stärker ausgeprägt ist als in der 1979er Inszenierung, die näher an den Grautönen von *Geister-Trio* liegt. Der Lauf der Stimme in der zweiten Produktion ist deutlich schneller, was den anklagenden Ton betont. Joe wiederum zeigt sich von der Stimme härter getroffen. Sein Körper zieht sich mehr zusammen, und die Performance nimmt einen psychologischen, fast melodramatischen Charakter an, der Beckett missfiel. Er verließ Stuttgart enttäuscht und gab, laut Müller-Freienfels, die Anweisung, dass der Sender bei Wiederausstrahlung des Spiels die vorherige Version senden solle. (Vgl. Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, 404, 414).
- 38 Bignell, *Beckett on Screen*, 23f.
- 39 Vgl. Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, 408.
- 40 Bignell, *Beckett on Screen*, 23.
- 41 Ebd., 20f.
- 42 Enoch Brater, *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, New York 1987, 106f.
- 43 Zu den Umständen dieses neuen Aufenthaltes von Beckett in Stuttgart vgl. den zitierten Text von Müller-Freienfels. Konrad Körte, Toningenieur des SDR-Teams, diskutiert technische Fragen der Produktion von *Geister-Trio* in Körte, *Beckett Listens. Sound Production for the 1977 »Geister-Trio«*, in: *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, 28 (2016), 107–115. Zu einem kurzen Vergleich zwischen der deutschen und der englischen Version der beiden Stücke vgl. Tom Bishop, *Beckett Transposing. Beckett Transposed. Plays on Television*, in Alan Warren Friedman, Charles

- Rossman, Dina Sherzer (Hg.), *Beckett Translating. Translating Beckett*, London 1987.
- 44 Vgl. James Knowlson, *Geister-Trio/ Ghost-Trio*, in: Gaby Hartel, Michael Glasmeier (Hg.), *The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*, Frankfurt/Main 2011, 263.
- 45 Müller-Freienfels, *Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR*, 409.
- 46 Brater, *Beyond Minimalism*, 100.
- 47 Beckett, »... nur noch Gewölk ...«, in: ders., *Szenen, Prosa, Verse*, Frankfurt/Main 1995, 92.
- 48 Ebd., 90.
- 49 Ebd., 92.
- 50 Ebd., 91.
- 51 Ebd., 93.
- 52 Brater, *Beyond Minimalism*, 102.
- 53 Gilles Deleuze, *Erschöpft*, in: Samuel Beckett, *Filme für den SDR*, 5–45, hier 32ff.
- 54 Ebd., 35.
- 55 Beckett, »... nur noch Gewölk ...«, 91.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd., 92.