



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Scheiternde Wahrnehmung(en).

Zu Samuel Becketts *Film* und Franz Kafkas *Der Bau*

Verfasserin

Tanja Kuschej

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	5
I. Entstehungshistorien, Konzepte und Theorien	8
1. Samuel Becketts <i>Film</i>	8
1.1 Zur Entstehung	8
1.2 Handlungsgerüst	9
1.3 Konzept	10
1.4 Skript und Film	12
1.5 Dziga Vertov	16
1.6 Immunitätsraum und Angstraum	18
2. Franz Kafkas <i>Der Bau</i>	20
2.1 Zur Entstehung	20
2.2 Handlungsgerüst	21
2.3 Zu Kafkas Schreibkunst	22
3. Beckett und die Literatur	24
3.1 Theorie des literarischen Schreibens	24
3.2 Schöpferisches Selbstdenken	25
3.3 Henri Bergson	27
4. Exkurs: Dekonstruktion	28
II. Ausdrucksweisen und Raumdarstellung	30
1. Stummheit, Blickwinkel und Sprache	30
1.1 Stummheit und Sprache	30
1.2 Blick und Sprache	35

2. Der Raum	38
2.1 Raumdarstellung	38
2.2 Raum in <i>Film</i>	42
2.2.1 Die Straße	42
2.2.2 Das Zimmer	44
2.3 Raum in <i>Der Bau</i>	46
2.4 Eingangsbereich	51
2.5 Innenraum und Außenraum	55
 III. Subjektivität und Kontroverse	 60
 1. Subjektivität	 60
1.1 Selbstobjektivierung	60
1.2 Macht und Verfolgung	68
1.3 Flucht vor der eigenen Existenz	72
1.4 Flucht nach Innen	75
 2. Die Konfrontation	 78
 Nachwort	 83
 Literaturverzeichnis	 85
 Zusammenfassung	 88
 Lebenslauf	 89

VORWORT

In den Wohlstandsgesellschaften ist in den letzten Jahren ein fast schon inflationärer Gebrauch des Begriffes *Scheitern* entstanden: als der Gegenpart von Erfolg, als die Opposition von Karriereansprüchen und als ein nicht funktionierender Teil der Gesellschaft. Die individuelle Betrachtung des Begriffes, ohne seine Ausdehnung auf die Erwartungen einer westlichen Macht- und Wirtschaftslandschaft, verlangt nach einer psychosozialen Umgangsweise und beschränkt sich somit besonders auf die Formen der Fremd- und Eigenwahrnehmung. Dass dies auf keinen Fall etwas Neues, den gegenwärtig sozialökonomischen Umständen Angepasstes, darstellt, zeigt bereits die Auswahl der Werke, die in der folgenden Arbeit näher betrachtet und verglichen werden sollen.

Die Sprache wirkt nach wie vor als ausgewählte Disziplin der Erzählung, dass sie jedoch nicht in jedem Jahrhundert gleichsam hervorgetreten ist, da sie oft unter eingeschränkten Bedingungen stand, – man denke an politische und soziale Formen der Zensur – ist ebenso transparent wie ihr differierender Sinngehalt in unterschiedlichen Kulturen. Im neunzehnten Jahrhundert beginnt die Entstehung einer Kombination aus Bild und Sprache: Erstmals werden Zeitungen sowie Lexika illustriert, womit ein neuer, greifbarer Umgang mit bildhaftem Material entstand. Doch erst mit der Entstehung von beweglichen Bildern wurde die ganze Bandbreite der denkbaren Grenzüberschreitungen zwischen den verbalen und visuellen Disziplinen offenkundig. Die Relation von sprachlicher und bildlicher Erzählkunst zielt dabei auf unterschiedliche Sektionen, wobei die folgende Arbeit nicht die spezifischen medientheoretischen Eigenschaften als zentrales Motiv verfolgt, sondern sich mit den Ereignissen *innerhalb* der Erzählung des jeweiligen Mediums beschäftigt.

Ergo ist die folgende Arbeit ein Versuch die jeweiligen Werke auf einer textimmanenten Basis zu dekodieren, zu interpretieren und in ihren Ansätzen gegenüberzustellen.

Im ersten Teil wird dabei die Entstehungsgeschichte der beiden Werke kurz beleuchtet und die mit ihnen in Zusammenhang stehenden Theorien komprimiert erklärt. Auch der Kontext des generellen Anspruchs der beiden Kunstschaffenden soll zusammenfassend dargestellt werden, denn sowohl Beckett als auch Kafka haben sich in ihrer Arbeit ganz auf die dem jeweiligen Medium innewohnenden Methoden und formalen Prinzipien konzentriert. Bei Be-

ckett sind die Ausformungen dieser Praktik, die Reflexion innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses über das Kommunikationsmedium selbst, ausgesprochen deutlich gekennzeichnet.

Im zweiten Teil wird auf die Relationen von Sprache, Perspektiven und Stummheit eingegangen. Die einzelnen Charakteristika der Elemente werden dabei verglichen und miteinander in Beziehung gesetzt. Es soll deutlich gemacht werden, wie die jeweiligen Werke mit diesen *Sinnen* umgehen, wie sie eingesetzt werden und welche Analogien sich daraus ergeben. Dabei werden Form und Inhalt aus ihren Darstellungsmethoden heraus analysiert, wobei die Auseinandersetzung mit der räumlichen Struktur – gerade in den hier behandelten Werken – nicht außer Acht gelassen werden darf, denn die Raumdarstellung stellt quasi die Verstofflichung der Innen- und Außenwelt dar. Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Schöpfungen werden dabei herausgearbeitet.

In Teil III wird schließlich auf das Motiv der dissoziierten Persönlichkeit eingegangen. Die Dissoziation der Charaktere verfestigt sich in den Motiven der vermeintlichen Pedanten, wobei zu Beginn die Frage der Selbstobjektivierung gestellt und im folgenden Verlauf hoffentlich etwas entwirrt wird. Des Weiteren wird versucht die inneren Strukturen der Protagonisten zu durchleuchten: Wie verhalten sich diese in Bezug zur Macht? Welche Formen der Flucht sind in den beiden Werken vorhanden und wie äußert sich die Mehrdeutigkeit der verschiedenen Bedeutungsebenen in Bezug zur Selbst- und Fremdwahrnehmung? Anschließend und abschließend wird noch der Versuch unternommen, die Werke auf die Konsequenzen der Auseinandersetzungen zu untersuchen.

Angemerkt sei, dass die folgende Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Die schier unendlich möglichen Bedeutungsebenen, die sich auch im Gesamtwerk der beiden Autoren zeigen, werden hier ausschließlich auf die scheiternden Wahrnehmungen reduziert. Jedoch können auch dabei nicht alle denkbaren Sinngehalte erschlossen werden, denn das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

„Jedes Wort und jedes Bild meint in der Tat sich selbst.“¹

¹ Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung. Der mündige Mensch jenseits von Nihilismus und Tradition. Bonn/Frankfurt: Athenäum 1958, S. 78.

I. Entstehungshistorien, Konzepte und Theorien

1. Samuel Becketts *Film*

1.1 Zur Entstehung

Film wurde im Sommer 1964 unter der Regie von Alan Schneider in New York gedreht. Für die Hauptrolle wurde Buster Keaton besetzt und als Kameramann wurde der Bruder Dziga Vertovs ausgewählt, Boris Kaufmann. Die Dreharbeiten, welchen Beckett beiwohnen wollte, veranlassten ihn zu einem einmonatigen Aufenthalt und auch seiner einzigen Reise in die USA. Für Alan Schneider, der eigentlich aus der Theaterregie kam, blieb dieses Projekt die erste und einzige Filmregie und obwohl er zwar vorgeblich als Regisseur von *Film* agierte, spielte Samuel Beckett eine wesentliche Rolle bei der Umsetzung des Drehbuchs. Dieser wollte seine präzisen Ideen genau umgesetzt wissen und brachte sich somit zentral in die Ausführung ein.

Obwohl Beckett eigentlich Charlie Chaplin, Zero Mostel und Jack McGowran für die Rolle besetzen wollte, wurde es schlussendlich Buster Keaton.² Obgleich dieser von der Thematik des Films überaus irritiert schien, war ihm die Kernproblematik deutlich geworden, wie er in seinem letzten Interview 1966 anschaulich verlautbarte:

Ach, ich wäre der letzte, der zu diesem Film etwas sagen könnte, weil ich die Hälfte der Zeit gar nicht wusste [sic!], was diese Kerle eigentlich taten. Der Regisseur, Alan Schneider, sagte mir nur, ich solle der Kamera meinen Rücken zukehren und natürlich bleiben. Nun versuchen Sie mal, natürlich zu spielen, wenn eine Kameracrew auf Ihren Rücken zielt. Was Samuel Beckett betrifft, so habe ich ihn nach einem Blick in das Drehbuch gefragt, ob er am Abend vorher Welsh Rarebit gegessen habe, bevor er zu Bett ging. Der Film bedeutet nach meiner Ansicht, daß [sic!] ein Mensch sich vor jedem verstecken, sich selbst aber nicht entkommen kann.³

² Vgl. Schneider, Alan: Regieführen bei *Film*. In: In: Glasmeier, Michael/Hartel, Gaby (Hrsg.): *The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 418.

³ Zitiert nach: Tichy, Wolfram: *Buster Keaton mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 121f.

1.2 Handlungsgerüst

In der ersten Einstellung des Filmes erscheint ein Auge in Nahaufnahme. Nachdem es einmal blinzelt, sieht man einen der Kamera den Rücken zugewendeten Mann mit Hut, der durch eine Straße läuft. Im Drehbuch bezeichnet Beckett die Kamera mit E für *Eye* und den eilenden Mann mit O für *Object*. Es scheint als würde O vor E flüchten, dabei begegnen ihm zwei Passanten, ein Mann und eine Frau, denen er ebenso entfliehen will. Nachdem er an ihnen vorbeigehastet ist, starren die beiden Fußgänger in die Kamera und begegnen dem Blick entrüstet und ungehalten. Als der Mann bestürzt zum Sprechen ansetzt, lässt ihn seine Begleiterin mit einem Zischlaut verstummen.

Als O schließlich in einem Wohnhaus ankommt, sieht man ihn im Treppenhaus, wo er sich vor einer herabsteigenden Dame versteckt. Nachdem die ältere Frau direkt in die Kamera, E, sieht, verändert sich plötzlich ihre Miene und auch sie reagiert entsetzt, bevor sie schließlich zusammenbricht. O bewegt sich an ihr vorbei in eine spärliche und abgewirtschaftete Wohnung. Dort beginnt er sogleich alles zu ruinieren oder zu verbergen, was eine Beobachtung beinhalten könnte, z.B. das Fenster, den Spiegel und sogar Fotos, die an der Wand hängen. In einem nächsten Schritt kümmert er sich überdies um die sich im Raum befindlichen Haustiere, verdeckt jene in Gefangenschaft und setzt Katze und Hund vor die Tür.

Nachdem dies soweit erledigt scheint, setzt sich O in einen Schaukelstuhl und sieht sich nacheinander Fotos an, die aus seinem Leben zu sein scheinen. Als er damit fertig ist, reißt er sie in umgekehrter Abfolge entzwei und schläft im Schaukelstuhl ein. Bis zu dieser Stelle erscheint O dem E nur von hinten, doch als er schläft, bewegt sich E langsam um ihn und erbeutet einen Blick auf Os Gesicht. Dieser trägt eine Augenklappe und als er schließlich erwacht, starrt er entsetzt in sein eigenes Gesicht. Erschrocken schlägt er seine Hände vor die Augen. Die letzte Einstellung führt dann zurück zum Beginn: ein Auge in Nahaufnahme blinzelt einmal in die Kamera.

1.3 Konzept

Beckett gab seinem Drehbuch das Motto *Esse est percipi* nach dem irischen Philosophen George Berkeley. Dabei geht er davon aus, dass das Bewusstsein beziehungsweise die Selbstwahrnehmung unser Sein begründet – Sein ist wahrgenommen werden.⁴ Während Berkeley davon ausgeht, dass jede Form von Dasein nur auf Grund von gegenseitiger Wahrnehmung besteht, versucht Beckett diese Annahme sehr gelungen zu widerlegen, indem er in *Film* verdeutlicht, dass das Flüchten vor der Wahrnehmung anderer unausweichlich an der eigenen Wahrnehmung, der Selbstwahrnehmung scheitern muss. O kann seiner Wahrnehmung (E) nicht entkommen und die damit einhergehende Auflösung in ein Nichts, im Sinne von nicht existent weil auch nicht wahrgenommen, scheitert.

Bei Berkeley wird Gott als das höchste Organ festgelegt, dessen Omnipotenz das Vorhandensein der Welt sicherstellt, während Beckett die Stelle der göttlichen Instanz durch sein E, also die Kamera, ersetzt.

Sein heißt jetzt Gesehen-Werden, beziehungsweise das Ich, repräsentiert durch ein menschliches oder mechanisches Auge, beweist sich nicht mehr in dem, was es alles zu sehen vermag. Es muss auch gesehen werden, damit es sich beweisen kann. Und das ist das Thema des Films. Hierin ist die Aufspaltung der Person begründet.⁵

Dieses Experiment basiert eben auf dem Allgemeinanspruch von Becketts Werken, denn wenn er versucht die Maxime von Berkeley in sein Gegenteil umzukehren, tut er dies mit einer Schlichtheit, die *Film* viele schlechte Kritiken einbrachte. Dass die Komplexität seiner Werke sich aber gerade durch diese Ebenen auszeichnet, nämlich durch die Darstellung des nur scheinbar trivial Alltäglichen, mag einigen Kritikern entgangen sein. Das Orten des Gewöhnlichen, die Nachahmung von vermeintlich stereotypen Schablonen führt zum Wesen seines Schaffens, wie er selbst in *Molloy* bemerkte, zur Darstellung des Alltäglichen. Wie dieses Konzept sich punktuell selbst erklärt, wird im Folgenden noch genauer betrachtet.

⁴ Vgl. Schwab, Martin: Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts „Film“. München: Fink 1996, S. 80.

⁵ Glasmeier, Michael: Hände im Augenraum. Samuel Becketts Film *Film*. In: Glasmeier, Michael/Hartel, Gaby (Hrsg.): *The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 143-144.

Die Kameraperspektive die in *Film* verwendet wird, war schon seit längerem zu einem gebräuchlichen Werkzeug des Erzählkinos geworden. Damit sollte die Perspektive der Kamera von dem Blickwinkel des Protagonisten abgehoben werden, usuell als glatter *point-of-view-shot* oder aber als Abzug eines Teilabschnittes, bei dem nur ein Teilstück der Figur zu sehen ist. Doch *point-of-view-shots* können autonom keine subjektive Wahrnehmung fingieren, denn der Raum, der im Bild gezeigt wird, muss immer auch von außen betrachtet werden und beinhaltet so also unweigerlich etwas Absentes. Gewöhnlich wird eben diese Leerstelle durch den Schnitt auf ein Gegenüber kompensiert, demnach erscheint jene Figur im Bild, aus deren Perspektive kurz zuvor geblickt wurde.⁶ Die Tatsache, dass das Werk einfach nur *Film* genannt wurde, rührt ebenso aus einem von Beckett selbst angesprochenen Sujet: die Rückkehr zum Wesen des Mediums - zum Bild.

In *Film* lässt sich anfangs jedoch keine lückenlose und allumfassende Konsequenz auf diese Problematik finden, denn *wer* sieht, scheint rätselhaft unpräzise. Erst als E den Winkel von 45° übersteigt, demnach erst in den letzten Augenblicken des Films, erblicken wir das Gesicht von Buster Keaton. Erst im letzten Arrangement wird eine Resonanz überhaupt möglich. E und O können in der Gegenüberstellung erstmals aufeinander reagieren und sich wahrnehmen.

⁶ Vgl. Douglas, Stan: Goodbye pork-pie hat. Über Samuel Becketts Film- und Videokunstwerke *Film* und *He, Joe*. In: Glasmeier, Michael/Hartel, Gaby (Hrsg.): *The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 83.

1.4 Skript und Film

Das Skript und der Film bilden ein Zusammenspiel, wobei jedes der beiden Medien zu *Ver*kennungen und *Er*kennungen beiträgt. Die Erschließung und Entzifferung ist in beiden Fällen eine Suche nach Leerstellen, nach Spielräumen und Lücken, die als „unselbstständige Elemente Eigenbedeutung annehmen“⁷. Dabei bleibt weder der Film noch das Skript in einem Nebensinn verhaftet, sondern beide eröffnen eine schier unendliche Dimension an Bedeutungsebenen, die sich nur durch die Beteiligung des Rezipienten dekodieren lassen.

Wie auch in dem Vergleich mit Kafka deutlich wird, benützt jede Fassung des Werkes ein, ihr eigentümliches Instrument, um ihr Anliegen zu vermitteln. Das ist eine Parallele, die sich auch in den Bedeutungsträgern wiederfinden lässt, denn ebenso wie die Ebene der Spaltung einer Einheit, die aber eben keine ist, in *Film* dargestellt wird, können die beiden Fassungen gesehen werden: ein ganzheitliches Element, das sich im Rahmen der den Einzelteilen gegebenen Möglichkeiten zersetzt und wieder zusammenfindet, wodurch ein Gesamtkunstwerk entsteht.

Wenn der Rezipient den Film sieht ohne das Drehbuch zu kennen, wird er zwar die Furcht vor dem Augenkontakt des Hauptprotagonisten erkennen, sich aber in vielen anderen Situationen in einem Rätsel wiederfinden. Der Umstand, dass es sich bei der Kamera um einen personifizierten Ausdruck handelt wird ihm ebenso entgehen, wie die Sichtbarkeit desselben am Ende. „Signifikant ist, was unser Zuschauer mit hoher Wahrscheinlichkeit *nicht* erfasst.“⁸ Des Weiteren bleibt das Zusammentreffen mit dem Pärchen auf der Straße und die Begegnung mit der Dame im Treppenhaus mysteriös und unbegreiflich, wie auch die Aktionen der Figur im geschlossenen Raum. Somit lässt sich auch die gesamte Thematik des Werkes nur schwer erschließen, denn ohne das Drehbuch lässt sich der Bezug zur Wahrnehmung nur schwer entziffern.

Der Film lässt sich aus sich selbst heraus also nicht verstehen, obwohl sicher auch einige Elemente dechiffriert und damit interpretiert werden können. Dazu gehören zum Beispiel die Perspektiven, die sich dem Zuschauer erschließen, denn der Unterschied vom unscharfen zum

⁷ Schwab 1996, S. 151.

⁸ Ebd., S. 153.

scharfen Bild ist deutlich erkennbar. Wie nun aber die mannigfaltigen Schlussfolgerungen und Annahmen aussehen mögen, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

Offensichtlicher erscheint dagegen die Verfolgung und dadurch die Annahme es handelt sich um einen Verfolgten und einen Verfolger, was sich aus einem konventionellen Filmverstehen ergibt. Obwohl diese Form der Interpretation eine relativ schwerwiegende Ignoranz beinhaltet, könnte der Rezipient in eben diesem verkehrten Schema bleiben und die rätselhaften Szenarien sich selbst überlassen. Aber wenn es sich wirklich um eine Verfolgung handelt, warum scheint der Hauptprotagonist in seinem Wohnraum die Beobachtung durch den Verfolger nicht zu bemerken? Eine zulässige Erklärung dafür wäre die Annahme, dass die Figur nicht weiß, dass sie verfolgt wird.

Dennoch bleiben viele Fragen offen: Warum verdeckt der Hauptdarsteller alles was sich im Raum befindet? Was soll die Nahaufnahme des Auges am Anfang und am Ende des Films? Welche Bedeutung liegt in der Szene, in der sich die zentrale Figur erschrocken die Hände vors Gesicht hält? Auch wenn sich der Zuschauer bemüht, Erklärungen und Deutungsansätze für die vielen Problematiken zu finden, bleibt er an die rein visuelle Darstellung gebunden und wird immer wieder auf trügerische Wege geleitet, scheitert also an den eingegrenzten Möglichkeiten seiner Wahrnehmung.

Als Ergänzung dazu (und umgekehrt) wird die Interpretationsweise durch den Zugang zum Skript grundlegend verändert. In der Einleitung des Drehbuches geht Beckett auf die Prämissen des Projektes ein, wobei er mit dem Theorem Berkeleys beginnt: *Esse est percipi*.⁹ Im Folgenden wird auch gleich das Anliegen des Films deutlich gemacht: „Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception.“¹⁰ Diese Einführung stellt die Struktur und den Aufbau des Projektes vor, und obwohl dieser Teil für sich alleine stehend nicht verständlich ist, werden immerhin die Bezeichnungen der Figur(en) deutlich: „In order to be figured in this situation the protagonist is sundered into object (O) and eye (E), the former in flight, the latter in pursuit.“¹¹

⁹ Vgl. Beckett, Samuel: *Film*. In: Film by Samuel Beckett. Complete scenario/Illustrations/Production shots. London: Faber and Faber 1972, S. 11.

¹⁰ Ebd., S. 11.

¹¹ Ebd., S. 11.

Ebenso beinhaltet die Einleitung ein Diagramm, das zwar wiederum zu Verwirrungen führt, jedoch durch das nun folgende Skript und den Anmerkungen am Ende an Bedeutung gewinnt. Der Rezipient der *Verfilmung*, sie sei an dieser Stelle der Einfachheit halber so benannt, verfügt im Gegensatz dazu über keine dieser Informationen. Daraus ergibt sich, dass die Aktionen und Geschehnisse von Anfang an über diese Maxime aufgefasst werden.

Die Differenz zur Wahrnehmung der *Kinoergänzung* liegt also in den unterschiedlichen Voraussetzungen: Der Film harrt mit seiner „Sensation“ bis zum Ende aus, während das Drehbuch bereits zu Beginn die Intention des Werkes offenlegt. Sinngehalte, die sich im Film nur durch beschwerliche Denkarbeit erschließen lassen (wenn überhaupt), werden im Skript minutiös behandelt: es wird ganz deutlich dargestellt in welchen Situationen „Angst und Agonie der Wahrgenommenheit entsteht [und] was E tut, um dem O seine Angst zu ‚nehmen‘, sogar daß [sic!] E die Angstkonstellation bei den ersten beiden Malen“¹² unabsichtlich produziert.

Martin Schwab erkennt genau in dieser detaillierten Beschreibung „das Täuschungsmanöver des Textes“¹³. Das erste Problem sieht er in der wenig ausreichenden Darstellung des Mediums, denn das Skript beinhaltet nur wenige Versuche, den Leser zu selbsttragenden Ideenreichtum anzuregen. „Man könnte meinen, daß [sic!] es die Aufgabe des Filmmediums selbst sei, sich *im* Medium *über* das Medium zu äußern.“¹⁴ Auch sieht er die Rolle des E im Textmaterial nicht als eindeutig dargestellt, denn sobald der Rezipient beginnt sich in dem Geschöpf zurechtzufinden, muss er bald auf die Erweiterung der Figur über das Drehbuch hinaustreten.

Aus diesen Ausführungen ergibt sich, dass das Drehbuch zwar vorgibt jede Intention offenzulegen, dabei jedoch der Figur des O wesentlich mehr Aufmerksamkeit schenkt als der des E. Somit verfügt der Text ebenso über unerklärte und verborgene Bedeutungsebenen.

Warum nun die Drehbuch- und Filmfassung ein gemeinsames Ganzes ergeben, soll im Folgenden gezeigt werden. Die Voraussetzungen sind bereits bekannt:

¹² Schwab 1996, S. 161.

¹³ Ebd., S. 162.

¹⁴ Ebd., S. 162.

Die Filmversion erschließt nicht die strukturellen Arrangements für E, O und ihr Verhältnis; das Drehbuch spielt den O und sein scheiterndes Entwerdungsprojekt [sic!] in den Vordergrund. E, und die auf ihn angewiesenen Themen der Selbstwahrnehmung, des Sehens und des Kinos bleiben unterprofiliert. Die beiden Tafeln ergänzen sich so im Verbergen. Sie verbergen zwar auf je eigene Weise, enthalten aber der Rezeption das selbe [sic!] vor, beide auch, indem sie die Rezeption auf falsche Fährten locken.¹⁵

Die zwei Ausfertigungen bedingen sich also gegenseitig, wobei sie keiner hierarchischen Ordnung unterliegen. Die Konnotationen, die sich durch das eine Medium ergeben, werden durch das andere ergänzt. Die Interaktion zwischen dem Verbergen und dem Enthüllen läuft in der Veränderung der Wahrnehmung zusammen, diese Neuordnung stellt sich aber nicht nur in den beiden Fassungen ein, sondern auch beim Zuschauer beziehungsweise Leser. Dadurch wird eine weitere Wahrnehmungsebene in das Projekt eingeführt: die des Rezipienten.

Beckett gelingt, was manchen Tonfilmen und vielen Literaturverfilmungen mißlingt [sic!], nämlich ein Werk, in dem die beiden Medien sich durchdringen. Sie durchdringen sich, obwohl sie getrennt verkörpert sind, und je einzeln rezipiert werden müssen. Die Durchdringung findet dann im Prozeß [sic!] der Verarbeitung statt, und zwar, wie ich meine, mit stets zunehmender Integration. Er macht so die unterschiedlichen Stärken und Schwächen der Medien nicht nur bewußt [sic!], sondern er benützt sie zu einer Leistungssteigerung des Gesamtsystems ‚Werk-Rezeption‘. Für diese Steigerung ist nicht unwesentlich, daß [sic!] Beckett die Tonfilmidee abwählt, aber auch bewußt [sic!] keinen autarken Film und kein autarkes Skript macht. Die Artikulationskraft des Doppelwerks verdankt sich nicht zuletzt der Trennung in zwei unautonome Teilstücke, die dann in der Rezeption zur prozessualen Einheit komplexer Deutungen und veränderter Sehhaltungen gebracht werden.¹⁶

¹⁵ Ebd., S. 165.

¹⁶ Ebd., S. 171.

1.5 Dziga Vertov

Obwohl Beckett nunmehr als Schriftsteller und kaum als Medienkünstler zu bezeichnen ist, scheint er mit dem Medium Film recht vertraut gewesen zu sein. Wichtige Motive aus *Film* stammen wohl aus einer Schrift Dziga Vertovs, einem Vertreter der russischen Filmavantgarde, dessen Anspruch es war, die Forderungen der russischen Revolution auch auf das Medium Film zu übertragen. In dem ästhetisch-revolutionären Manifest erklärt Vertov „die Befreiung der Kamera, die der bedauerlichen Sklaverei des *unvollkommenen* und beschränkten menschlichen Auges unterworfen ist.“¹⁷

Die Deutlichkeit dieses Ansinnens lässt auf das Ziel Vertovs schließen, nach welchem die Kamera zu einer eigenständigen, menschenunabhängigen Wesensart gemacht werden soll, die jede Form des vermenschlichten Blickwinkels ausblendet und rein durch das Kameraauge sieht, denn „[b]is auf den heutigen Tag haben wir die *Kamera vergewaltigt und sie gezwungen, die Arbeit unseres Auges zu kopieren.*“¹⁸

Wenn Beckett nun eben dieses Kameraauge als Selbstwahrnehmung ausstellt, arbeitet er mit und gleichzeitig gegen das Vertov'sche Bestreben, denn durch das ansatzweise personifizierte E, beutet er die Schwächen dieser These ebenso aus, als dass er sie offenlegt. Sein Kritikpunkt liegt in der nur vermeintlichen Tatsache der wörtlich wahrgenommenen Darstellung von Vertovs Forderung.

Dziga Vertov war, neben einigen anderen Organisationen, Mitglied der Kinoglaz-Bewegung und gründete eine Gruppe mit dem Namen „Kinoki“, welche in der englischen Übersetzung als „Kino-Eye“ bezeichnet wird. Als Oberbegriff bedeutet es die oben erwähnten neuen Ansprüche an das Filmmachen und dient gleichzeitig als Name der Bewegung. Über seinen Film *Der Mann mit der Kamera* schreibt Vertov: „Diese neue experimentelle Arbeit ‘Kinoglaz’ zielt ab auf die Schaffung einer echten internationalen Sprache des Films, auf die Schaffung einer *absoluten Kinografie*, auf die völlige Trennung des Films von Theater und Literatur.“¹⁹

¹⁷ Vertov, Dziga: Schriften zum Film. München: Carl Hanser 1973, S. 14.

¹⁸ Ebd., S.16.

¹⁹ Ebd., S. 117.

Das „Kino-Eye“ sammelt Anschauungen und macht diese ganz anders fest als das menschliche Sehorgan, denn als Homo Sapiens sind Eindrücke und Impressionen von verschiedenen sinnlich gegebenen Faktoren abhängig.²⁰

Bei Beckett findet sich dieser Unterschied vor allem in den differenten Blickwinkeln von O und E wieder. Während das Bild, das E uns vermittelt, sich durch seine scharfe und klare Optik auszeichnet, ist die Wiedergabe von Os Sichtweise verschwommen und die Gegenstände sind nur undeutlich zu erkennen. Ebenso ist E im Gegensatz zu O dazu befähigt, sich frei im Raum zu bewegen, er ist also nicht von der Einengung des Raumes abhängig.²¹

Diese Parallelen zu Vertov schließen jedoch nicht aus, dass die beiden Ideen in ihren Grundfesten divergent sind. Beckett will als Gegenpol zu Vertovs „Kameraauge“ keineswegs ein sehendes mechanisches Triebwerk konstruieren, sondern durch die Personifizierung des E ein Emblem schaffen, welches auf das Andere, den Unterschied und die gleichzeitige Nähe zum menschlichen Auge, hinweisen soll. Hier wird, wie in Vertovs Manifest, keine gesonderte Instanz der Wahrnehmung angenommen, sondern

Beckett brauchte Vertovs Personifizierung nur beim Wort zu nehmen, und schon sprang E heraus. Er brauchte die Errungenschaften, die sich Vertovs Kinoauge großmäulig anmaßt, nur in ein dominantes Handlungsinteresse zu übersetzen, und schon hatte er den E und sein Sehbegehren. Und er brauchte die Weltorientierung von Vertovs Kamera nur in eine Selbstorientierung des E umzubiegen, um die Wesenheit des E zu erhalten, beobachtender Teil des Selbst zu sein. Schließlich brauchte er die Unsichtbarkeit – kontingentes Faktum für Vertovs Objekte, Strukturgegebenheit für das Zuschauersubjekt – nur in die ingeniose Immunitätskonvention zu transformieren und zu bündeln.²²

²⁰ Vgl. Schwab 1996, S. 110.

²¹ Vgl. Ebd., S. 111.

²² Ebd., S. 112.

1.6 Immunitätsraum und Angstraum

In Becketts *Film* wird gleich zu Beginn eine Perspektive gewählt, die dem Rezipienten die vollständige Sicht verweigert. In seinem Skript nennt Beckett den nicht einsehbaren Bereich den „Immunitätswinkel“, wodurch die zentral erblickte Figur nicht selbst zum Wahrnehmenden werden kann, sondern, immer nur von der Rückseite betrachtet, der Wahrgenommene bleibt.

Until end of film O is perceived by E from behind and at an angle not exceeding 45°. Convention: O enters *percipi*=experiences anguish of perceivedness, only when this angle is exceeded. E is therefore at pains, throughout pursuit, to keep within this 'angle of immunity' and only exceeds it (1) inadvertently at beginning of part one when he first sights O, (2) inadvertently at beginning of part two when he follows O into vestibule and (3) deliberately at end of part three when O is cornered. In first two cases he hastily reduces angle.²³

Aber nicht nur das Publikum, sondern auch der Protagonist ist in seinem Blickwinkel eingeschränkt, denn auch dieser kann sich nicht außerhalb des Immunitätswinkels bewegen.

Die Teilung der zwei Perspektiven in den *Immunitätsraum* und den *Angstraum* erklärt Martin Schwab wie folgt, wobei die Bewegungen der Winkelgeraden variabel sind:

-Angstloses Gesehenwerden des Wahrgenommenen (O) bei Unsichtbarkeit des Sehenden (E)

vs.

-Wahrgenommenheitsangst des Wahrgenommenen (O) bei Sichtbarkeit des Wahrnehmenden (E)²⁴

O befindet sich im Immunitätsraum solange E einen Winkel von 45° nicht überschreitet. Wird dieser Winkel größer als 45° geht O in den Angstraum über. Dabei sieht er E in der Position der *Sichtachse* und O in jener der *Körperachse*.²⁵ Die Bewegungen der beiden bestimmen ihre Standorte mit, „nicht unähnlich der Konstellation zweier Himmelskörper, die sich relativ zueinander *und* um ihre eigene Achse bewegen.“²⁶ Dieses Spiel der Perspektiven lässt O und E theoretisch aufeinander reagieren, es besteht die Möglichkeit das Handeln des einen durch eine Rückwirkung des anderen festzusetzen. Allerdings ist diese Form der Interaktion

²³ Beckett 1972, S. 11.

²⁴ Schwab 1996, S. 53.

²⁵ Vgl. Ebd., S. 54f.

²⁶ Ebd., S. 56.

natürlich abhängig davon, inwieweit sie als Konkretisierung in das bewusste Verhalten der Rollen von E und O eingeschrieben sind.

E versucht diese Begrenzung einige Male zu überschreiten, doch O schafft es immer wieder E in den Immunitätswinkel zurückzudrängen, indem er ausweicht, sich demonstrativ zur Wand dreht oder sein Gesicht einfach hinter seinen Handflächen verschwinden lässt. Solange die Vorderansicht des Protagonisten vorenthalten wird und dieser sich im Immunitätswinkel befindet, kann O keine Wahrnehmung zugeschrieben werden sondern er muss gezwungenermaßen die wahrgenommene Materie bleiben. Dadurch wird auch dem Rezipienten die Gesamtsicht entzogen, denn der Schkreis der Kamera bewegt sich nie außerhalb dem des Protagonisten. Damit wird der durch Beckett angesprochene Immunitätswinkel zur Triebfeder und in weiterer Folge zur Ursache der Angst vor der Wahrnehmung anderer.

2. Franz Kafkas *Der Bau*

2.1 Zur Entstehung

Der Bau ist eine unvollendete Erzählung, die in den Jahren 1923-24, kurz vor Kafkas Tod, entstand und erst postum veröffentlicht wurde. Die Erzählung, die als innerer Monolog konstruiert ist, erschien erstmals 1928 in *Witiko*, einer Zeitschrift für Kunst und Dichtung im Verlag der literarischen Adalbert-Stifter-Gesellschaft und 1931 wurde sie von Max Brod, dem Nachlassverwalter Kafkas, veröffentlicht. Max Brod war es auch, der den letzten unvollständigen Satz der Erzählung durch ein Satzzeichen zu einem Ende brachte. Dieser lautet im Original: „Aber alles blieb unverändert, das“, Brod ersetzte das offene Ende mit: „Aber alles blieb unverändert.“

Die gewählte Perspektive des Ich-Erzählers ist in dem Motiv der Existenzproblematik verhaftet. *Der Bau* zeigt, dass der subjektive Zugang zur Realität gezwungenermaßen unvollständig sein muss und dass Sprache und Realität sich nicht aneinander anpassen können. Weder das eigene Dasein noch die Wirklichkeit der Außenwelt kann von einem Individuum unverblümt wahrgenommen werden, denn es ist nicht möglich die Realität zu beschreiben und gleichzeitig in sie überzugehen. „Es geht um die Formen von Verhaltensweisen gegenüber der Welt, unter den Bedingungen eines auf eine ganz bestimmte Weise präformierten Bewußtseins [sic!].“²⁷

Das Innenleben des Protagonisten nimmt das Erscheinungsbild der Außenwelt lediglich an und die tatsächlich psychischen Auseinandersetzungen verbergen sich hinter Taten und Vorkommnissen. Martin Walser schreibt über Kafkas Romanwerk: „Die Wirklichkeit, der er [der Held] gegenübertritt, steht dem Sinn dieses Systems, dem Lebenssinn des Helden feindlich gegenüber, deshalb ist der Held von der Gegenwelt bedroht.“²⁸

²⁷ Beicken, Peter U.: Franz Kafka. Eine Kritische Einführung. Frankfurt am Main: Athenaiion 1974, S. 347.

²⁸ Walser, Martin: Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 111.

2.2 Handlungsgerüst

Ein nicht genau bestimmbares Tier hat sich einen komplex ausgebauten unterirdischen Bau errichtet. Von der Vorstellung getrieben sich gegen Eindringlinge schützen zu müssen, setzt es alles daran das unterirdische Labyrinth zu optimieren. Anfänglich ist es relativ klaglos, seine Bauweise scheint es zufriedenzustellen und es lebt friedlich von seinen Vorräten und dem Kleingetier, das sich im Bau bewegt. Die einzigen Orte die ihm Sorge bereiten sind der Burgplatz, wo es alle seine Vorräte gelagert hat und der Eingang, welcher, um der Tarnung willen, mit einem Stück Moos bedeckt ist. Um das Bedürfnis nach Sicherheit zu stillen, verbringt das Tier seine Tage damit, neue Gänge zu errichten und nach einer besseren Lösung für den Eingangsbereich zu suchen.

Nachdem es eines Tages aus dem Schlaf erwacht, hört es plötzlich ein Geräusch, welches es als leises Zischen wahrnimmt. Das Tier sieht sich nun unerwartet mit einer außergewöhnlichen Schwierigkeit konfrontiert. Die erprobten Begrenzungen schützen nicht mehr, sondern werden unabwendbar durchsichtig und wirken fadenscheinig. Gedrängt von dem Begehren nach Sicherheit, verwendet es von nun an all seine Energie darauf, den Urheber des Geräusches ausfindig zu machen. Obwohl es das Zischen keinem eindeutigen Feind beziehungsweise Eindringling zuordnen kann, ist es von der Idee eines Feindes besessen und ab diesem Zeitpunkt schläft es nur noch wenig, ebenso wie es kaum isst. Das unzuordenbare Geräusch verweigert sich jedoch standhaft jedem Antasten.

Tatsächlich wird das Tier niemals – wie angenommen – angegriffen, weder im Innenbereich noch im Außenbereich des Baus. Die Kontinuität des Geräusches veranlasst das Tier jedoch zu einem paranoiden Entsetzen und einem verzweiferten Fanatismus den Eindringling aufzuspüren. Das Ende erweist sich als Scheitern, denn es unterliegt dem vermeintlichen Feind, da es ihn nicht ausfindig machen kann.

2.3 Zu Kafkas Schreibkunst

Zu Lebzeiten war die Rezeption Kafkas inhomogen, die Spannweite der Urteile reichte von Kritik über Lob bis zu völligem Unverständnis seiner Werke und sein Bekanntheitsgrad hielt sich überschaubar. Von Max Brod, sein Freund und Förderer, bekam er coram publico die größte Anerkennung, indem er seine Texte unaufhörlich publizierte, erläuterte und rühmte.

Kafkas Dichtung bereitet dem Verständnis, wegen der Extravaganz ihres Gehaltes, Schwierigkeiten. Die Deutungsversuche und Deutungsmöglichkeiten scheinen sich in ein unendlich grenzenloses Ausmaß zu erstrecken, wie die Existenz und das Dasein an sich. Die Kritik zeigt sich oft unschlüssig und dogmatisch, z.B. wird Mehr- bzw. Vieldeutigkeit oft in strikte Exaktheit umgekehrt, wie auch die Anschuldigung der Deutungswillkür oft, natürlich nicht immer unangebracht, im Raum steht. Die außerästhetischen Interpretationsrichtungen reichen von soziologischen, philosophischen und religiösen Deutungen über marxistische, psychologische und rein kulturkritische Lesearten.

In Kafkas Werk entsteht ein absonderlicher, erbarmungsloser, in bestimmter Manier sogar steifer und doch mannigfaltiger Ausdrucksstil. Das größte Phänomen seiner Schreibkunst liegt wohl in eben diesem Charakteristikum: die Verbindung von einem verhältnismäßig limitierten Vokabular und dem enormen Resultat, das er in der vermeintlichen Einfachheit der Sprache erzielt. Er benützt nie Fremdwörter oder seltene Wortkonstellationen, ebenso wie die Wörter immer das bedeuten, was sie eben in ihrer ursprünglichen Bedeutung zu heißen vermögen.

Natürlich schließt der Terminus eines Schemas, dem an dieser Stelle zwar Absolutheit zugeschrieben werden scheint, nicht die Eigentümlichkeiten der jeweiligen Erzählungen aus. „Und dennoch umfaßt [sic!] das Reich Kafkas eine Fülle von labyrinthischen Gängen und von Menschen, die in solchen Gängen von ihrer Bestimmung angetrieben werden.“²⁹

Dass Kafkas Parabolik das Konkrete unterschlägt, ja die real-materielle Darstellung und den absoluten Sinn verweigert, erteilt der unmissverständlichen Sinnfestlegung eine klare Absage. Diese Tatsache beinhaltet jedoch auf keinen Fall den Vorwurf einiger, eher frühen Kritiken,

²⁹ Brod, Max: Franz Kafkas Glauben und Lehre. In: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main: Fischer 1966, S. 239.

Kafkas Werk sei undeutbar und somit auch sinnlos, denn z.B. im Falle von *Der Bau* lässt sich das Scheitern der Hauptfigur in ihrer subjektiven Perspektive zur Welt apodiktisch festhalten.

3. Beckett und die Literatur

3.1 Theorie des literarischen Schreibens

Nicht nur Becketts eigene literarische, wenn in diesem Falle auch filmische Arbeit, sondern auch sein Zugang zur literarischen beziehungsweise künstlerischen Welt im Allgemeinen spielen bei seinen Umsetzungen eine zentrale Rolle. In *Disjecta*, einem von Beckett autorisierten Sammelband seiner Essays und Fragmente zur Ästhetik, Literatur und Malerei, setzt der Autor sich mit eben diesen Themen auseinander. Als Journalist strebte er danach seinen Lebensunterhalt mit Literaturkritiken zu verdienen, wobei seine vereinzelten Rezensionen nur sporadisch Wertschätzungen verlautbarten und zumeist scharfzüngig, höhnisch und provokant waren.

In seiner Theorie zur Literatur beschreibt er die Kunst in summa als ein ausschließliches Instrument zur Erkennung seiner selbst. Dieses Verlangen nach Selbsterkenntnis wird von einer Ambition getragen, die wiederum von der Sehnsucht begleitet wird diese Erkenntnis zu dementieren. Aus eben dieser Kollision beziehungsweise Einheit entsteht das Kunstwerk. Jedoch sollte ein am Rande bemerkter Kommentar in *Proust*, eine von Beckett geschriebene Proust-Monographie, zum leitenden Thema des Schriftstellers werden - die Stellung des agilen Subjekts vor einem regressiven Objekt. Diese Analyse der Subjekt-Objekt-Beziehung wurde damit zu einem wesentlichen Leitgedanken in Becketts Arbeit. Es reicht nun nicht mehr aus, die abgestandene weltanschauliche Konzeption durch neuwertige Formen auszutauschen, vielmehr wird die kompromisslose Ästhetik des Scheiterns in seinem gesamten Werk deutlich vermittelt.

Aufbauend darauf versteht Beckett den Künstler als Besessenen, gefangen in dem Gedanken etwas ausdrücken zu wollen. Dabei unterlässt dieser es einem präzisen Sinn oder einer Überlegung, eine exakte Klangart oder einen ausdrücklichen Begriff zuzuordnen, weil er, in der Absicht sein Gedankengebäude verbalisieren zu können, nicht umhin kann zu scheitern. Laut Beckett besteht weder eine Bindung noch ein System zwischen den bestehenden Termini der Sprache und der Ausdruckintention des Künstlers. Dem Kunstschaffenden wird somit die Allmacht über sein Werk entzogen - ebenso lässt sich dies auf den Wissensstand des Erzählers übertragen, der über gleichermaßen wenig Einblick verfügt wie der Verfasser selbst.

3.2 „Schöpferisches Selbstdenken“

In einer Niederschrift mit dem Titel *Die beiden Bedürfnisse* aus dem Jahre 1938 bezeichnet Beckett den oben beschriebenen Zugang zur künstlerischen Ausdrucksform als „schöpferisches Selbstdenken“ das aus seinem „reinen“ Ausdruck gebildet wird.³⁰ Laut Beckett sei anzunehmen, dass nur der Künstler es beherrsche „das zu sehen (und eventuell für die wenigen sichtbar zu machen, für die er existiert), was die monotone Zentralität all dessen ausmacht, was ein jeder will, denkt, tut und leidet, ja, was ein jeder eben ist.“³¹ Dieses Unterfangen kann aber auch in der Erkenntnis münden, dass es nicht möglich ist etwas wahrzunehmen, obwohl es die Eigenart des Künstlers ist, weiter danach zu suchen. Dieses Bedürfnis nach Selbstbesinnung beziehungsweise Selbstreflexion stellt Beckett mit einem Diagramm dar, das er aus zwei gleichschenkligen Dreiecken bildet.

Das Bedürfnis, ein Bedürfnis zu haben (DEF), und das Bedürfnis, dessen man bedarf (ABC); das Bewußtsein [sic!] des Bedürfnisses, ein Bedürfnis zu haben (ab), und das Bewußtsein [sic!] des Bedürfnisses, dessen man bedarf – dessen man bedurfte (de), das entstanden war aus dem Chaos, sehen zu wollen (Aab), und eingegangen in das Nichts, gesehen zu haben (Dde), Auslösung und Ende der schöpferischen Autologie (abcdef). Dies ist beispielsweise eine der Möglichkeiten, die Grenzen anzudeuten, in denen der Künstler sich befragen läßt [sic!], sich in Frage stellt, sich in Fragen auflöst, in rhetorische Fragen ohne rednerische Funktion.³²

Die zwei sich kreuzenden und voneinander abhängigen Teilstücke erläutern ein System der Selbstreflexion, welches aber nicht als konsequente Methode zu deuten ist, sondern als ein Bedürfnis etwas zu begehren, das nun abermals als Bedürfnis bemerkt werden kann. Dieser innere Antrieb keimt eben durch die Überkreuzung der Dreiecke auf, wobei die jeweiligen Enden bzw. Spitzen verschiedene Rollen enthalten. An dieser Stelle sei eine genaue Analyse der Bedeutungen ausgenommen, erwähnt sei nur die Position des Scheiterns, welches sich an der unteren Spitze befindet.

Wesentlich für die Auslegung des Diagramms und Becketts Verständnis zur Kunst im Allgemeinen ist, dass es sich bei dem Gebilde um ein Gedankengebäude handelt, welchem der Künstler sich nicht entziehen kann. Die Bewusstseinsbildung geschieht immer auf einer Ebene die sich auf ihn selbst bezieht, in dem geschlossenen System, das als hermeneutischer Zirkel arbeitet, gibt es auf Fragen niemals Antworten, sondern immer nur Gegenfragen oder neu

³⁰ Vgl. Brockmeier, Peter: Samuel Beckett. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler 2001, S. 27.

³¹ Beckett, Samuel: *Disjecta*. Vermischte Schriften und ein szenisches Fragment. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 76.

³² Ebd., S. 78.

aufkeimende Fragestellungen. Beckett ging davon aus, dass die Kunst das Durcheinander, das Wirrnis oder die Verwirrung in sich beherbergen sollte, wobei damit namenlose Sektionen nicht mit dem geläufigen Wortmaterial ausgedrückt werden können, sondern sich immer auf einer schiefen Ebene zum Ausdruck des Künstlers befinden, „[d]enn den Wahrscheinlichkeitsschlüssen der Kunst fehlen die Schlussfolgerungen und nicht die Vorbedingungen.“³³ Der Künstler muss sich aus der auf Erfahrungen beruhenden Position der Sprache lossagen und sich der weltlichen Gelehrtheit entledigen, um zu sich und seiner Arbeit zu finden, um also den Versuch zu starten, seinem aufrichtigsten inneren *Ich* Ausdruck zu verleihen.

Als Ausdruck beinhaltet das *Ich* jedoch nicht den profanen Versuch *über* eben diese verinnerlichten Zustände zu berichten oder diese nach außen zu erklären beziehungsweise zu rechtfertigen, sondern stellt eine geradezu absolute Form dar, sein Inneres nach außen zu kehren. Dabei ist dieser Umriss niemandem verschuldet, weder der Leser noch der Autor, ja, auch nicht der Erzähler wissen um die tatsächliche Intention des Künstlers, denn Sprache dient hier nur als Mittel zum Zweck, als eine beiliegende Silhouette zur Wiedergabe der künstlerischen Diktion.

Befruchtet von der oben dargestellten ästhetischen Theorie arbeitet Beckett in all seinen Werken mit ebendieser Idee, das bewusste Bedürfnis sich auszudrücken, mit dem unberechenbaren Gelüst des Ausdruckes zu verbinden und dem Äußern von Gelehrsamkeiten, ja, von jeglicher Form der Außerkraftsetzung des Paradoxes eine Absage zu erteilen.

³³ Ebd., S. 79.

3.3 Henri Bergson

Der französische Philosoph Henri Bergson schrieb in seiner berühmten Schrift *Le rire* (Das Lachen), aus dem Jahre 1899, über eben das später von Beckett formulierte ästhetische Grundgerüst, ein Künstler eruiere den Stoff für sein kreatives Tun in seinem Unterbewusstsein.

Bergson geht davon aus, dass Wahrnehmungen immer nur selektiv herangezogen und nach Bedeutung sortiert werden, wobei jene die uns unnötig erscheinen nicht an die letzte Stelle eines Erinnerungsprozesses verbannt werden, sondern ganz und gar aus unserer Wahrnehmung verschwinden. So identifizieren wir auch alle Menschen nach gewissen Schemata, die nicht besonders vielfältig sind, sondern an ein oder zwei Wesenszügen festgemacht werden.³⁴ Dieses Schema versperrt uns den Zugang zu der Masse an Erlebtem, denn es stellt nur kategoriale Benennungen dar. Da sich dieser Prozess auf der Sprachebene vollzieht, „erfassen [wir] von uns selbst nur das, was uns entfremdet ist, was allen gehört – da es in sprachlichen Begriffen verallgemeinert ist.“³⁵ Die Aufgabe des Künstlers liegt nun in dem Versuch sich von genau diesen Vorgängen zu lösen und ausschließlich mit der Einsicht in seine Erlebnisse und Erfahrungen auseinanderzusetzen.

Es scheint wahrscheinlich, dass Beckett Henri Bergsons Theorie gekannt hat, ebenso wie die der Surrealisten³⁶, allerdings widersprechen sich an dieser Stelle auch die Ansatzpunkte in ihrer Konsequenz: die völlige Loslösung vom konventionellen Sprachgebrauch als Übersetzungsmethode des Innenlebens beinhaltet eben auch die Tatsache, dass ungeläufige Gebilde nicht mit geläufigen Termini benannt werden können.

³⁴ Vgl. Brockmeier 2001, S. 32.

³⁵ Ebd., S. 32.

³⁶ Die Surrealisten setzten es sich zum Ziel das Unbewusste hervorzukehren und die menschliche Ratio durch das Unbegreifliche und Abwegige zu ergänzen.

4. Exkurs: Dekonstruktion

Die in dieser Arbeit folgenden Ausführungen und Interpretationen nehmen im Wesentlichen eine konzeptuelle Position ein, denn die Konstruktion einer, der Existenz und der beiden Projekte impliziten, aber unabhängig voneinander störenden Ratio, ist selbst die Hauptkomponente der Werke. Die Frage nach den universellen Kriterien dieser Form führt unweigerlich zum Modell der Dekonstruktion.

Der französische Philosoph Jacques Derrida gilt als Entwickler der Verfahrensweise der Dekonstruktion, wobei er zwischen zwei Positionen unterscheidet: die Dekonstruktion erörtert einerseits ihr Material von innen heraus, um es andererseits zur selben Zeit von einem bestimmten Außen zu beleuchten. Dieses Draußen soll die Bedeutung argumentativ aushöhlen und zersetzen. Der zuerst genannte Aspekt gilt der werkimmanenten Interpretation, also einer dem Text implizit angenommenen Bedeutung. Die Vollkommenheit einer solchen Interpretation wäre die Darstellung einer Konvergenz, die in sich als homogenes System wirkt.

Im dekonstruktivistischen Modell ist diese Einheit jedoch im Voraus bereits brüchig und es wird zur Aufgabe gemacht, diese Brüche und Leerstellen zu suchen und aus ihnen heraus die Argumentation zu führen, sich also gegen die Intention zu entscheiden: der Autor kann sich nicht über den Text erheben, denn er arbeitet explizit im Inneren des Textes und schließt dabei das Äußere eines Textes aus. Grundsätzlich geht die Dekonstruktion davon aus, dass es unmöglich ist einen völlig transparenten Text zu erhalten. Während Derrida sich fast ausschließlich mit philosophischen Texten beschäftigt, muss der Rezipient und Interpret von *Film* und *Der Bau* einen differenten Zugang wählen, denn er muss davon ausgehen, dass die beiden Werke eo ipso dekonstruktiv sind und nicht, wie bei philosophischen Werken, erst während der Lektüre des Textes seine Ganzheit aufbrechen.

In *Der Bau* und *Film* wird diese den Werken innewohnende Dekonstruktion sehr deutlich: die beiden Projekte können nicht als konventionell bezeichnet werden, denn sie folgen keiner klaren Grundstruktur, die einzigen Begebenheiten, die sich vollziehen, liegen in den Protagonisten selbst. Es gibt also keine Geschichte im klassischen Sinne - es gibt nur Standpunkte sowie Negation und eine imposant spitzfindige Art, in der diese Grundzüge veranschaulicht werden.

In *Der Bau* diskutiert das Tier ständig mit sich selbst aus einem scheinbar rationalen Verständnis heraus, wobei sich dieser Diskurs zunächst rein vernunftgerichtet abzuspielen scheint. Was wie eine logische Debatte wirkt, stellt sich alsbald als Trugschluss heraus: die Konterkarierung durch die wiederkehrenden Störungen in seinen logischen Überlegungen, stammt aus der Gegenüberstellung des *Realen* mit der dem Tier inhärenten Logik. Axel Hecker schreibt zu *In der Strafkolonie*: „Durch ‚Realität‘ versus ‚Rationalität‘ sind die beiden Seiten der Dekonstruktion - ‚Außen‘ und ‚Innen‘ - klar gesetzt. Die Raffinesse von Kafkas Erzählung liegt aber darin, daß [sic!] diese beiden Seiten sich nicht richtig trennen lassen, sondern ständig ineinander übergehen [...]“³⁷. Diese Feststellung lässt sich ohne weiteres auf die beiden hier behandelten Werke übertragen, denn die Hauptprotagonisten bilden ihr Selbstbild eben aus diesem *Innen* und *Außen*, an dem sie jedoch unweigerlich scheitern müssen.

³⁷ Hecker, Axel: An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka. Wien: Passagen Verlag 1998, S. 161.

II. Ausdrucksweisen und Raumdarstellung

1. Stummheit, Blickwinkel und Sprache

1.1 Stummheit und Sprache

Samuel Beckett versuchte zeitlebens die schöpferische Kreativität in all ihren Formen bis an ihre Grenzen zu führen. Zudem misstraut er der Aussagekraft der Sprache immer mehr, beim Schreiben hat er das Empfinden „es sei unweigerlich alles gelogen“³⁸ und hat ebenso das Gefühl, die Sprache täuscht vor mehr zu sein als ein melodischer Laut.³⁹ Sein ästhetischer Anspruch beläuft sich dabei auf die Form der Dezimierung beziehungsweise Reduzierung, was sich in *Film* deutlich darstellt. Das Wagnis, eine Antithese zu den im Kino geläufigen Darstellungsweisen zu schaffen und damit ein Unvermögen desselben zu formulieren, modelliert er durch die Umkehrung der herkömmlichen Verwendungsweisen der kinematographischen Narration: das Hochspielen von Geräuschen, Aktionsgeladenem, Plot sowie vom Inhalt, die mit dem Versäumnis untergraben werden, die Bilder mehr in den Vordergrund zu rücken. Indem Beckett den Dissens dieser Elemente bildet, versucht er zur Essenz des Mediums zurückzukehren. „*Nach Becketts Verständnis ist die Kunst nur zu erneuern, indem man zu den einfachsten Formen des Ausdrucks zurückkehrt, zu den frühesten Anfängen eines jeden künstlerischen Mediums (im Falle des Kinos zum bewegten Bild und seinem Ursprung im Stummfilm).*“⁴⁰

Film ist ein Experiment ohne Konversation, ohne Sprechakt, dessen Materie die Aufnahmen beziehungsweise die Bilder selbst sind und das sich somit die visuelle Wahrnehmung zum Thema macht. Die Stummheit, die in *Film* grandiose Bilder erzeugt, macht sich besonders durch einen Kontrast bemerkbar: die Szene, in der die Dame auf der Straße in die Kamera blickt und durch einen Laut der Ermahnung die Forderung zum Stillsein äußert, wirkt als einzige phonetische Episode wie das Projekt selbst – die Frau bleibt, wie das Werk, stumm. Das

³⁸ Knowlson, James: Samuel Beckett. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 840.

³⁹ Vgl. Debrock, Guy: The Word Man and the Note Man: Morton Feldman and Beckett's Virtual Music. In: Samuel Beckett and the Arts. Music, Visual and Non Print Media. Hg. Von Lois Oppenheim. New York/London: Garland 1999, S.67-82.

⁴⁰ Federman, Raymond: Samuel Becketts *Film*. In: Glasmeier, Michael/Hartel, Gaby (Hrsg.): The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 117.

einziges Geräusch das in *Film* zu hören ist, radikalisiert somit groteskerweise die Lautlosigkeit.

Ein Stummfilm trägt zu einer bestimmten ungreifbaren und unheimlichen Stimmung und einem besonderen Ambiente bei, das sich auch in den Rezipienten widerspiegelt. Das Fehlen jeglichen Tons und die reine Konzentration auf das Gesehene, wirft, ebenso wie das Sujet indem es sich abspielt, den Betrachter auf sich selbst zurück. Die Auseinandersetzung, die damit entsteht, ist eine Konfrontation mit sich selbst, es gibt kein Entkommen vor den Bildern, deren Bedeutung sich in jeder Tat und Mimik manifestiert. Darüber hinaus führt die Metaphorik der beweglichen Bilder zu dem Anreiz, den Filmeindruck sprachlich zu besetzen und somit gedanklich begreiflich zu machen.

Der Verlust der wörtlichen Aussagekraft spiegelt sich auch in Becketts Gesamtwerk, seine Figuren ringen immer wieder um eine adäquate Sprache, um sich auszudrücken, ja um eine Realität zu formen, die nur an eine vermeintliche Wirklichkeit heranreicht. Wie in der Theorie zum literarischen Schreiben, tragen seine Protagonisten ein verbales Gefecht aus, welches sich durch die Unmöglichkeit seiner Phrasen von selbst ad absurdum führt und somit zum Scheitern verdammt ist. Der Hauptprotagonist in der Erzählung Kafkas bringt in seinem inneren Monolog leidenschaftlich Worte hervor, doch wie bei den Aufnahmen zu *Film* ist auch hier die Stimme nicht die Provenienz, sondern ein fiktiver und erdichteter Raum.

Das Fehlen des Tones erlaubt dem Bild den Vortritt, mit dem Eliminieren der Geräuschkulisse verweist Beckett auf den Hauptsinn des Mediums, den Sehsinn. Durch die Struktur des Films, durch seine bewusst gesetzten Arrangements, ist dieser Sinneseindruck jedoch eingeschränkt – man denke dabei an die unscharfen Bilder. Diese reduzierte Wahrnehmung wird noch einmal potenziert indem die Blickwinkel sich fortlaufend ändern und die Mittelpunktfigur fast ausschließlich von hinten zu sehen ist. Im Gegensatz dazu entsteht durch das Fehlen des Bildes beziehungsweise das Vorhandensein ausschließlich vorgestellter Bilder in *Der Bau* ein Wortraum, der parallel der allgemeine Lebensbereich ist. Die Worte „produzieren mit ihrem Rhythmus, ihren Anaphern und ihren inneren Reimen eine aufgehobene Zeit, die zum Raum wird, zu einem Raum, in dem noch kein ‚ich‘ getrennt ist [...]“.⁴¹

⁴¹ Finter, Helga: Unmögliche Räume. Die Stimme als Objekt in Becketts (spätem) Theater. In: Sick, Franziska (Hrsg.): Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett. Bielefeld: transcript 2011, S. 60.

Für den französischen Psychoanalytiker Jaques Lacan „gehören Stimme und Blick, zusammen mit den oralen und analen Objekten, wie Nahrung und Fäkalien, zu den archaischen Triebobjekten.“⁴² Ironischerweise lässt sich dieser Abriss auf die beiden Werke *Der Bau* und *Film* zweiteilen, denn der verbale Ausdruck des Tieres steht den Blickfeldern in *Film* relativ gegenüber, wobei das Tier bereits von Beginn an „durch die Stimme der Sprache abgelöst [wird], welche erlaubt, sich nun mit dem Pronomen ‚ich‘ selbst zu benennen.“⁴³ Dieser Form der Stummheit entkommt O erst am Ende des Films, wenn er sich durch E mit sich selbst konfrontiert sieht, jedoch trotzdem in der Lautlosigkeit verharret und sich selbst nur durch den erschrockenen Blick als *Ich* erkennt. Es handelt sich dabei um ein fassungsloses Grauen, dessen Anlass das Kameraauge ist und damit für E und die Zuschauer durch Os aufgerissenen Mund als stummer Schrei fassbar wird.

Auch in den Fotografien werden die konträren Zugänge zu den gegebenen Medien deutlich: hernach O sich von allen wahrnehmenden Dingen und Lebewesen befreit hat, setzt er sich in einen Schaukelstuhl und betrachtet sieben Fotografien, die offenkundig seine Lebenserinnerungen darstellen sollen. Nachdem er diese durchgesehen hat und sich in der letzten offenbar selbst im Präsens erkennt, beginnt er sie in die umgekehrte Richtung zu zerstören. Die Fotos aus seiner Vergangenheit erscheinen hier als Korrelat zu seiner Selbstwahrnehmung, die sich in der Gegenüberstellung mit E generiert, denn die Stummheit der Bildhaftigkeit und der (wenn auch stumme) Schrei in seiner Bewegung führt zu einer Überschneidung der jeweiligen Medien.

In *Der Bau* wirkt die Sprache ebenso als Rückkehr zur Form des Mediums, jedoch steht die Möglichkeit des wörtlichen Ausdrucks dem bildhaften des Films gegenüber. Das Tier befindet sich zwar ebenso wie O in einem Dilemma, denn je mehr es sich um die geforderte Harmonie der Geräuschlosigkeit bemüht, umso lärmender erscheint der Bau. Obwohl es kurz vor dem Ertönen des störenden Geräusches noch verlautbart: „Und mit seiner Stummheit und Leere begrüßt nun auch mich der Bau und bekräftigt was ich sage“⁴⁴, und sich zur Ruhe begibt, ist seine Antinomie bereits in den vorangegangenen Äußerungen deutlich geworden.

⁴² Ebd., S. 58.

⁴³ Ebd., S. 59.

⁴⁴ Kafka, Franz: Die Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer 2010, S. 487.

Nicht nur durch seine inneren Zwänge sondern auch durch das vermeintlich real vernommene Zischen, von welchem es zuerst vermutet dass es von „eine[r] große[n] Herde kleiner Tiere“⁴⁵ stammt, dann aber doch eher der Wahrscheinlichkeit nachgeht, dass es sich um ein Tier handelt, offenbart sich das Geräusch des oder der Rivalen unartikulierte als innere Unrast. Die „Blindheit“, die seinen unerkennbaren Gegner unheimlich erscheinen lässt und ihm eine klare Sicht der Dinge verweigert, lässt es ausschließlich Vermutungen anstellen, die sich auf einer verbal artikulierten Ebene befinden. Das Nicht-Sehen wird trotz oder gerade wegen der rein bildlichen Ausdruckskraft in *Film* ebenso zum Thema gemacht, denn die Perspektiven von O und E sind inhomogen und schließen gewisse Möglichkeiten des verändernden Blickwinkels kategorisch aus.

Die damit erzeugte und ebenso natürliche Relation zwischen Wahrnehmung und Sprechakt, also Aufnahme und Äußerung, wirkt in beiden Werken elementar: es geschieht ein Übergang vom *percipere* zur Selbstbesinnung des Ich. Obwohl dies in der Konfrontationsszene des Films deutlicher zutage tritt, ist der Weg dahin in *Der Bau* derselbe und lässt nur die Konsequenz des schlussendlichen Erkennens seiner selbst außer Acht.

Bereits am Beginn der Erzählung bemerkt das Tier:

Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille, freilich ist sie trügerisch, plötzlich einmal kann sie unterbrochen werden und alles ist zu ende [sic!], vorläufig aber ist sie noch da, stundenlang kann ich durch meine Gänge schleichen und höre nichts als manchmal das Rascheln irgendeines Kleintiers, das ich dann gleich zwischen meinen Zähnen auch zur Ruhe bringe, oder das Rieseln der Erde, das mir die Notwendigkeit irgendeiner Ausbesserung anzeigt, sonst ist es still.⁴⁶

In der gleichen Situation findet sich O in der Wohnung wieder, wenn er die „Ausbesserungen“ der ihn beobachtenden Elemente vornimmt. Obwohl er der heuchlerischen Ruhe nach deren Beseitigung zwar nicht mit Misstrauen zu begegnen scheint, nimmt er die Beschaulichkeit ebenso als harmonischen Zustand wahr. Damit erreicht die Materialisierung der Laute eine spezielle Dimension, denn sinnliches Empfinden wird, einmal durch Verbalität und einmal durch Visualität, als plastisches Gefüge behauptet. Jede Bemühung der Protagonisten diesen Apparat zu dechiffrieren, muss gezwungenermaßen scheitern, weil sie sich mit einer

⁴⁵ Ebd., S. 493.

⁴⁶ Ebd., S. 467.

fehlerhaften Souveränität abgeschiedener und imaginiert Vernunft der Herausforderung zu nähern versuchen.

Dem „Rauschen der Stille“⁴⁷ steht das dem Anschein nach Sprachlose in seiner Bildhaftigkeit in *Film* nicht oppositionell gegenüber, sondern verhält sich parallel dazu als Vorbote, als Omen einer sich künftig annähernden Auseinandersetzung mit sich selbst. Keine der Figuren deutet dieses jedoch als Symptom, sondern sie bleiben in der Verleugnung verhaftet, wie das Tier bestätigt: „[...] was ich nie gehört habe, trotzdem es immer vorhanden war, kann ich doch nicht plötzlich zu hören anfangen.“⁴⁸ Wie „ein lärmendes Schweigen“⁴⁹ wird die Ankunft einer Konfrontation vor den Protagonisten hergetragen, die Disproportionalität liegt dabei ausschließlich in der schlussendlichen Konsequenz: während sich O stellen muss, verbleibt das Tier in seiner Unendlichkeit. Helga Finter bemerkte dazu passend: „Es bleibt die Stimme des Textes, die als Laut ein unerreichbares Objekt verfolgt, das sich in der Musik der Sprache lustvoll mäandernd im Unendlichen verliert.“⁵⁰

Dass *Film* kein Stummfilm im herkömmlichen Charakter des Wortes ist, was bedeuten würde, dass die Tonspur gar nicht vorhanden ist, sondern der Film als Stummfilm durch das Schweigen *stumm* ist, wird alleine durch die Straßenszene anschaulich demonstriert. Durch dieses einzige Geräusch, das in der Begegnung mit dem Paar ertönt, wird die Stummheit unterbrochen, wodurch wiederum eben diese hervorgehoben wird. „*Im Bereich des Verstummens und Schweigens zeigt sich die Reduktion in der Entwicklung, immer mehr und immer besser etwas zu sagen, ohne es zu sagen, genauer: etwas derart nicht zu sagen, daß [sic!] gerade dieses Etwas gesagt wird.*“⁵¹

⁴⁷ Ebd., S. 492.

⁴⁸ Ebd., S. 493.

⁴⁹ Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Frankfurt am Main: S.Fischer 1951, S. 75. Zitiert nach: Eschweiler, Christian: Kafkas Dichtung als Kosmos. Der Schlüssel zu seinem Verständnis. Bonn: Bouvier 1993, S. 21.

⁵⁰ Finter 2011, S. 64.

⁵¹ Breuer, Rolf: Samuel Beckett. Eine Einführung. München: Wilhelm Fink 2005, S.94.

1.2 Blick und Sprache

Die kontinuierliche Präsenz der menschlichen und tierischen Augenpaare, oder dem Auge als Signum für die Wahrnehmung in *Film*, legt ihr Fundament bereits in der ersten Einstellung, wenn durch ein *Close-up* ein menschliches Auge gezeigt wird, welches als Vorbote die Materie des Films bereits ankündigt. Dieses Auge steht figurativ für die Wahrnehmung des O wie auch des E, demnach steht es für die Kamera die als Außen fungiert, ebenso wie für E, als Selbstwahrnehmung. „Das zu begreifen, erfordert eine ungewöhnliche Anstrengung von Seiten der Zuschauer: Sie müssen nämlich das Kamera-Auge zugleich als das des Protagonisten objektiv beobachtende Auge, sowie als das des Protagonisten selbst akzeptieren.“⁵²

Auf dem Weg in die Wohnung treffen wir auf weitere Augenpaare: das ältere Paar auf der Straße und die Dame im Treppenhaus agieren als Sehende ebenso wie als Gesehene – sie sind dem *percipere* und *percipi* sowohl durch die beiden Perspektiven des Films ausgesetzt, wie auch durch die Wahrnehmung des Zuschauers. Im Zimmer findet dann ein Rückzug aus der eindeutig menschlichen Wahrnehmung statt, die jedoch durch tierische und figurative Augenpaare ersetzt beziehungsweise weitergeführt werden. Dabei bleiben die im Sehen Verorteten in ihrem Sehvermögen immer im Zweiergespann: der Hund, die Katze, der Papagei und der Goldfisch als lebendige Wesen, sowie die symbolhaften Blicke Gottes auf dem Bild an der Wand, die zwei gebohrten Löcher in der Lehne des Schaukelstuhls und auch der Widerschein des Spiegels.

Das Verdecken dieser zusammengehörenden Augenpaare geschieht gleichfalls mit dem Rücken zur Kamera – er setzt Hund und Katze vor die Tür, verhüllt den Käfig des Papageis, ebenso wie das Goldfischglas und den Spiegel, zieht die Vorhänge zu, nimmt das symbolische Bild Gottes von der Wand und lässt sich schlussendlich auf dem Schaukelstuhl nieder, wo er die augenähnlichen Öffnungen mit seinem Rücken abdeckt. Als letzte Station seines Rückzuges erscheinen die Augenpaare auf den Fotografien, die er sich ansieht: die Blicke wirken wie ein Starren aus seiner persönlichen Historie. Aufgebracht zerreißt er die Bilder aus seiner Vergangenheit und glaubt sich anschließend jeder äußeren Wahrnehmung entflohen.

⁵² Federman 2011, S. 122.

Doch das Entfliehen aus dem *percipi* birgt eine, von ihm offenkundig nicht mitgedachte Konsequenz in sich: die Konfrontation mit dem eigenen, ihm innewohnenden Selbst. In seiner Flucht vor dem Außen, den Anderen, den ihn beobachtenden Augenpaaren schließt er den Umstand einer Existenz eo ipso, wie auch seiner eigenen Wahrnehmung aus und wird erst durch die Verbannung dieses Anderen sich selbst gegenübergestellt. An der Wand kommt sein eigenes Gesicht zum Vorschein, das im Kontrast zu den vorangegangenen Augenpaaren nur ein Sehorgan in Verwendung hat – das zweite Auge ist mit einer Augenklappe bedeckt.

„In ‚Film‘ [...] dienen die beiden Augen [...] zur Metapher der Spaltung in Subjekt und Objekt, die doch beide identisch sein sollen, indem das Objekt eben wiederum das Subjekt ist.“⁵³

Die unterschiedlichen Perspektiven, die im Film durch die Sichtweisen des jeweils Blickenden dargestellt werden – die verschwommene Sehweise des O steht der klaren Sehweise des E gegenüber – zentralisieren sich nun in einer Perspektive und finden sich im Innenraum des Protagonisten wieder. „Was Beckett meint, und Boris Kaufmans geniale Kameraführung zu zeigen versteht, ist eine visuelle Zweideutigkeit, die die tragischen Beschränkungen von externer und interner Sichtweise herauspräpariert.“⁵⁴ Diese Doppeldeutigkeit wird durch die wiederholt vorkommenden Augenpaare repräsentiert und findet ihre drastische Präzision im Finale, wo die Unstetigkeit des Auges deutlich wird: die Flucht vor der Selbstwahrnehmung ist zum Scheitern verurteilt.

Den Gegenpol dazu bildet die Konzentration auf den Hörsinn, wie es in Kafkas *Der Bau* der Fall ist. Auch das Tier schließt die Option eines Zweiergespanns im Sinne der Ausgangsposition der Laute nicht aus und vermutet „zwei Geräuschcentren [sic!]“⁵⁵. Obwohl das Tier ebenso von der Beobachtung des Feindes spricht, vollzieht es diese ausschließlich über akustische Bewegungen, die es in ihrer Vielfalt auch erkennt: „[...] zwar beobachte ich schon lange und sorgfältig genug das Leben hier unten, aber die Welt ist mannigfaltig und an schlimmen Überraschungen fehlt es niemals.“⁵⁶ Die „hörbare Nachbarschaft“⁵⁷ die nicht geduldet wird, da sie die Einheit der Unterkunft stört, steht den *sehbaren* Dingen und Tieren in der stummen Wohnung diametral gegenüber.

⁵³ Breuer, Rolf: Die Kunst der Paradoxie. Samuel Beckett zum 70. Geburtstag. München: Wilhelm Fink 1976, S. 117.

⁵⁴ Federman 2011, S. 124.

⁵⁵ Kafka 2010, S. 490.

⁵⁶ Ebd., S. 493.

⁵⁷ Ebd., S. 506.

Ebenso wie O in *Film* fühlt sich das Getier in seinem unterirdischen Bau verfolgt und verbindet dies auch mit subtilen Blicken, welche durchaus mit den bedrohlichen Augenpaaren in Becketts Werk gleichzusetzen sind.

Und ich gehe wieder den langen Weg zum Burgplatz zurück, alles ringsherum scheint mir erregt, scheint mich anzusehn [sic!], scheint dann auch gleich wieder wegzusehn [sic!], um mich nicht zu stören und strengt sich doch wieder an, von meinen Mienen die rettenden Entschlüsse abzulesen.⁵⁸

⁵⁸ Ebd., S. 505.

2. Der Raum

2.1 Raumdarstellung

Dass das Modell Raum vollauf dazu taugt eine erzählpoetische Ausführung abzufassen, wird bei Beckett und Kafka, wenn auch bei jedem auf seine Weise, eindrucksvoll gezeigt. In der literaturpoetischen und erzählpoetischen Beschäftigung mit den beiden Autoren, wird der Raum zum Mittelpunkt - dies gilt vor allem für die beiden hier behandelten Werke *Der Bau* und *Film*. Da der Raum den Status der Protagonisten maßgeblich beeinflusst und sie auch zu dem machen als was sie erscheinen, bedingt er auch die Handlungsgerüste der jeweiligen Figuren. Die Auseinandersetzung mit dieser Thematik muss sich zu Beginn also dem Aspekt seiner repräsentativen Position widmen, wobei dabei eine Unterscheidung zwischen dem beschriebenen und dem von den Protagonisten wahrgenommenen Raum getroffen werden muss.

Der benannte, also beschriebene Raum nimmt in Kafkas Erzählung eine wesentlich direktere Position ein, als es bei Beckett der Fall ist. Der Erzähler ist zugleich der Hauptprotagonist und seine Gedankenvorgänge werden dem Leser ohne Mittelsperson zugetragen, somit scheint die Darstellung des Baues einzig von ihm geleitet. Dabei darf die Ebene des vom Rezipienten Wahrgenommenen allerdings nicht unterschätzt oder vernachlässigt werden, denn obgleich die Beschreibung sehr genau wirkt, ist sie immer ein Abriss der Gedankenkette und Überlegungen des im Bau lebenden Tieres. Auf die deutliche Differenz zwischen dem Sinngehalt des Innen- und Außenraumes wird im nächsten Abschnitt noch eingegangen.

Bei Beckett zeigt sich die Situation des wahrgenommenen und beschriebenen Raumes komplexer, denn hier wird die Wahrnehmung nicht durch eine Perspektive vollzogen, sondern beinhaltet verschiedene Aspekte. Der Raum der durch E erfasst wird, separiert sich von dem des O, was sich später durch die Aufhebung der Subjektivität wieder relativiert. Die Beschaffenheit des dargestellten Raumes ist nur für den Zuschauer abwechselnd aus beiden Perspektiven wahrnehmbar, womit die Distanz der beiden „Räume“ deutlich wird. Die Formulierung von Daniel Bengsch, der sich auf das Gesamtwerk Becketts bezieht, könnte auch für *Film* treffender nicht sein, wenn er meint, dass „der Raum oftmals klaustrophobisch, karg einge-

richtet oder, von einer Liegestatt abgesehen, gänzlich leer [ist].“⁵⁹ Weiter schreibt er: „Im Gegensatz dazu sind die Räume, welche sich die Ich-Stimme in ihren Geschichten gibt, vergleichsweise groß, ja schier unbegrenzt.“⁶⁰ Diese Aussage harmoniert mit der Erzählung Kafkas, dessen Struktur und Aufbau des Baues dem Leser, auch durch ihr metaphysisches Fundament, nicht immer ganz klar scheint und somit eine grenzenlose Dimension erlangt.

Unabhängig von der Erzählsituation kann in der Beschaffenheit der Räumlichkeiten eine spezielle Kontiguität zwischen eben diesen und den Protagonisten festgemacht werden. Die Verbindung zwischen Figur und Raum kommt auf unterschiedliche Weise zustande, impliziert dabei jedoch immer etwas unverkennbar Symptomatisches für die beiden Werke: der Raum bleibt in seiner Beziehung zur Figur niemals in seiner reinen Zugehörigkeit zu derselben bestehen, sondern kehrt diese in ihr Gegenstück um. Aus der Sicherheit des Raumes entsteht Unsicherheit und Fremdheit, denn die Räume, in denen sich die Protagonisten aufhalten, wirken ebenso aus einer Stagnation heraus, dem Unwillen zur Handlung und somit auch als Rückzugsgebiet vor der übrigen Welt.

Auch die Abgeschlossenheit der Räumlichkeiten, bei *Film* das kleine Zimmer und in *Der Bau* die labyrinthartige Untergrundbehausung, enthalten ein gemeinsames Charakteristikum: die minimale Anzahl an persönlichen Gegenständen, die es fast unmöglich macht den Raum als Rückzugsraum zu erschließen. Dieser paradoxe Dualismus verweist auf die Doppeldeutigkeit der beiden Werke, denn die „Bedeutungen des Raumes werden aufgehoben um sie in bildliche Ausdrucksträger zu verwandeln.“⁶¹

So scheint auch die physische Anwesenheit der Bewohner zu schwinden und ihr Rückzugsgebiet bezieht sich auf ihr, der Selbstwahrnehmung ausgeliefertes, Inneres. Jene Gegenstände beziehungsweise Besitztümer die augenscheinlich vorhanden sind, lassen die Protagonisten selbst wie Eindringlinge, ja Störenfriede erscheinen, sei es durch die permanente Umschichtung der Vorräte oder die Abdeckung aller vorhandenen Objekte. In Kafkas Erzählung entpuppen sich die Vorräte als ein Muss, sind somit nicht als persönlicher Besitz deklarierbar

⁵⁹ Bengsch, Daniel: Figur, Objekt, Stimme. Elemente möglicher Räume am Beispiel narrativer Texte von Samuel Beckett. In: Sick, Franziska (Hrsg.): Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett. Bielefeld: transcript 2011, S. 152.

⁶⁰ Ebd., S. 152.

⁶¹ Eschweiler 1993, S. 39.

und wirken als solche nicht als reine Nahrung, sondern in der Relation des Tieres zur Welt als notgedrungen.

In *Film* konkretisiert sich der Raum durchaus nicht ausschließlich über die Wahrnehmung seiner Wesenszüge, wie den Wänden und anderen Ausrichtungspunkten, sondern konstituiert sich vielmehr in seiner Abstraktion, die auch auf Kafka zutrifft. Der im Diskurs gebildete Raum „ist ein in die fiktive Welt geschachtelter Als-ob-Raum, der – wie die fiktive Welt – jedweder realen Berechtigung entbehrt.“⁶²

Die Konstellationen der Raumbeschreibungen und ihren Faktoren sind immer antithetischen Ursprungs, denn es handelt sich ständig um Oppositionen von Innen und Außen. Die gesuchte Immaterialität, an der die Protagonisten letztendlich scheitern müssen, zeigt sich auch in den Versuchen sich vom Raum zu befreien, die eigene Existenz von diesem loszulösen. Im Inneren bemühen sich die Figuren um einen Rückzug aus dem Raum, der sie umschließt. Die innere Wirklichkeit folgt den Lokalitäten nach konfusen und imaginären Regeln, wodurch dem Raum auch die Allgemeingültigkeit entzogen wird. Diese abstrakte Ordnung tangiert auch den Leser und das durch dieses Zusammenspiel entstehende Postulat erklärt die weltliche Realität nicht als irreversibel, sondern der Raum manifestiert sich in dem Zusammenspiel von der Figur und ihren Aktionen.

Das Streben nach der Auflösung in ein Nichts, in eine Materie die sich jeder Wahrnehmung entzieht, stellt ebenso eine Örtlichkeit dar, denn es evoziert eine klare Position, also auch eine feste Stellung im Raum. Die antagonistische Erscheinung der Figuren vollzieht sich auf zwei Ebenen, zum einen wirkt und operiert der Handlungsträger als Fremder und zum zweiten ist er im gleichen Moment unfähig sich als Teil des Raumes von demselben zu lösen, der „*zwar viel Sicherheit gibt, aber durchaus nicht genug, hören denn jemals die Sorgen völlig in ihm auf, es sind andere, stolzere, inhaltsreichere, oft weit zurückgedrängte Sorgen, aber ihre verzehrende Wirkung ist vielleicht die gleiche wie jene der Sorgen, die das Leben draußen bereitet.*“⁶³

Somit wird also wiederum auf die Verstrickung der räumlichen Darstellungen mit dem Innenleben und der Wahrnehmung der Protagonisten hingewiesen. Die imaginierten Grenzen kon-

⁶² Bengsch 2011, S. 156.

⁶³ Kafka 2010, S. 483.

stituieren einen „schutzlos entgrenzten Innenraum“⁶⁴, an welchem die Figuren, trotz oder gerade wegen der beharrlichen Suche nach den nur vermeintlich vorhandenen Trennwänden, scheitern müssen. „Die Aufhebung der gewohnten räumlichen Begrenzungen ist infolgedessen der dichterische Ausdruck für die unangezweifelte Allgegenwärtigkeit des Geistigen. Dadurch wird das Endliche durchlässig für das Unendliche.“⁶⁵

⁶⁴ Eschweiler 1993, S. 39.

⁶⁵ Ebd., S. 40.

2.2 Raum in *Film*

2.2.1 Die Straße

Die erste Raumdarstellung die in *Film* gestaltet ist, ist die Szene auf der „[d]ead straight“⁶⁶. Es handelt sich dabei um einen Weg der „[n]o sidestreets or intersections“⁶⁷ aufweist und der Zuseher beobachtet aus Es Perspektive das hastige Voraneilen von O. Der Bezirk wird im Drehbuch als „[s]mall factory district“⁶⁸ beschrieben und setzt damit und durch die matten Wand- und Straßenverhältnisse eine gewisse Trostlosigkeit voraus. E sucht mit seinem Blick nach O: „He may be supposed at street edge of wide (four yards) sidewalk.“⁶⁹ Anhand der räumlichen Begrenzung zeigt sich bereits an dieser Stelle die Unmöglichkeit aus dem *percipi* zu entfliehen. O tastet sich entlang einer Wand voran, diese scheint bereits zu Beginn ein symbolisches Indiz für die Aussichtslosigkeit des erhofften Ziels zu sein: die Auflösung in ein Nichts ist durch das Wahrgenommen werden beeinträchtigt und kann in ihrer logischen Konsequenz – man bleibt gezwungenermaßen im *percipi* verhaftet - nicht vollzogen werden.

Dieses Problem der Wahrnehmung(en) in den optischen und örtlichen Erfahrungen zeigt sich schließlich in der traumverlorenen Realität von O. Die im Film zwar nicht sichtbare jedoch mögliche Masse an Menschen, die ihn auf der Straße erblicken könnten, hat ihren Ursprung in der Stadtplanung, die es als ihr Ziel behauptet, so vielen Personen wie möglich hinreichend Innen- und Außenräume zu schaffen, in denen sie sich als Individuen autonom bewegen können. Jedoch ist dieser Anspruch bereits ein Widerspruch in sich, denn an einem Ort der Masse kann ein Subjekt diesen Freiraum wohl kaum geltend machen.

In dieser Konsequenz kann auch die Berührungsangst des O mit der Außenwelt gedeutet werden, denn er vermag es nicht, sich psychisch von der ihn umgebenden Umwelt zu distanzieren. Das Individuum kann sich als solches nicht mehr wahrnehmen, denn es ist Teil einer homogenen Masse. „Die Raumwahrnehmung oder Raumvorstellung besteht also nicht in einem begriffslosen ‚bloßen‘ Anschauen.“⁷⁰ Der Handlungsort unterstützt somit die Einschreibung

⁶⁶ Beckett 1972, S. 12.

⁶⁷ Ebd., S. 12.

⁶⁸ Ebd., S. 12.

⁶⁹ Ebd., S. 12.

⁷⁰ Götz, Walter: *Dasein und Raum. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raumerlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein*. Tübingen: Max Niemeyer 1970, S. 50.

Os in dem Wunsch sich aufzulösen und jeder Wahrnehmung zu entfliehen, wodurch er auch den nächsten Schritt vollzieht: „O disappears suddenly through open hosedoor on his left.“⁷¹

Der Raum wird also gleichwenig wie die Figur als gegeben angesehen, er wird auf eine Art durchleuchtet, in der die Relationen von Raum und Subjekt/Objekt, sowie die absonderliche Gegenwart des Raumes erkennbar werden. Die fast unendlich wirkende Ausdehnung des Außenraumes wird ebenso fühlbar, wie Begrenzung desselben. Damit wird der Straßenraum in das Filmgeschehen selbst inkludiert, nicht nur als Hintergrundbild, sondern als unentbehrliches Element der künstlerischen Verfahrensweise.

⁷¹ Beckett 1972, S. 16.

2.2.2 Das Zimmer

Als O und E vom Treppenhaus aus den „[s]mall bareley furnished room“⁷² betreten, schließt O sofort die Tür hinter sich. Die weitere Beschreibung des Raumes und die weitere Handlung innerhalb des Raumes formuliert Beckett in seinem Skript wie folgt:

Side by side on floor a large cat and small dog. Unreal quality. Motionless till ejected. Cat bigger than dog. On a table against wall a parrot in a cage and a goldfish in a bowl. This room sequence falls into three parts.

1. Preparation of room (occlusion of windows and mirror, ejection of dog and cat, destruction of print, occlusion of parrot goldfish).
2. Period in rocking-chair. Inspection and destruction of photographs.
3. Final investment of O by E and dénouement.⁷³

Die Ausstattung des Raumes entspricht ganz der Beckettschen Neigung. Er fällt nicht durch außergewöhnliche und extravagante Akzente auf, sondern arbeitet mit einer kargen Schlichtheit. Der übersichtliche und zugleich auch abstrakte Raum, in dem sich die Figuren bewegen, begrenzen das Geschehen sowohl in der realen räumlichen Struktur als auch auf der psychologischen Ebene. Damit reduziert Beckett den Raum auf das Wesentliche – die Grenzen der inneren Wahrnehmung. Damit sich die Independenz der Wahrnehmung(en) in ihrer Regularität ausbreiten kann, bedarf es eben dieses deutlich abgegrenzten Ortes.

Die Figuren sind lokal auf diesen Raum begrenzt, ihre Präsenz und ihre Bewegungen verbinden sie mit diesem. Der Raum scheint sich *in* und *mit* dem Körper von O aufzulösen beziehungsweise eine symbiotische Einheit zu bilden, wobei seine Grenzen dabei deutlich erkennbar bleiben. Daraus ergibt sich ein Zusammenfallen der inneren und äußeren Umgrenzungen, wodurch eine Orientierungslosigkeit hervorgerufen wird. Dieses Missverhältnis erzeugt zuerst die Bewegungen im Raum – O versucht jede Wahrnehmung auszuschalten – um dann in einem Rückzug in den Innenraum des Protagonisten zu münden. An dieser Stelle, an der O im Schaukelstuhl einschläft, wird die Funktion des Raumes durch die Wachsamkeit des E wieder hergestellt, denn E attestiert den Raum, indem er die örtlichen Dimensionen absteckt.

Die Darstellung des hermetisch abgeschlossenen Zimmers determiniert nicht nur den Innenraum, sondern trennt diesen auch von der Außenwelt. Durch dieses Mittel wird die Knappheit

⁷² Ebd., S. 23.

und Eingeschränktheit des Raumes aufgezeigt, der nur durch die in ihm stattfindenden Ergebnisse und Handlungen überhaupt zum Raum wird. Jedoch bleibt es ein bedingter Raum, er ist vergleichbar mit einem Vexierbild:

Vexierbilder verbergen, was sie zur Entzifferung darbieten. Sie stellen dar was sie zugleich verbergen. Wer das Rätsel lösen will, das ein Vexierbild aufgibt, der muß [sic!] seinen Blick justieren, um zu sehen, was der normalen oder ersten Sicht entgeht. Ein Vexierbild enthält also neben dem Lösungsappell noch die Anweisung: Laß [sic!] Dich nicht gefangen nehmen von dem, was Du zuerst siehst. Laß [sic!] den Hintergrund Vordergrund werden, lies in den Zwischenräumen, lasse scheinbar unselbstständige Elemente Eigenbedeutung annehmen, sei offen für andere, vielleicht abseitige Auffassungsmöglichkeiten, und bleibe nicht stehen bei der ersten und nur einer Bedeutung, sondern suche nach weiteren Bedeutungen.⁷⁴

Angemerkt sei, dass Beckett selbst nicht der Ansicht war er konstruiere Problematiken, die zu lösen seien.⁷⁵ Der von Schwab angenommene Vergleich bezieht sich jedoch auf die zahlreichen Bedeutungsebenen, weniger auf Lösungsversuche derselben.

⁷³ Ebd., S. 23.

⁷⁴ Schwab 1996, S. 151.

2.3 Raum in *Der Bau*

Die Handlung der Erzählung spielt sich auf zwei Plattformen ab: zum einen auf der Ebene der Bauexternen Welt, zum anderen auf der dem Ich-Erzähler innewohnenden Ebene, die mit seiner Behausung gleichzusetzen ist. Die erste Ebene bezieht sich also auf die Außenwelt, während sich die zweite Ebene als Gleichnis behauptet. Geschehen und Raum vermitteln vorerst den Eindruck der Realität zu entspringen und in ihr verhaftet zu sein. Der Bau des Tieres wirkt ebenso natürlich, wie die von ihm beschriebene Außenwelt, die in ihrer Gefahr durchaus der Wirklichkeit entspricht, denn wenn das Tier von seinem Feind spricht, scheint zunächst nichts ungewöhnlich oder unglaubwürdig.

Was nun in Kafkas Erzählung zum Ausdruck gebracht wird ist kein Abwehren eines realen Feindes, sondern eine Entwicklung hin zur bitteren Erfahrung der authentischen Wesensart des Lebens, einer Eigenschaft, die sich in der Raumallegorie zu erkennen gibt. Die Differenz zwischen Wirklichkeit und Allegorie liegt dabei im Protagonisten selbst, womit der Raum nicht um seiner selbst willen existiert, sondern die Funktion hat, das Innenleben des Protagonisten offenzulegen.

Die Handlung wirkt somit als Indiz für das Ausstellen der paradoxen Existenzgegebenheiten des Menschen, die sich in der Erzählung in der inneren Realität des Tieres manifestiert. Dadurch geschieht eine Entfremdung von dem vorher fundiertem Vertrauen in den gewohnten Lebensbereich: „Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.“⁷⁶ Ebenso ist die räumliche Darstellung des Baues nur eine vermeintlich wirkliche, denn das Tier umgeht bestimmte Teile „weil [es] nicht immer einen Mangel des Baues in Augenschein nehmen will, wenn dieser Mangel schon in [seinem] Bewußtsein [sic!] nur allzusehr rumort.“⁷⁷ Diese Aussage bezeugt bereits die Unvollkommenheit des menschlichen Lebens, wie auch das Ausschalten bestimmter Gegebenheiten.

Die eigentümliche Bauart der unterirdischen Behausung ist der von einem Tier geformte Raum mit organischer Kontur. Der Lebensbereich ist nicht statisch und starr, sondern leben-

⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 151.

⁷⁶ Kafka 2010, S. 465.

⁷⁷ Ebd., S. 474.

dig und flexibel, denn die „Erde [ist] recht locker und sandig“⁷⁸. Die Erzählung spielt nie im Außenbereich, von dem lediglich erzählt wird, sondern die Szenerie findet immer innerhalb der Begrenzung des Innenraumes statt. Der Kontakt nach Außen ist nur durch den Eingang des Baues möglich, wobei die kleinen Löcher der Wühlmäuse ebenso eine Verbindung zur Außenwelt darstellen. Das Verlassen des Baues heißt sich aus der Sicherheit und Wärme desselben in eine unklare Welt zu begeben. Jedoch geschieht auch eine Umkehrung der Situation, wenn das Tier bezeugt, dass es den Eingang zu seinem Bau am liebsten von außen beobachten würde, um etwaige Feinde sofort abwehren zu können. Damit kommt es zu einer Wendung: die Unsicherheit, die es in der Außenwelt vermutet, scheint auch innerhalb des Baues zu existieren. Es sucht somit nach einer Lücke, einer Hintertür aus dem unleidlichen Innen, dem jedoch ein gleichermaßen unerträgliches Außen gegenübersteht, das ihn immer wieder in seine Position zurückwirft.

Auffallend scheint auch die Raumwirkung des Baues. Es gibt beengende, tiefliegende „Kreuz- und Quergänge“⁷⁹ und es gibt große, ausgedehnte Plätze und Räume, „mehr als fünfzig solcher Art gibt es in meinem Bau“⁸⁰. Die Schilderungen dieser Orte sind veranschaulicht dargestellt, ihre Raumordnung und ihre Problematiken wirken nachvollziehbar. „Nicht ganz in der Mitte des Baues, wohlervogen für den Fall der äußersten Gefahr [...], liegt der Hauptplatz.“⁸¹ Weiter beschreibt es, dass „der Burg-Platz das Ergebnis allerschwerster Arbeit“⁸² sei und dass es dort seinen Nahrungsbestand sammelt. „Der Platz ist so groß, daß [sic!] ihn Vorräte für ein halbes Jahr nicht füllen.“⁸³ Jedoch trifft es Vorsichtsmaßnahmen und verbreitet sein Futter,

dann bestimme ich etwa jeden dritten Platz zum Reservevorratsplatz oder jeden vierten Platz zu einem Haupt- und jeden zweiten zu einem Nebenvorratsplatz udgl. Oder ich schalte manche Wege zu Täuschungszwecken überhaupt aus der Behäufung mit Vorräten aus oder ich wähle ganz sprunghaft, je nach ihrer Lage zum Hauptaussgang, nur wenige Plätze.⁸⁴

Es existiert ein Wechselspiel zwischen der Vorstellung der Räumlichkeiten durch eine Handlung und der zusammenhängenden Schilderung des Baues und seiner äußeren Grenzen. „Alle

⁷⁸ Ebd., S. 469.

⁷⁹ Ebd., S. 471.

⁸⁰ Ebd., S. 468.

⁸¹ Ebd., S. 468.

⁸² Ebd., S. 468.

⁸³ Ebd., S. 469.

⁸⁴ Ebd., S. 470.

hundert Meter etwa habe ich die Gänge zu kleinen runden Plätzen erweitert, dort kann ich mich bequem zusammenrollen [...]“⁸⁵.

In *Der Bau* stehen zwar die verbalen, subjektiven Beschreibungen der Räumlichkeiten im Vordergrund, jedoch hat das Zischen als Laut eine unumgängliche Teilhabe an der Raumgestaltung. Dieses störende Geräusch kennzeichnet sich durch sein unmelodisches Wesen, es wird mal lauter, leiser und operiert mit längeren Pausen, „immer klingt es unverändert dünn in regelmäßigen Pausen, einmal wie Zischen, einmal eher wie Pfeifen.“⁸⁶ Der Einfluss dieses Tones suggeriert die Schaffung verschiedener Wahrnehmungen der Räume: durch Schall, Widerschall und Verstummen. Die Laute dehnen den Raum intolerabel weit aus, sie gehen weit über die wahrnehmbaren Raumgrenzen des Tieres hinaus, dienen aber lediglich dazu, die innere Unruhe des Tieres auszudrücken. „Und es ist nicht einmal ständig, wie sonst solche Geräusche zu sein pflegen, es macht große Pausen, das geht offenbar auf Anstauungen des Luftstromes zurück.“⁸⁷

Raumgestaltung stellt somit ein Merkmal der inneren Weltwahrnehmung des Tieres dar, die nur in der Örtlichkeit reflektiert. „Dieser auf das Ich bezogene Raum ist selbstverständlich nicht der breitenhaft objektive, sondern der tiefenhafte Raum.“⁸⁸ Die Perspektive des Protagonisten ist demnach nur eine literarische Methode, um die Planlosigkeit und Desorientiertheit des Wesens zu beleuchten.

Die Szene in der das Tier vor lauter Erschöpfung einschläft, ruft im Rezipienten die Emotion eines Angstraumes hervor, einem Einsinken in eine verräterische Gefahrenzone. Diese Raumszene ist vor allem durch ihre Widerspruchslosigkeit auffällig, das Tier zweifelt nicht an seiner Situation, sondern nimmt diese verwundert an. Irreale Erlebnisse beziehungsweise Einzelheiten lösen bei dem Protagonisten Panik aus, weil sie seine angenommene Realität in Frage stellen. Im Kontrast dazu stehen die vermeintlich realen Beschreibungen des Raumes: sie müssen vom Leser so hingenommen werden, denn sie unterliegen den Möglichkeiten innerhalb der Erzählung ebenso wie dem inneren Monolog des Tieres.

⁸⁵ Ebd., S. 468.

⁸⁶ Ebd., S. 488.

⁸⁷ Ebd. S. 488.

⁸⁸ Götz 1970, S. 190.

Bestimmte Charakteristika des Raumes gelten alleine für das Tier und finden sich in seinem Gegenspieler nicht wieder beziehungsweise ist es nicht ersichtlich, ob dieses Wesen den Erdraum ebenso wahrnimmt wie das Tier selbst. Somit verliert die Enge oder Weite eines Raumes den Einfluss auf die eindringende Erscheinung. Auch das jähe Auftauchen des Zischens und somit das Auftauchen eines Feindes, der in seiner Unsichtbarkeit überdimensional bedrohend wirkt, löst ein beklemmendes Gefühl in dem sicheren Unterschlupf aus. Erst durch die Perspektive und Denkweise des Tieres – nicht durch den unsichtbaren Feind an sich – wirkt die Skizzierung des Baues bedrohlich. Folglich ist in alle Räumlichkeiten die Realität eingeschrieben, die sie benötigen um Räume zu *sein*, in denen sich wirkliche Handlungen vollziehen können.

Der in die Unterscheidung zwischen wirklichem und fiktivem Raum eingeschriebene Dualismus erklärt sich aus der Irregularität innerhalb der mutmaßlich angenommenen Wirklichkeit in *Der Bau*, die ihre Veranlassung in der Doppeldeutigkeit der Erzählung hat. Diese Raumrealität stellt sowohl die Kulisse für den Ablauf der Erzählung, als auch für die ihr innewohnende Allegorie dar, die immer wieder durch feine Segmente der Erzählrealität unterbrochen wird. Durch die Allegorie scheint oppositionell auch die Regelmäßigkeit des Alltags mit sich selbst im Widerstreit zu stehen.

Das Fundament das den Hintergrund der räumlichen Darstellung bildet, ist somit ein symbolischer Raum, der den Handlungsablauf in seiner Doppeldeutigkeit vereint. Die Erde birgt beispielsweise sowohl fruchtbare bodenständige Vitalität, als auch zerstörendes Potential in sich. Ebenso unterliegt die Außenwelt einer Zweideutigkeit: sie ist sowohl gefährlich ungeschützt als auch notwendig, denn sie ist für das Tier überlebenswichtig – jedes aerobe Lebewesen ist in seiner Existenz vom Sauerstoffgehalt der Luft abhängig. „Außer diesem großen Weg verbinden mich mit der Außenwelt noch ganz enge, ziemlich ungefährliche Wege, die mir gut atembare Luft verschaffen, sie sind von den Waldmäusen angelegt“⁸⁹. Symbolhaft zeigt sich eben dieser Dualismus besonders in der natürlichen Umgebung des Protagonisten, im organischen seiner Behausung.

Das Ringen zwischen Innenraum und Außenraum symbolisiert die Diskrepanz zwischen dem eingegrenzten Sein und der Unendlichkeit. Der Eingang markiert dabei den Übergang nach Draußen und illustriert damit gleichnishaft das unpräzise Ansinnen nach etwas Äußerlichem,

etwas, das außerhalb seiner selbst beheimatet ist. Zwar fühlt es außerhalb des Baues „neue Kräfte, für die im Baue gewissermaßen kein Platz ist“⁹⁰, jedoch kann es diese nicht genießen: „Zuviel beschäftigt mich der Bau.“⁹¹ Das Tier kann seinen sorgsam ausgebauten Unterschlupf nicht aufgeben, denn durch den Verlust seines gewohnten Umgebungsraumes verliert es auch seinen Kontroll- und Einflussbereich.

Das Dasein der Figur bleibt somit in einem Zwiespalt verhaftet, der Versuch den Feind ausfindig zu machen und damit seinen Bau zu retten steht immer auch in Verbindung mit der Möglichkeit des Flüchtens. Die in einem Moment erlangte Verbesserung seiner Situation, wenn er zum Beispiel meint seinem Gegenüber näher gekommen zu sein, wird im Folgenden durch die eigene Manie wieder untergraben und sabotiert. „Das die räumliche Welt vorstellende Ich steht immer diesseits der von ihm vorgestellten Welt. Das schließt jedoch nicht aus, daß [sic!] das Ich auch in einer, wenn auch vielleicht nie vollständig zu begreifenden, Weise *in* dieser räumlichen Welt *da* ist.“⁹²

⁸⁹ Kafka 2010, S. 467.

⁹⁰ Ebd., S. 475.

⁹¹ Kafka, Franz: Die Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer 2010, S. 476.

2.4 Eingangsbereich

Der Eingangsbereich wird im Allgemeinen als ein wesentlicher Teil der Erschließung eines Bauwerkes bezeichnet, das den Bewohnern erlaubt in die Räumlichkeiten einzutreten. Diese Zugangswege können horizontal oder vertikal ausgerichtet sein, wobei die horizontale Arrangierung das Betreten der Lokalitäten auf einem linearen Fundament erlaubt während die vertikale Planung den Zutritt zu verschiedenen Stockwerken ermöglicht. In *Der Bau und Film* stützt sich der Eingangsbereich auf die vertikale Ausrichtung, wobei die weiteren Strukturen der Gebäude abweichend verlaufen: Der Erdbau des Tieres ist sowohl vertikal als auch horizontal organisiert während der Aufenthaltsort von O und E sich ausschließlich horizontal erschließen lässt.

Als O sich von der Straße entfernt und hastend im Eingang eines Wohnhauses verschwindet, folgt ihm die Kamera (somit auch die Zuseher) in ein Treppenhaus. „Vestibule about four yards square with stairs at inner righthand angle.“⁹³ Dort versteckt sich O vor einer älteren Frau, die mit Blumen in den Händen gerade die Stiegen herunterspaziert. Als sie sich in einer Position befindet in der sie mit dem Rücken zu O aufhält, eilt er rasch an ihr vorbei die Treppe hinauf. Nachdem O hier eines der wenigen Male aus dem Bild der Kamera, des E und somit auch der Rezipienten verschwindet, wendet sich die Frau mit den Blumen zur Kamera und als sie direkten Blickkontakt hat ereilt sie ein Ausdruck des Entsetzens – wie bereits bei dem Pärchen auf der Straße. E erscheint hier wieder als Protagonist, denn die Agonie, die die Dame in der Episode als Reaktion auf E kundgibt, zeigt den Effekt den E auf andere Figuren ausübt.

Das Treppenhaus miment an dieser Stelle einen Zwischenraum, eine Fluchtposition zwischen dem Außen- und Innenraum, sowohl in Bezug auf die realen örtlichen Gegebenheiten als auch auf den Zwiespalt des Seelenlebens der Figur. „Treppenhäuser selbst sind Übergangsräume zwischen öffentlich und privat.“⁹⁴ Dieser Übergang, vom Freien in die Geschlossenheit eines Bauwerkes ist der erste Zwischenschritt zum Rückzug in das Innere, deutet also durch seine zweigeteilte Positur auf einen Tarnversuch in der Konstitution der räumlichen Beziehung.

⁹² Götz 1970, S. 191f.

⁹³ Beckett 1972, S. 18.

⁹⁴ Glasmeier 2011, S. 144.

Aber auch hier gestaltet sich die Flucht vorerst schwierig:

Relation of streetdoor to stairs such that E's first perception of O (E near door, O motionless at foot of stairs, right hand on banister, body shaken by panting) is from an angle a little exceeding that of immunity. O, entering perceivedness (according to convention), transfers right hand from banister to exposed side of face and cringes aside towards wall on his left. E immediately draws back to close the angle and O, released, resumes his pose at foot of stairs, ahnd on banister: O mounts a few Steps (E remaining near door), raises head, listens, redescends hastily backwards and crouches down in angle of stairs and wall on his right, invisible to one descending.⁹⁵

Obwohl O sich kurz in Sicherheit wiegt, wird sein Sicherheitsraum sofort wieder in Frage gestellt. Um dem Öffentlichen zu entkommen und die Möglichkeit zu haben vor sich selbst zu fliehen, muss er diesen gefährlichen Zwischenraum verlassen. Während die Tür zu dem Gebäude in *Film* von Außen deutlich zu sehen ist, somit auch ihre Heimlichkeit verschwindet sowie ihre Öffentlichkeit andeutet, ist der Eingang zum Bau des Tieres bei Kafka versteckt und von Außen kaum ersichtlich. Außerdem verfügt es über zwei Zugänge, von denen einer jedoch als reine Attrappe dient.

Wohl tausend Schritte von diesem Loch entfernt liegt von einer abhebbaren Moosschicht verdeckt der eigentliche Zugang zum Bau, er ist so gesichert, wie eben überhaupt auf der Welt etwas gesichert werden kann, gewiß [sic!], es kann jemand auf das Moos oder hineinstoßen, dann liegt mein Bau frei da und wer Lust hat – allerdings sind wohlgemerkt auch gewisse nicht allzuhäufige Fähigkeiten dazu nötig – kann eindringen und für immer alles zerstören.⁹⁶

Die Verbohrtheit mit der das Tier seinen Eingang bemängelt beinhaltet ein neurotisches Sicherheitsbedürfnis. Der Durchschlupf des hysterischen Verfolgungswahns kann jedoch nicht abgeriegelt werden, somit bleibt das Tier unabwendbar mit der Außenwelt verbunden. Des Weiteren verfügt der Bau über andersartige Zugänge, kleine Luftlöcher, die den Wühlmäusen zuzuschreiben sind. Diese stören das Tier jedoch nicht, im Gegenteil, sie dienen der Luftzufuhr und der Ernährung. Doch beinhaltet jeder Pfad die Eventualität eines Abweges, die Gefahr, den passenden Kurs zu verlassen, die Richtung zu verlieren und den Bestimmungsort nicht wieder zu finden. Diese Metapher der Verirrung dient der Erfahrung, dass der Mensch in seinem Dasein nicht zu retten ist und die Verlorenheit hinnehmen muss.

⁹⁵ Beckett 1972, S. 18.

⁹⁶ Kafka 2010, S. 465.

Analog zu dem Moment, als sich die vorerst sorglose Frau mit den Blumen entsetzt Richtung E wendet, bemerkt das Tier: „Der Eingang kann täuschen, ablenken, den Angreifer quälen [...]“. ⁹⁷ Die Dame wird ebenso als Feind betrachtet wie alles Fremde und Unbekannte, ja alles das die gefährliche Option besitzt, sich dem Eingang zu nähern. Derartig bewegt sich auch O durch das Treppenhaus, er fürchtet jede Form der Begegnung, will sich in seiner Abgeschlossenheit keiner Zusammenkunft stellen und misstraut dem Ort als solchem. Obwohl das Tier sich im Kontrast zu O zwar meistens vom Inneren des Baues zum Eingang bewegt, geht es davon aus „in die Atmosphäre einer großen Gefahr zu geraten“ ⁹⁸ und bewegt sich gerne „weg von dem verräterischen Ort“ ⁹⁹.

Die Erfahrung, sich ohne Zögern und Vorsicht dem Eingang zu stellen, kennen beide Protagonisten nicht, darum bleibt dieser auch in seinem Signum als Zwischenraum verhaftet. Beide Bauwerke verfügen über eine vertikale Ausrichtung, der Unterschied besteht alleine im weiteren Gefüge: O steigt die Treppen hinauf, während das Tier in den Bau hinabsteigt. Der Zugang bereitet Sorgen, denn es existiert keine „unfehlbare Methode des Hinabsteigens“ ¹⁰⁰, zu groß ist die Gefahr einem Feind zu begegnen oder von eben jenem beobachtet und verfolgt zu werden.

Das Treppenhaus fungiert als Umgebung des Unheimlichen und dieses Unheimliche ist, wie Freud feststellt, „irgendwie eine Art von heimlich.“ ¹⁰¹ Weder ist es vertraut noch ist es unvertraut, es befindet sich auf der Demarkationslinie zwischen Gewohntem und Ungewohntem. Als Ort ruft es eine beklemmende und bedrohliche Stimmung hervor, die im selben Moment Vorfreude und Vertrautes auslöst. Freud erfasst das Unheimliche als eine bestimmte Ausformung der Angst und führt diese Furcht auf zwei Ursprünge zurück: auf die Wiederkehr des Verdrängten und auf die Neubelebung eines bereits überwundenen Realitätssinns. ¹⁰²

Die Analyse der Fälle des Unheimlichen hat uns zur alten Weltauffassung des *Animismus* zurückgeführt, die ausgezeichnet war durch die Erfüllung der Welt mit Menschenggeistern, durch die narzißtische [sic!] Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge, die Allmacht der Gedanken und die darauf aufgebaute Technik der Magie, die Zuteilung von sorgfältig abgestuften Zauberkraften an fremde Personen und Dinge (*Mana*), sowie durch alle die Schöpfungen, mit

⁹⁷ Ebd., S. 473.

⁹⁸ Ebd., S. 474.

⁹⁹ Ebd., S. 475.

¹⁰⁰ Ebd., S. 479.

¹⁰¹ Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: Studienausgabe IV. Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: S. Fischer 1970, S. 250.

¹⁰² Vgl. Ebd., S. 241-274.

denen sich der uneingeschränkte Narzißmus [sic!] jener Entwicklungsperiode gegen den unverkennbaren Einspruch der Realität zur Wehr setzte.¹⁰³

¹⁰³ Ebd., S. 263.

2.5 Innenraum und Außenraum

„Man könnte [...] einen Menschen oder ein Tier hinter einer Mauer beschreiben und diese Mauer einmal als Schutzwall und einmal als Hindernis darstellen, dann wäre man bei der Konstruktion des Textes ‚*Der Bau*‘ angelangt.“¹⁰⁴ Mit diesem Zitat wird die Ambivalenz, die sich sowohl in Kafkas Erzählung wie auch in Becketts *Film* widerspiegelt, deutlich zusammengefasst. Angemerkt sei, dass sich in beiden Werken eine große Anzahl an grundverschiedenen Konnotationen finden lassen, die sich auf unterschiedlichen Ebenen ausdrücken. Dabei spielt die Konstruktion, vor allem in Bezug auf den Hauptgehalt der Interpretationsweise, eine gewichtige Rolle, denn die jeweiligen Effekte werden durch die gesetzten Kontexte erzielt. Diese lassen sich in den hier verglichenen Schöpfungen auf verschiedene Bedeutungen festlegen: kulturhistorisch, als Verteidigung gegen Feinde, biographisch, durch die jeweiligen Autoren- beziehungsweise Protagonistenhintergründe, sozialpsychologisch, durch neurotisches und selbstbezogenes Verhalten, kunsttheoretisch, als Bezug zum rein künstlerischen Werk, philosophisch, als Zuwendung zur Seinsfrage und ebenso ist ein sinnlicher Aspekt möglich, die Abwehr der Triebhaftigkeit.¹⁰⁵

Zumal alle diese Möglichkeiten bestehen, lässt sich diese Arbeit nicht auf eine dieser Ebenen reduzieren und somit kategorisieren, denn das Scheitern formt sich durch eine Kombination der vielen möglichen Optionen und wird somit zum überschneidenden Fundament der beiden Projekte. Jede Handlung, Aktion und Verhaltensweise, ja jede Bewegung führt paradoxerweise zu einer Polarität: die Suche nach Sicherheit, Nestwärme und Zuflucht wird zu einer Freiheitsberaubung des eigenen, sich selbst schützen wollenden Lebens. Das Außen wird zum Sinnbild der Todesangst, das als Argument für den Schutzwahn zwar begründet ist, zugleich aber auch bereits als Ergebnis desselben dient. Die darin enthaltene Allegorie spiegelt sich in der Rivalität zwischen Innenraum und Außenraum, die sowohl beim Bauen der labyrinthähnlichen unterirdischen Behausung entsteht, als auch im Zuge des Rückzuges in ein Zimmer. „Ver- und Bearbeitung, aus Sicht der Innen- und Außenbezüge betrachtet, konstituieren die

¹⁰⁴ Hiebel, Hans H.: Franz Kafka: Form und Bedeutung. Formanalysen und Interpretationen von *Vor dem Gesetz*, *Das Urteil*, *Bericht für eine Akademie*, *Ein Landarzt*, *Der Bau*, *Der Steuermann*, *Prometheus*, *Der Verschollene*, *Der Proceß* und ausgewählten Aphorismen. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 26.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 26.

Erfahrung. Das Bewusstsein wird sowohl in Bezug auf äußere wie auch innere Relevanz gebildet.“¹⁰⁶

Der verbalen Ausdruckskraft des Tieres liegt die figurative Illustration des O diametral gegenüber, da das Tier sich selbst in seiner Furcht vor dem Außenraum und somit auch in eben dieser Furcht vor *dem Feind* bestätigt, wenn es preisgibt: „[...] aber aus dem Innern des Baues, also einer anderen Welt heraus, jemandem außerhalb völlig zu vertrauen, ich glaube, das ist unmöglich.“¹⁰⁷ Derartig wird die Beschaffenheit des O in dieses Misstrauen gezwängt, und auch wenn die Übertragungsform einen anderen bildlichen Ausdruck erzeugt, trennt sich O durch die Wahrnehmungsangst von dem Außenraum, dem *percipi*, das sich in seiner Anordnung verhält wie eben Kafkas Tier – durch produzierte Sicherheit entsteht eine ebenso produzierte paranoide Energie.

Dieser Dualismus macht sich auch in den zahlreichen metaphorischen Verweisen sichtbar – die sich zugleich in den Projektionen der sozialen Umwelt und einer inneren psychischen Ebene manifestieren. Der Innen- und Außenraum bezieht sich in seiner Umformung auf die Selbstwahrnehmung ohne ein Wahrnehmungssystem, also auf die *innere* Realität der gegenüber die *äußere* Realität steht, wobei die Perspektive über die Form entscheidet. Sowohl E und O, als auch das kafkaeske Tier differenzieren diese Räume, wobei dieser Deutungspunkt im verbalen Ausdruck anfänglich deutlicher ersichtlich ist als in den getrennten Blickwinkeln des Films. Die Inszenierung der Wohnung, die ebenso auf den Bau übertragen werden kann, konstruiert die Innenwelt der Protagonisten, sei es durch die verwinkelte, aber detailliert geplante Untergrundbehausung des Tieres oder durch die verdunkelte Einzimmerwohnung des O.

Ebenso wie O sich fluchtartig von der Straße, also von der Wahrnehmung durch andere, ins Haus bewegt, fühlt sich sein wortgewandter Pendant außerhalb seines Baues, „ausgeliefert allem Verderben des Himmels und der Erde.“¹⁰⁸ Vermutlich im Gegensatz zu der von Buster Keaton dargestellten Figur sieht das Tier jedoch „die Notwendigkeit zeitweiliger Ausflüge [...] ein.“¹⁰⁹ Um die Doppelmetapher der Innen- und Außenwelt zu verdeutlichen, seien an

¹⁰⁶ Domsich, Johannes: Visualisierung – ein kulturelles Defizit? Der Konflikt von Sprache, Schrift und Bild. Wien: Böhlau 1991, S. 98.

¹⁰⁷ Kafka 2010, S. 481.

¹⁰⁸ Ebd., S. 468.

¹⁰⁹ Ebd., S. 472f.

dieser Stelle die Aphorismen der Werke hervorgehoben, die in ihrer Deutlichkeit auf innere Zwänge und ungreifbare äußere Kräfte hinweisen. Diese „[...] paradoxe Metapher weist [...] sowohl auf ein soziales Draußen wie auch auf ein psychisches Drinnen.“¹¹⁰

Die Unfreiheit des *Inneren*, die Zwangsvorstellung einer von *außen* bestimmten entrechteten Freiheit, ist in ihrer Konsequenz aber nur eine hypothetische, denn die Obliegenheiten „sind vermutlich nur verinnerlichte äußere Zwänge, d.h. Zwang, der Selbstzwang geworden ist.“¹¹¹ Somit ist die leibhaftig gewordene Angst vor dem *Außen* eine Umkehrung der äußerlichen Bedrohung in den geistigen Innenraum. Auf diese beiden konträren Extreme lassen sich auch die übrigen Metaphern zurückführen: Stille und Geräusch, Unsicherheit und Sicherheit, Kontakt und Isolierung. In dieser Extremsituation der abgrundtiefen Isolation finden sich die Figuren in einer Position wieder, in der sie auf eine erlösende Ruhe oder die Auflösung in ein Nichts, im Sinne eines Nicht-Wahrgenommenen, warten. „So geben die Dramen auf, Situationen von außen zu beschreiben – *sie bewohnen sie*.“¹¹²

Nicht um die fiktiven Charaktere psychoanalytisch zu interpretieren, sondern um ein generelles Bild von Innen- und Außenwelten zu schaffen, sei auf Sigmund Freuds *Ich*, *Es* und *Über-Ich* hingewiesen. In beiden Werken begegnen *Ich* und *Es* einem irreparablen Widerspieler, der äußeren Realität. Dieser Kontrahent ist aber ebenso im Inneren anzutreffen, nämlich als *Über-Ich*. Wieder deutet die Doppeldeutigkeit in ihrer Paradoxie auf den Umstand hin, dass das Hemmnis des Subjekts parallel auch als Rand der äußeren Welt fungiert. Es handelt sich also um die Grenze im Individuum und zugleich um die Pforte und damit den Zugang zur Außenwelt.

Auch die Straßenszene, ebenso wie das Außen des Baues impliziert das Hervorrufen eines zweiten Raumes, der dem anderen als Korrelat gegenübersteht. Wenn das Tier über den Burgplatz sagt: „[...] alles was ich von meinen Jagden außer Haus mitbringe, häufe ich hier auf“¹¹³, impliziert das ein Verlassen des Baues, das nicht notwendig scheint, denn es könnte auch von den Kleintieren im Inneren leben. In *Film* ist zwar am Beginn nicht klar woher O und E gerade kommen, jedoch scheinen sie sich, oder im speziellen O, nicht darauf vorzube-

¹¹⁰ Hiebel 1999, S. 30.

¹¹¹ Ebd., S. 31.

¹¹² Douglas 2011, S. 79.

¹¹³ Kafka 2010, S. 469.

reiten den Wohnraum so bald wieder zu verlassen. Trotzdem äußert sich auch das Tier in seinem Unwillen gegenüber dem Verlassen des mutmaßlich sicheren Baues.

Die horizontale Öffnung des Außenraumes nimmt in beiden Fällen eine gewichtige Rolle ein: „Auffällig an beiden Werken ist, dass die Position des Protagonisten [...] stets in Relation zum Außenraum gesetzt wird. Die Ausdehnung des Außenraumes ist immens, ja schier unermesslich.“¹¹⁴ Das Wissen über diese Unendlichkeit scheint auch die Furcht vor dem *percipi* auszumachen, denn sobald man wahrgenommen wird, ist man in die Außenwelt eingeschrieben. Damit ist der Rückzug in das Innere nicht mehr möglich. Gegenteilig zu der nicht vorhandenen Selbstwahrnehmung beziehungsweise der nicht bewussten Selbstwahrnehmung ist die Angst vor dem *percipi* jedoch eine bewusste und die Protagonisten tun alles, um ihr zu entgehen. Erst wenn eine unvorhergesehene Macht es vermag, „dann werden wir Zeugen davon, wie etwas Äußeres in das Gefüge des Innenlebens hereinbricht [...]“¹¹⁵ und das Selbstbild ins Wanken bringt.

Während der Innenraum als sicher und geschützt gilt, wird der Außenraum also als ungeschützt und gefährlich wahrgenommen. „Hier gibt es viele Feinde und noch mehr Helfeshelfer der Feinde, aber sie bekämpfen sich auch gegenseitig und jagen an diesen Beschäftigungen am Bau vorbei.“¹¹⁶ Die Verflechtung von Innen- und Außenraum wird demnach nicht einzig und allein als persönliches und auf das eigene Individuum zugeschnittenes Problem behandelt, sondern als ein ganzheitlicher, alle im *percipi* stehenden Personen betreffender Zustand. Auch in *Film* wird eben diese Auffassungsebene durch das Zusammentreffen des älteren Paares und der Dame im Treppenhaus mit E verdeutlicht, denn ihr Entsetzen bei der Kollision mit der Selbstwahrnehmung in Form des E ist offenkundig vernehmbar – sie betrifft also nicht nur O, sondern auch die in der Außenwelt stehenden Personen.

Damit geschieht auch eine Umkehrung, denn die Idee eines sozusagen zwanglosen und autarken Verbleiben in dem selbst gewähltem Kerker, wirkt in ihrer Freiwilligkeit als Paradox: die Gefangenschaft erscheint als Freiheit, ebenso wie sich umgekehrt die Freiheit als Gefangenschaft gebärdet. Das Wechselverhältnis von Verlies und Insasse, Unfreiheit und Verlangen wird in einer abstrusen Manier beseitigt, denn die Systematik der narrativen Struktur macht es

¹¹⁴ Bengsch 2011, S. 156.

¹¹⁵ Douglas 2011, S. 89.

¹¹⁶ Kafka 2010, S. 477.

unvorstellbar, dass die selbst gewählte Knechtschaft in sicherer Bewegungsfreiheit mündet. Der Rückzug in ein Inneres inhaftiert und entbindet, der Arrestant unterliegt scheinbar einer von Außen aufgezwungenen Unfreiwilligkeit, aber er nötigt sich doch selbst.

Dieser, sich in der Fusion von Außen- und Innenraum spiegelnde Dualismus von Billigung und parallel stattfindender Verneinung der Realität durch die Protagonisten, bleibt in seiner Disparität verhaftet. Das Begehren nach dem Nicht-Sein, nach einer inneren Zufriedenheit, die sich nur durch eben diese Auflösung erfüllen kann, offenbart sich in dem Bündnis der Innen- und Außenwelt.

III. Subjektivität und Kontroverse

1. Subjektivität

1.1 Subjektobjektivierung

Samuel Becketts *Film* kann natürlich unter verschiedenen Aspekten interpretiert und untersucht werden. Da sich diese Arbeit im Speziellen auf den Aspekt der Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung unter dem Deckmantel des Scheiterns konzentriert, versucht das folgende Kapitel die Rolle der Subjektivität näher zu betrachten.

Beckett selbst stellt der Geschichte von O und E folgende Grundsätze des irischen Philosophen Berkeley voraus, wobei er diese durch *Film* ad absurdum führen wollte:

Esse est percipi.

All extraneous perception suppressed, animal, human, divine, self-perception maintains in being.

Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception.

No truth value attaches to above, regarded as of merely structural and dramatic convenience.¹¹⁷

Die metaphysische Hypothese Berkeleys geht von der Annahme aus, dass alle wahrgenommenen Dinge, Menschen, Tiere nur durch die Wechselwirkung der Wahrnehmung existieren, also wahrgenommen werden müssen um zu sein. Zwecks der sich darin verborgenen Möglichkeit eines mutablen und inkonstanten Kosmos, setzt Berkeley Gott in die Position der letztmöglichen Wahrnehmungsstelle, dessen Omnipotenz die Präsenz der Welt beteuert. Unwesentlich dabei ist, ob diese von allen Menschen wahrgenommen wird oder nicht, denn Gott ist in seiner sakrosankten, übermenschlichen Allwissenheit unberührbar.

Indem Beckett eben dieses Credo bis ins Äußerste treibt - nämlich jeder Wahrnehmung zu entfliehen und das „Nicht-Sein“ zu erforschen - entzieht er dieser These den Boden und arbeitet mit der Relation von Subjekt und körperlichem Abbild, wobei er die Gunst Gottes durch das maschinelle Getriebe der Kamera ersetzt.

¹¹⁷ Beckett 1972, S. 11.

Der französische Philosoph Gilles Deleuze setzte sich ausführlich mit Punkt (3) auseinander, in dem er auch die wesentlichsten Deutungspunkte des Werkes ausmacht. Er sieht innerhalb der sogenannten *Bewegungs-Bilder* drei Unterteilungen: das *Wahrnehmungsbild*, das *Aktionsbild* und das *Affektbild*. Diese drei Ebenen stellen die substantiellen Punkte der Subjektivität dar. *Bewegungs-Bilder* entstehen durch die sich bildenden Intervalle zwischen den verschiedenen Einzelbildern und stellen die Spanne zwischen Aktion und Reaktion dar. Das *Wahrnehmungsbild* steht für die „subjektive, monozentrische Wahrnehmung [...] [die] man im eigentlichen Sinne Wahrnehmung [nennt]“¹¹⁸.

Sobald aber die Reaktion zu einer möglichen Aktion wird, sieht Deleuze die Wahrnehmung auf Abstand gehen und das *Wahrnehmungsbild* zu einem *Aktionsbild* werden, welches die Bewegungen durch Handlungen zu einer Struktur formt – ganz im Gegensatz zum *Wahrnehmungsbild*, welches ebendieses durch die Kombination von Wahrnehmung und Körper vollzieht.

Die dritte Ebene ist das von Deleuze sogenannte *Affektbild*. Dieses besteht aus dem Verhältnis Bewegung und Eigenschaft, was wiederum als Zustand erfahren wird und somit die Form darstellt, in der sich das Subjekt selbst empfindet.¹¹⁹ Deleuze schreibt weiter, dass jeder einzelne „[...] nichts anderes als eine Anordnung dieser drei Bilder [ist], eine Fusion von Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild.“¹²⁰

Deleuze packt Becketts *Film* folgendermaßen in ebendieses Schema: der Abschnitt in dem O sich im Freien befindet und weiter der Mauer entlang ins Treppenhaus gelangt, soll das *Aktionsbild* darstellen. O verbindet Handlung und Bewegung und sobald die Kamera, die ihn die ganze Strecke ausschließlich von hinten sieht, den Winkel von 45° überschreitet, handelt O, indem er sein Gesicht mit seinen Händen bedeckt und somit auch nicht zu erkennen ist. Die zweite Etappe, in der sich O in der Wohnung befindet, vergleicht Deleuze mit dem *Wahrnehmungsbild*. Der Winkel von E vergrößert sich auf 90° und während O lediglich den Raum und die sich darin befindlichen Gegenstände begreifen kann, sieht E O selbst, den Raum und die Dinge die sich darin befinden. Schließlich kommt er zur Konfrontationsszene, die sich als

¹¹⁸ Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 94.

¹¹⁹ Vgl. Ebd., S. 94ff.

¹²⁰ Ebd., S. 97.

Affektbild darstellt. Die unausweichliche Erkenntnis, dass die einzige Wahrnehmung die übrig bleibt, wenn alle anderen Optionen verschwunden sind, die Selbstwahrnehmung ist.¹²¹

Was soll nun aber der vierte Grundsatz bedeuten? Führt dieser alles Vorangegangene ad absurdum? Martin Schwab stellt dazu folgende These auf:

Vielleicht ist das Prinzip nur innerfiktional gemeint und informiert uns darüber, daß [sic!] O zwar an Berkeleys Prinzip glaubt, daß [sic!] es aber innerfiktional nicht gilt. Dann wiederholt (4) nur, was (3) schon gesagt hat. [...] Ich denke, daß [sic!] Stellung und Formulierung des vierten Prinzips eher auf ein Metaprinzip hinweisen, das uns anweist, die anderen Prinzipien richtig zu verstehen. Die ersten drei Prinzipien spannen das Drama auf, in dessen Zentrum der O und sein Entwerdungsversuch stehen. Leser und Zuschauer sollen aber davon ausgehen, daß [sic!] das Drama von O seinerseits ein strukturelles und dramatisches Hilfsmittel ist, das weitere Bedeutungen generiert.¹²²

Jedoch könnte hier auch ein in jeder Hinsicht komplementärer Deutungsversuch als plausibel erscheinen, denn Punkt (4) kann durchaus auch besagen, dass es keine Bedeutungen gibt, man sich also auch keine erwarten soll.¹²³

Diese Problematik nur kurz angerissen, wird im Folgenden aber vor allem auf Punkt (3) eingegangen. Um die darin beinhaltete Thematik be- und hinterfragen zu können, muss jedoch vorerst der Gegenstand der Selbstobjektivierung geklärt werden.

O und E erscheinen den Rezipienten zunächst als Verfolger und Verfolgter, sobald jedoch die Wahrnehmungsebene in den Vordergrund rückt, scheinen Opfer und Täter zu ein und derselben Person zu verschwimmen. Trennlinien werden unscharf und die Handlungen des einen Protagonisten manifestieren sich in denen des Anderen. Während O indes als Rest seines Selbst dargestellt wird, also der Selbstwahrnehmung unfähig bleibt, ist E nur von Os Perspektive ein Außen, als Individuum jedoch die reine, wenn auch fikionalisierte, Selbstwahrnehmung, welche O trotz oder gerade wegen seiner Körperlichkeit nicht aufweist. Dadurch wird O zu einem transparenten Charakter dessen Scheitern, wenn auch unwissend, deutlich offenbart wird.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 98f.

¹²² Schwab 1996, S. 80f.

¹²³ Vgl. Gontarski 1983. In: Schwab 1996, S. 81

Bei E ist das Fundament der Perzeption vielschichtiger beziehungsweise unverkörperter, wodurch ihm unentbehrliche Attribute zur Personifizierung fehlen und er in seinem Tropus verhaftet bleibt. Er ist unfähig einen Blick außerhalb des sichtbaren Raumes um O einzunehmen. Somit wird die anfängliche Annahme, dass es sich bei E und O um ein und dieselbe Person handelt, angezweifelt. Zwar fungieren die fehlenden Sigma als Ergänzungen des jeweils anderen, dieser Apparat ist aber keineswegs als einheitliches System zu sehen, sondern O und E agieren als in sich geschlossene Subsysteme.¹²⁴

Die Barriere der O unterlegen ist, die Unfähigkeit mehr als den zum Zeitpunkt gegebenen Standort wahrzunehmen, macht ihn zu einem grundsätzlich eingeschränktem Wesen, dessen gedanklicher Radius nicht über die Gegenwart hinausreicht. Diese Form der Restriktion macht auf den „inneren Zusammenhang zwischen Reflexion und Weltzuwendung“¹²⁵ aufmerksam, denn die fehlende Selbstwahrnehmung, im Sinne dessen sich *als Selbst* zu sehen, hat unmittelbare Auswirkungen auf die Ausweitung der eigenen Erfassungsmöglichkeiten. Demnach fehlt O der Zugang zur Welt durch eben diesen Mangel.

Diese defizitäre Position unterliegt jedoch keiner restlosen Abwesenheit der Selbstwahrnehmung, O scheint gewisse Dinge durchaus zu bemerken und dadurch müssen ihm natürlich gewisse affektive Handlungen in seinem Selbstbezug zugestanden werden. Das Wissen um diese Selbstwahrnehmung setzt eben jene aber voraus, somit bleibt O ein Sinnbild seiner selbst.¹²⁶ Das hat auch Auswirkungen auf E, dessen Anwesenheit bei O nicht ins Bewusstsein dringt beziehungsweise mit einer konsequenten Ignoranz, die sicher im Sinne der Verdrängungstheorie von Freud steht. Angemerkt an dieser Stelle sei, dass psychologische Interpretationen bei fiktiven Figuren jedoch immer problematisch erscheinen, denn sie sind „überhaupt nicht fähig etwas anderes zu tun, als eine Problematik personifizierend aufzuzeigen.“¹²⁷

Der eindeutigste Punkt, der nun E von O unterscheidet, ist die Unsicht- beziehungsweise Sichtbarkeit. Wie oben bereits besprochen stellt E, als Selbstwahrnehmung, keineswegs den *missing link* zur Vollendung *einer* Person dar, sondern konstituiert sich in dem Zusammenspiel der Subsysteme. Die Selbstwahrnehmung die E darstellt wird von Beckett ästhetisch

¹²⁴ Vgl. Schwab 1996, S. 81f.

¹²⁵ Ebd., S. 84.

¹²⁶ Vgl. Ebd., S. 84f.

¹²⁷ Graevenitz, Gerhart von: Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie. Tübingen: Niemeyer 1973, S. 133.

großartig produziert, denn ein zwingender Teil dieser ist die Unsichtbarkeit, welche der Definition ihres Wesens vorausgesetzt ist.¹²⁸ Eben in diesem Dualismus verbirgt sich der Kern der Darstellung, Selbstwahrnehmung definiert sich indem sie sich dem Auge entzieht. Nach Martin Schwab zeigt uns *Film* „etwas über unsere Selbstwahrnehmung, indem es den absurden Schnitt macht, zwischen einer Restperson und ihrer bloßen, dann aber getrennt verkörperten Selbstwahrnehmung.“¹²⁹

Damit vergleichbar scheint bei genauerer Betrachtung die Darstellung des Tieres in Kafkas Erzählung *Der Bau*. Nachdem es seine Bauart ebenso dargelegt hat wie die anstehenden Pläne für das Weiterführen der Bauarbeiten beziehungsweise dessen Optimierungsmöglichkeiten, ertönt plötzlich dieses Zischen, das sich dann und wann auch als Pfeifen äußert. Die erste Annahme wirkt fast analog zum Anfangsszenario in *Film* - es scheint einen Verfolgten und einen Verfolger zu geben. Der wesentlichste Unterschied besteht hier jedoch in dem Sachverhalt, dass anfänglich keine klare Differenzierung zwischen eben diesen beiden angenommenen Protagonisten möglich ist. Während sich das Tier zwar als Verfolgter fühlt und auch darstellt, wird es im gleichen Moment selbst zum Verfolger, denn es macht sich sogleich auf die Jagd und stellt Nachforschungen an. Auch hier verschwimmen die Demarkationslinien, Kontraste werden unscharf und die Agitation des Tieres manifestiert sich im fiktiven Gegenüber ebenso wie umgekehrt.

Auch der zweite Schritt äußert sich strukturell ähnlich wie in Becketts *Film*. Denn während das Tier als Fragment seines Selbst ein nur vermeintlich geschlossenes System bildet, der Selbstwahrnehmung aber unvermögend gegenübersteht, ist sein zischender Pendant nur aus seiner Perspektive ein Außen, als gezeichnete Gestalt jedoch ebenso die reine, wenn auch konstruierte, Selbstwahrnehmung. Sie erscheint substanzlos und ungreifbar, zeigt sich damit körperlos und steht der Körperlichkeit des Tieres diametral gegenüber.

Das Tier wird hier, trotz oder gerade wegen der Fähigkeit zur detaillierten verbalen Wiedergabe seiner Gedanken, zu einem unmissverständlich fragilem Naturell, dessen Scheitern nach und nach deutlich an den Tag gelegt wird. Die Personifikation seines Gegenübers bleibt unverkörperlicht, es kann nur Vermutungen anstellen, doch während Becketts E unfähig ist einen Blick außerhalb des sichtbaren Raumes um O einzunehmen, bleibt Kafkas unsichtbares We-

¹²⁸ Vgl. Schwab, S. 88.

¹²⁹ Ebd., S. 90f.

sen dabei, sich eben diesen Raum per Geräusch zu definieren. Die Unfähigkeit des Verlassens seines Wirkungsraumes kann hier nur angenommen werden, gehen wir aber von einem konstruierten Apparat aus, können die Protagonisten auch hier eine in sich geschlossene Komposition bilden, die sie weder zu *einer* Person macht, noch vollkommen voneinander lösen lässt.

Kafkas Tier unterliegt der Unfähigkeit aus seinem hypothetischen geistigen Konstrukt ausbrechen und kann somit, ebenso wie O, nicht mehr als das im Augenblick vorhandene wahrnehmen. Auch wenn es gedankliche Experimente wagt und Umstände beziehungsweise mögliche Szenarien verbalisiert, ist es von dem tatsächlich Gegebenen abhängig und unterliegt seiner momentanen Wahrnehmung. „Denn wenn man einmal ganz hineingeboren ist in seine Lebensverhältnisse, unterliegt man sogleich dem Gesetz des Wahrnehmungsverlustes durch Vertrautheit, Gewohnheit, kulturelle Selbstverständlichkeiten.“¹³⁰ Dieses Defizit erschließt sich auf die fehlende Selbstwahrnehmung, auch hier wieder im Sinne dessen sich *als Selbst* zu sehen, denn die daraus folgende Konsequenz ist die mangelnde Ausweitung der eigenen Aufnahmefähigkeit. Durch die fehlende Selbstwahrnehmung wird dem Tier also das Portal zur Außenwelt genommen, es kann die Welt nicht von sich aus erfassen und sein Horizont bleibt eingeschränkt.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass eben dieses Unvermögen des Subjekts sich nicht auf einer Zersetzung des Objekts begründet, sondern sich durch ein Scheitern konstituiert. Die eigene Kognition führt nicht zu einem Gefühl der Vorrangstellung, sondern diese wird von ihm dominiert.

Da das Tier jedoch bestimmte Vorgänge expressiv zu bemerken scheint, müssen ihm fraglos emotionale Akte in seiner Selbstbesinnung zugestanden werden. Wie bei O setzt das Wissen um diese Selbstwahrnehmung aber wiederum eben diese voraus, wodurch auch das Tier ein Sinnbild seiner selbst bleibt.¹³¹ Im Gegensatz zu *Film* ist die Anwesenheit des Pendanten bei Kafka jedoch eine wahrgenommene, sie dringt ins Bewusstsein des Erzählers, das Korrelat bleibt nur für die Rezipienten unhörbar. Damit entsteht eine symptomatische Situation für Kafkas Werk – „das plötzliche Aufbrechen von etwas Außergewöhnlichem, der dadurch aus-

¹³⁰ Hubbert, Joachim: Metaphysische Sehnsucht, Gottverlassenheit und die Freiheit des Absurden. Untersuchungen zum Werk von Franz Kafka. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer 1995, S. 10.

¹³¹ Vgl. Schwab, S. 84f.

gelöste Kampf zweier entgegengesetzter Welten im Inneren eines Menschen sowie das notwendige Scheitern im Endlichen.“¹³²

Wenn dies nun auf die Unsicht- beziehungsweise Sichtbarkeit der Protagonisten bei Beckett angewendet wird, geschieht dies im übertragenen Sinn, denn die Unsichtbarkeit des ausschließlich geräuschhaltigen Phantoms ist in seiner ausgedehnten Struktur lediglich für die Rezipienten fassbar. Das Tier kann es zwar auch nicht sehen, jedoch besteht für dieses aufgrund der Laute kein Zweifel an seiner Existenz. Trotz dieses Wesenszuges bleibt die störende Lebensform unsichtbar, was auf die bereits erwähnte Tatsache verweist, dass Selbstwahrnehmung sich durch ihre Verborgenheit definiert, sich konstituiert indem sie sich dem Blick vorenthält, wie es auch ein Gedanke des Tieres verdeutlicht: „[...] wenn es mich aber gehört hätte, hätte doch auch ich etwas davon bemerken müssen [...]“.“¹³³

Das Erscheinungsbild der vier Protagonisten, sie seien an dieser Stelle vereinheitlicht so genannt, scheint nun einer klareren, wenn auch nicht vollkommenen Abgrenzung zu unterliegen. Becketts E kann, ebenso wie Kafkas ungesehenes Element, niemals zum Subjekt werden, denn es gibt keine Veranlassung über den Wissensstand der beiden zu mutmaßen. Somit kann auch nicht davon ausgegangen werden, dass sie wissen in welcher Form sie dem Anderen erscheinen beziehungsweise kommt bei Kafka hier noch ein weiterer Punkt ins Spiel, denn in diesem Fall ist auch nicht ersichtlich ob das unerkannte Wesen überhaupt weiß, dass es zumindest wahrgenommen wird. Somit fehlt beiden die Selbstreflexion, was unweigerlich auf ein absentes Selbstbild hinweist.

Daraus folgt die These, dass der Versuch der Objektivierung unweigerlich zur Formierung einer subjektiven Phantasmagorie führt, denn die Figuren können den selbst gewählten Weg eben dieser Objektivierung ihrer selbst nicht halten. Dadurch bleiben sie in zwei Optionen verhaftet, entweder sie tolerieren den Status als Objekt oder sie werden zur Mobilmachung gezwungen.

Sein bricht in der Angst unvermittelt in das Dasein ein und weckt die Sorge um das eigentliche Selbstsein; es wird in seinem Einbruch als das die Welt und die Daseinsmöglichkeit vernichtende Nichts erfahren.

¹³² Eschweiler 1993, S. 41.

¹³³ Kafka 2010, S. 507.

Jetzt ist das Dasein vor eine unausweichliche Entscheidung gestellt. Es muss sich dem gegenüber, was über es hereinbricht, so oder so verhalten; es kann ihm ausweichen oder sich ihm stellen. Das Dasein ist zur existentiellen Entscheidung gezwungen.¹³⁴

Da sie ihrer Selbstwahrnehmung jedoch nicht entkommen können, bleibt ihnen real nur der zweite Weg, in dessen Konsequenz sie selbst zu Fremden, Ruhestörern und Eindringlingen werden. Aus dieser Revolte gegen die Objekthaftigkeit bildet sich nolens volens die Subjektivierung des Ich, das durch eine bizarre Zusammenführung der gespaltenen Wahrnehmungen bedingt wird.

Ob es sich nun um einen vermeintlich souveränen Betrachterstandpunkt handelt, der beansprucht das Wahrgenommene verdinglichend stillstellen zu können, ob es sich um das generelle Phantasma der selbstidentischen Position gegenüber der Welt handelt oder um das Regelwerk (literatur-)wissenschaftlicher, in sich konsistenter Methode, mittels derer man auf letztlich reale Alteritäten zugreift: jeder Fall stellt einen vergleichbaren gewaltsamen, invasionsartigen Akt dar, der die Herausforderungen eines permanenten Potenzialitätsraumes tilgt und der im Grunde genommen nie restlos zum Eigenen, Vertrauten, Familiären werden kann.¹³⁵

¹³⁴ Beicken 1974, S. 344.

¹³⁵ Blasius, Sebastian: Das Nagen des Raums am Objekt. Zu Phänomenen heikel werdender Verdinglichung in Becketts *Das letzte Band* und ihrer Herausforderung für die Inszenierungspraxis. In: Sick, Franziska (Hrsg.): Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett. Bielefeld: transcript 2011, S. 68f.

1.2 Macht und Verfolgung

Die Macht, die Verbote und Handlungsweisen unter Kontrolle hat, arbeitet im Auftrag eines Realitätsprinzips, in welchem die Kollision mit der Entmachtung unerlässlich ist. Obwohl diese Thematik in verschiedenen Zusammenhängen im Gesamtwerk Kafkas und Becketts immer wieder aufscheint, wird der Schwerpunkt im Folgenden auf die Symbolstellung des Unbewussten gelegt. Machtausübende Autorität nimmt auf der psychosozialen Ebene somit eine weitläufige Position ein, sie deckt die mehrdeutigen Bereiche der Wahrnehmung durch Verfolgung und Repression ab. Das diese Segmente sich dabei immer wieder in ihr Gegenteil verkehren und von einer äußeren zu einer inneren Unsicherheit werden, zeigt sich durch die Pervertierung der Macht, die sich im Subjekt kompensiert.

Das Erscheinungsbild der Macht wirkt labyrinthisch, es entsteht aus dem paradoxen Zusammenspiel der Figuren mit der Außenwelt und dem ihr innewohnenden Anderen, beinhaltet also somit „die Form des Nicht-Ankommen-Könnens, des Auf-der-Stelle-Tretens, des Kreislaufs, der unentwegten Verschiebung, des unendlichen Aufschubs usw.“¹³⁶ Damit entsteht ein dialektisches Aufeinanderbezogensein von Innenraum und Außenraum, wodurch die Bildung von obligaten Signifikaten, durch die Fixierung einer generellen Umkehrung, der Unmöglichkeit unterliegt. Die damit einhergehende Verkennung der Welt findet sich auch in der Psychoanalyse Jaques Lacans, der von der Macht eines großen Anderen¹³⁷ ausgeht. Die Kombination des Verkennens mit der Innen- und Außenwelt findet sich in beiden Werken immer wieder.

Die juristische Ausbildung Kafkas macht sich in seinem Werk nicht nur tatsächlich, sondern auch auf einer metaphysischen Ebene immer wieder bemerkbar:

Wie Kafka Anklage- und Urteil-Prozesse nicht trennt von Strafen, so scheidet er auch nicht das Innere des Gefängnisses vom Draußen des „Freiseins“; Urteils-Prozeß [sic!] und prozessuale Strafe werden in eins gesetzt wie Gefangenschaft und soziales Sein. Mit diesen Verdichtungen reflektiert Kafka eine Kultur des Selbstzwanges und der Antizipation, identifiziert er Manifestes und Latentes, Oberflächen- und Tiefenstruktur.¹³⁸

¹³⁶ Hiebel, Hans Helmut: Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka. München: Wilhelm Fink 1983, S. 17.

¹³⁷ Vgl. Pagel, Gerda: Jaques Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius 2007, S. 51.

¹³⁸ Hiebel 1983, S. 97.

Die Machtstrukturen die sich bei Beckett und Kafka ergeben, bilden sich aus einer inneren Unruhe, der Angst vor dem *percipi* und zugleich der Angst vor dem *percipere*. Die Figuren weisen in ihrer Darstellung der Furcht auf ihre Gefangenschaft hin, ohne diese selbst lokalisieren zu können und signalisieren somit die manifest geratene *Macht des Anderen*. Dass diese Gefangenschaft wiederum zwei Plattformen bedient, nämlich die der eigenen inneren Knechtschaft, sowie die Unterwerfung einer Obrigkeit gegenüber, wirkt parallel auf die Protagonisten ein. Diese Gefangenschaft fungiert als Freiheitsberaubung aber auch identitätsstiftend, denn die Charaktere müssen sich ihrem eigens geschaffenen symbolischen Reglement unterwerfen. „Das Gefängnis ist ‚offen‘, offen für Draußen; aber das Gefängnis und das Draußen schließen sich zusammen zu *einem* Raum.“¹³⁹

Daraus resultiert, dass kein Draußen mehr existiert, denn der Insasse ist fessellos und damit in seiner Bewegung frei, jede Ausbruchsoption ist eine Täuschung. Die einzige Machtstruktur der die Protagonisten unterliegen ist in ihrem Selbstzwang verwurzelt, denn jede Rettung kommt zu spät, die Restaurierung desselben ist nicht mehr möglich. Obwohl sich O im Gegensatz zu dem Tier am Ende seiner Selbstwahrnehmung E stellt, bleibt auch hier die Konsequenz des Aufeinandertreffens offen. So bleibt den „Arrestanten“ nichts als die Leerstelle der unverhüllten Selbstversorgung, sie wirken als sparsam genügsame Existenzen.

Das Repressionssystem verliert also seine Gültigkeit, Selbstbeschneidung scheint jedoch einfacher und zweckmäßiger zu sein als die Freiheit, die gezwungenermaßen zu einem Zusammenstoß mit der Wirklichkeit führt. Die Freiheit und damit auch das Verlangen und Entscheiden innerhalb derselben, scheint beschwerlicher zu sein als die Entmachtung und gleichzeitig eingeschränkten Selbstbestimmung in der Askese, die der imaginierten Realität als Feind gegenübersteht. Zum Machtsystem in Kafkas Gesamtwerk schreibt Joachim Hubbert:

Man muß [sic!] unterscheiden: es gibt das ‚starke Licht‘ des Kafkaschen Schreibens, das die ‚Welt‘ auflöst und ihr alle Macht entzieht, und es gibt jene Hauptfiguren im Werke Kafkas, die ‚zerschmettert‘ werden von der ‚Macht‘, weil ihnen der entscheidende Zusammenhang entgeht: daß [sic!] sie selbst es sind, die dieser Macht erst die Macht geben. Nicht weil es eine Macht gibt, sind sie schwach. So mag es ihnen erscheinen. Es verhält sich jedoch genau umgekehrt: nur weil sie sich schwach fühlen, gibt es diese Macht.¹⁴⁰

¹³⁹ Ebd., S. 98.

¹⁴⁰ Hubbert 1995, S. 30.

Dass die Beschreibung der zweiten Figuren in Hubberts Analyse auf *Film* und *Der Bau* zutreffen, ergibt sich aus der bereits erwähnten Struktur der Selbstwahrnehmung und des Selbstzwanges. Die Macht in den beiden Werken existiert nur angesichts der individuellen Imagination.

Während O seine Macht nur in Bezug zu dem kleinen Raum ausspielen kann – hier ist es ihm möglich die ungewollten Details zu verhüllen, zu zerreißen oder, wie im Fall der Tiere, aus dem Raum zu werfen – wird E, obwohl dieser handlungsärmer erscheint und ausschließlich seine Beobachterrolle zu beziehen vermag, ein größerer Spielraum zugeschrieben, denn er ist *immerhin* in der Lage O unbemerkt zu folgen. Die Verfolgung als Verfolger macht ihn zu einem autonomen Part, einem unsichtbaren Wesen mit autarken Möglichkeiten. Dass diese jedoch durch die bereits besprochene Subjektsymbiose mit O nur Schein sind, verringert den Einfluss seiner Position und führt letztendlich wieder in ein Paradox von Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung. Somit müssen E und O ebenso wie der Rezipient aus der Machtstellung entbunden werden, denn der Glaube daran nur einen Bruchteil davon zu besitzen unterliegt einer unweigerlichen Täuschung. Auch wenn sie über unterschiedliche Fähigkeiten und Bestimmungen definiert werden, treffen sich die beiden letztens *in der* und *als die* reine(n) Selbstwahrnehmung.

Bei Kafka verhält sich die direkte Machtstruktur deutlicher. Das Tier fühlt sich abwechselnd als Verfolger und Verfolgter, es positioniert sich je nach Lage und Befinden. Wenn es anfangs resignierend, aber nicht ohne Stolz im Besitz des Baues zu sein verkündet: „[...] daß [sic!] ich hier letzten Endes ruhig von meinem Feind auch die tödliche Verwundung annehmen kann, denn mein Blut versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren“¹⁴¹, diagnostiziert es eine ungreifbare und unbesiegbare Macht, die seinem Gegenspieler innewohnt. Später jedoch – es scheint als hätte der Selbsterhaltungstrieb neue Energie gewonnen – spricht es von einem Gegenangriff und wird zum Verfolger: „*Ich werde nun meine Methode ändern. Ich werde in die Richtung zum Geräusch hin einen regelrechten großen Graben bauen und nicht früher zu graben aufhören bis ich, unabhängig von allen Theorien, die wirkliche Ursache des Geräusches finde.*“¹⁴²

¹⁴¹ Kafka 2010, S. 484.

¹⁴² Ebd., S. 494.

Diese Umkehrung führt zu einem neuen Selbstbewusstsein, nun scheint das Tier in seiner Selbstüberzeugung durch die Gewohnheit der Arbeit eine wiederhergestellte Macht über sein Refugium zu gewinnen:

So beginne ich denn damit die Erde in die Löcher zurückzuscharren, eine Arbeit, die ich genau kenne, die ich unzähligemal [sic!] fast ohne das Bewußtsein [sic!] einer Arbeit getan habe und die ich, besonders was das letzte Pressen und Glätten betrifft – es ist gewiß [sic!] kein bloßes Selbstlob, es ist einfach Wahrheit – unübertrefflich auszuführen imstande bin.¹⁴³

Am Ende zeigt sich eine fast ausgewogene, jedoch trotzdem unsichere Machtstruktur, denn das Tier zeigt sich versöhnlich, ja hat im Grunde den Wunsch nach einer harmonischen Lösung des Territorienproblems. Gleichzeitig zeigt sich die Autoritätszuschreibung in einer Gleichmäßigkeit, in der nicht mehr ersichtlich ist, wer nun der Verfolger und wer der Verfolgte ist. Das Tier hofft, dass der Feind seinen Bau in die gegenüberliegende Richtung ausbaut und bemerkt: „*Auch das läßt [sic!] sich natürlich nicht durch Verhandlungen erreichen, sondern nur durch den eigenen Verstand des Tieres oder durch einen Zwang, der von meiner Seite ausgeübt würde. In beider Hinsicht wird entscheidend sein, ob und was das Tier von mir weiß.*“¹⁴⁴ Dass auch hier, wie bereits zu Beckett erwähnt, die Neurose in der Verdrängung der Selbstwahrnehmung durch die ungewisse Position des Subjektes liegt, formuliert Stan Douglas treffend in einem Vergleich von Beckett und Marquis de Sade:

Eine Folge der de Sade'schen [sic!] Methode ist, dass sie die von ihr kritisierte Autorität oft nur widerspiegelt, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen – sie bewahrt dabei eine theologische Vorstellung von Zentralität oder Hierarchie, die ihre Blasphemie als Gewissheit ausgibt und das blasphemische Subjekt als Autorität. Beckett hingegen ersetzt in seinen Arbeiten diese in sich geschlossene Welt (die erfunden wurde um beherrscht zu werden) durch eine ungewisse: den Aufenthaltsort einer noch weniger gewissen Subjektivität.¹⁴⁵

¹⁴³ Ebd., S. 496.

¹⁴⁴ Ebd., S. 507.

¹⁴⁵ Douglas 2011, S. 77.

1.3 Flucht vor der eigenen Existenz

Wie bereits festgestellt, handelt es sich bei O und E für sich allein gestellt um fragmentarische Personen, jeder ist nur ein Teilelement eines Individuums. In den ersten beiden Filmsequenzen, die sich auf der Straße und im Treppenhaus abspielen, stößt O ebenso wie E auf drei weitere Personen. Das Paar auf der Straße scheint durch sein Vorbeieilen erregt zu sein und als sie sich entrüstet zur Kamera drehen, reagieren sie zutiefst erschrocken. Ein ebensolch vergleichbarer Reflex ereilt die ältere Dame im Treppenhaus, die auch O von vorne zu Gesicht bekommt, wodurch die für den Rezipienten Ungesichteten einen unheimlichen Charakter entwickeln und für die angetroffenen Personen offensichtlich eine optische Überforderung bedeuten.

Da E nicht alleine die Kamera verkörpert – er ist immerhin Teil einer Person oder Personenhaftigkeit – handelt es sich um eine autarke Figur, die kein Spiegelbild des O darstellt. Natürlich steht diese, von Martin Schwab angenommene, These im Widerspruch zu Becketts Drehbuch, denn dort wird E explizit als Kamera bezeichnet. Da, wie Schwab weiter ausführt, diese Kamera jedoch eine subjektive ist, sich also nicht aus einem allgemeingültigen Blickfeld heraus bewegt sondern in ihrer Perspektive verhaftet bleibt, ist es der Blickwinkel einer Figur.¹⁴⁶ Die Divergenz liegt dabei auch im Drehbuch, denn das Skript verwendet „das persönliche Pronomen [...] wenn es sich auf E bezieht.“¹⁴⁷ Wie Kafkas Tier abhängig von seinem Pedanten ist, ist O abhängig von E. „Die Existenz des einen wird zur Existenzbedingung des anderen.“¹⁴⁸

Damit können E auch eigene Bedürfnisse und Wünsche zugeschrieben werden, die sich in der Beziehung zu O äußern. Das Interesse des E scheint sich auf die Wahrnehmung von O ebenso zu konzentrieren, wie auf den Versuch des gegenseitigen Betrachtens. Jedoch wird relativ deutlich, dass E das Innenleben seiner zweiten Komponente, O, nicht kennt. Somit wird dieser in seiner Wahrgenommenheit von E auch nicht als „Flüchtender“ identifiziert, sondern behält den Status des Beobachteten. Emotionale Zuschreibungen sind bei E nur schwer zu treffen, seine Gefühle sind unklar beziehungsweise ist nicht ersichtlich, ob er überhaupt emp-

¹⁴⁶ Vgl. Schwab 1996, S. 61.

¹⁴⁷ Ebd.S. 61.

¹⁴⁸ Beutner, Barbara: Die Bildsprache Franz Kafkas. München: Wilhelm Fink 1973, S. 79.

finden kann. Dadurch wird E zu einem unvollständigen und vermutlich furchtlosen Wesen, dessen alleinige Aufgabe sich auf die Umsetzung seiner Interessen beschränkt.

Anders ergeht es O. Wir wissen aus dem Skript, dass O vor jeder Form der Wahrnehmung flüchten will um in ein Nicht-Sein überzugehen. Geschehen soll dies durch die Neutralisierung von *percipi* und *percipere*. Seine einzige Möglichkeit besteht in der Flucht vor eben diesen Wahrnehmungen, die sich vordergründig in der Skopophobie manifestiert. Ob E auf der Straße und im Treppenhaus als Verfolger bemerkt wird ist nicht ersichtlich, im Zimmer jedoch ganz deutlich: O scheint die Anwesenheit Es nicht bewusst zu sein, andernfalls würde er sich seiner entledigen wollen – wie er es auch bei allen anderen „Anwesenden“ bewerkstelligt.

Os Rückzug in das Haus beziehungsweise in das Zimmer kann sozusagen als Flucht gesehen werden, als die Darstellung des sozialen Exitus. Obwohl im Skript von einem Verfolger und einem Flüchtenden die Rede ist, wird niemals gesagt dass O *vor* E flüchtet. O befindet sich also im Allgemeinen auf der Flucht, er flüchtet vor der Außenwelt ebenso wie vor sich selbst.

Ähnlich ergeht es dem Tier in Kafkas *Der Bau*. Auch sein Gegenspieler wird als Verfolger wahrgenommen und es zieht sich vor der Außenwelt in sein unterirdisches Labyrinth zurück. Die Diskrepanz der beiden Werke liegt hier in den „Verfolgern“: während O sein ihm zugehöriges Element E zumindest in der Wohnung vorerst nicht bemerkt, kümmert sich das Tier ausschließlich um seinen Gegenpart und dessen vermutete Verhaltensweisen. Doch der Rückzug geschieht bereits bevor es seinen Kontrahenten bemerkt, wenn es in seinem Bau Entspannung sucht: „Endlich werde ich ruhen dürfen.“¹⁴⁹ Auch hier wird die Flucht des Protagonisten deutlich, sein Austritt aus der gesellschaftlichen Wahrnehmung beinhaltet auch die Suche nach einer völligen Auflösung seiner selbst – die Flucht vor dem *percipere* und *percipi*, denn „es soll still sein in [seinen] Gängen.“¹⁵⁰

Vergleichbar mit der von O irrtümlich angenommenen Ruhe kurz vor der Konfrontation mit E, scheint auch die Mutmaßung des Tieres wenn es sagt:

¹⁴⁹ Kafka 2010, S. 486.

¹⁵⁰ Ebd., S. 488.

Manchmal scheint es mir, als habe das Geräusch aufgehört, es macht ja lange Pausen, manchmal überhört man ein solches Zischen, allzu sehr klopft das eigene Blut im Ohr, dann schließen sich zwei Pausen zu einer zusammen und ein Weilchen lang glaubt man, das Zischen sei für immer zuende [sic!].¹⁵¹

Die Flucht scheint gelungen und der Übergang in das Nicht-Sein durch die Flucht vor der Wahrnehmung erfolgreich. Jedoch ist dies, wie sich herausstellt, Schein, ein Irrtum der den Protagonisten aus einer inneren Erschöpfung heraus zeitweilig in seinen Bann zieht. Analog dazu ergeht es O: „O is now seen to be fast asleep, his head sunk on his chest and his hands, fallen from the armrests, limply dangling.“¹⁵² Ob O, ebenso wie das Tier, einen anderen Ort für seinen Rückzug gewählt hätte um „anderswo zu bauen“¹⁵³, wenn es die Gegenüberstellung ahnen hätte können, sei dahingestellt, denn die Flucht vor dem Selbst muss zwangsläufig scheitern, lässt damit auch kein Entfliehen zu.

¹⁵¹ Ebd., S. 497.

¹⁵² Beckett 1972, S. 41.

1.4 Flucht nach Innen

Durch die Tatsache, dass das Tier in Kafkas *Der Bau* sich sprachlich mitteilen kann, wird in den vermittelten Bildern und in der Färbung des Wortschatzes auf die Probleme der Existenz hingewiesen. Eine Verschiebung in die Innenwelt des Ich-Erzählers geschieht an der Stelle, an der das Tier von seiner Kümmeris berichtet und vorausschauend spricht: „Ich lebe im innersten meines Baues in Frieden und inzwischen bohrt sich langsam und still der Gegner von irgendwoher an mich heran [...]“.¹⁵⁴ Die Äußerung des Misstrauens gegenüber einem nicht existenten Feind, dem Anderen, beschreibt die Auferstehung der ortsfremden Elemente im (geistigen) Innenbau des Tieres.

Die Flucht nach Innen bezeugt das Tier jedoch selbst wenn es sagt:

[...] ich habe den Ort gewechselt, aus der Oberwelt bin ich in meinen Bau gekommen und ich fühle die Wirkung dessen sofort. Es ist eine neue Welt, die neue Kräfte gibt und was oben Müdigkeit ist, gilt hier nicht als solche. Ich bin von einer Reise zurückgekehrt, besinnungslos müde von den Strapazen, aber das Wiedersehn [sic!] der alten Wohnung, die Einrichtungsarbeit, die mich erwartet, die Notwendigkeit, schnell alle Räume wenigstens oberflächlich zu besichtigen, vor allem aber eiligst zum Burgplatz vorzudringen, das alles verwandelt meine Müdigkeit in Unruhe und Eifer, es ist, als hätte ich während des Augenblicks, da ich den Bau betrat, einen langen und tiefen Schlaf getan.¹⁵⁵

Die Erschöpfung, die es empfindet, löst im selben Moment ein Bemühen aus, einen Drang nach Schutz und Sicherheit vor der strapaziösen und mühseligen Außenwelt. Da die Sehnsucht nach dem perfekten Bau auf die innere Unruhe des Tieres zurückzuführen ist, wirkt dieser als Metapher für eine Form der Verdrängung und dem Rückzug in die Innerlichkeit seines Wesens, denn wie es selbst bemerkt, „innerhalb des Baues habe ich endlose Zeit, denn alles, was ich dort tue, ist gut und wichtig und sättigt mich gewissermaßen.“¹⁵⁶ Die Abwanderung in das Seelenleben bezeugt es auch im Gefälle zur Außenwelt,

denn dieses ungehinderte Aus- und Einschlüpfen, was soll es? Es deutet auf unruhigen Sinn, auf unsichere Selbsteinschätzung, auf unsaubere Gelüste, schlechte Eigenschaften, die noch viel schlechter werden angesichts des Baus der doch dasteht und Frieden einzugießen vermag, wenn man sich ihm nur völlig öffnet.¹⁵⁷

¹⁵³ Kafka 2010, S. 503.

¹⁵⁴ Ebd., S. 466.

¹⁵⁵ Ebd., S. 485.

¹⁵⁶ Ebd., S. 486.

¹⁵⁷ Ebd., S. 482.

Ebenso deutet O in *Film* auf einen Rückzug in sein Innerstes hin, er versucht jeder Wahrnehmung von Außen zu entkommen und flüchtet sich in seinen *Bau*. Die weiteren von ihm vollzogenen Schritte dienen eben dieser bildhaften Revokation der Veräußerlichung: das Bedecken jeder möglichen Form der Wahrnehmung bis hin zum Versuch der Auflösung in ein Nichts. „*O will allen Blicken entgehen, um vom Sein in ein Nichtsein überzugehen. E will primär den O sehen und konfrontieren. Es beide Interessen sind so angelegt, daß [sic!] die Verfolgung des ständigen (am Sehen) die Verfolgung des punktuellen Interesses (an Konfrontation) behindert.*“¹⁵⁸ O führt somit keinen Kampf mit E und ist genauso wenig auf der Flucht vor demselben, sondern vor einem unartikulierten Außen, das sich als ungreifbar behauptet.

Auch die Szene in der O die Fotos aus seiner Vergangenheit betrachtet, endet mit der Abwanderung in sein Inneres. Das anfangs nostalgische Betrachten der schwarzweißen Fotografien schreibt O eine Entwicklungsgeschichte zu, er sieht sich eingebettet in der Wahrnehmung durch sich selbst und die Anderen. Als Einschreibung in seine persönliche Geschichte fungieren demnach auch die besagten Fotos, denn gleichsam zu dem Tier wird damit auf die Probleme der Existenz hingewiesen. In gleicher Weise wie das Misstrauen die ortsfremden Elemente des geistigen Innenbaus des Tieres beschreibt, scheinen die Fotos und deren Zerstörung derselben auf die endgültige Hingabe und Zersetzung der Wahrnehmung hinzuweisen: O zieht sich nun vollkommen in sein Inneres zurück.

Dass diese Flucht nach Innen nicht von Dauer sein kann, bestätigt der weitere Verlauf. Durch die Konfrontation mit E ist der Versuch des Rückzugs in sich selbst zum scheitern verurteilt. Die Kopräsenz, die sich auch durch die Abwanderung in die Innerlichkeit nicht verdrängen lässt, wird von O bis zur Schlusszene nicht wahrgenommen und somit negiert.

Diese Verlegung in die Innenwelt des O zeigt sich nachdrücklich auch in dem Moment des Rückzuges von der Straße. Der Drang nach Sicherheit und Rückhalt durch das Entfliehen vor der äußeren Welt findet sich metaphorisch beim Betreten des Hauses wieder. O betritt hier einen Übergangsraum, welcher ihn zur alleinigen und vollkommenen Distanzierung seiner selbst von jeder Form der Wahrnehmung führen soll. „*Up till now the perceptions of O, hastening blindly to illusory sanctuary, have been neglected and must in fact have been negli-*

¹⁵⁸ Schwab 1996, S. 77.

*ble. But in the room, until he falls asleep and the investment begins, they must be recorded.*¹⁵⁹

¹⁵⁹ Beckett 1972, S. 58.

2. Die Konfrontation

Die Kontraste in den Verbindungen der Beziehungen der Hauptprotagonisten, liegen in ihrer Einheit. Der eine ist die Ergänzung des anderen und umgekehrt, somit entstehen die paradoxen Beziehungen aus einer Diskrepanz der Figuren. Aus diesem Verständnis heraus ist es kaum überraschend, dass jede Wechselwirkung zwischen den Charakteren eine Kampfmetaphorik beinhaltet und dass das Gegenüber als Widersacher eine logische Konklusion darstellt. „Der Gegensatz, der die Beziehung zweier Gegner bestimmt, ist so gelagert, daß [sic!] der eine ohne den anderen gar nicht in seinem Sosein wäre. Der Kämpfer ist nicht Kämpfer ohne den Feind, der ebenfalls kämpft. Auch die Gegnerschaft beweist Zusammengehörigkeit.“¹⁶⁰

Dass diese Feindschaft in *Film* und *Der Bau* als metaphorische zu verstehen ist, wurde bereits ausreichend dargelegt, denn die Gegenüberstellung der Feinde bezieht sich auf das innere und äußere Selbst der Charaktere und nicht in der Ausführung eines realen Kampfes, der auch vorher nie vorhanden war. Die Unheimlichkeit besteht in der Konfrontation mit sich selbst, des zerrütteten Verhältnisses mit dem eigenen Ich. Diese Beziehung muss letztendlich in einer Auseinandersetzung enden, selbst wenn sie die Unendlichkeit andeutet. Indes bezeichnet die Disharmonie ein vorher existentes Gefüge - mit der Konfrontation wird die zukünftige Option auf diese Harmonie keineswegs völlig ausgeschlossen.

Diskrepanzen und sich zuspitzende Fronten werden durch Beeinträchtigungen hervorgerufen, die das ganzheitliche Zusammenspiel ruiniert haben. Der Wiederaufbau dieser Symbiose wird mit der Konfrontation quasi verlangt, denn Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung müssen unabwendbar miteinander kommunizieren. Jedoch ist die Symbiose nicht die Forderung an sich, denn: „[...] *Film* führt uns dann in dem Paar E-O ein Selbstverständnis vor, das weder selbsttransparent werden, noch die geschiedenen Elemente zur Fusion (Heimkehr!) bringen will, sondern an Integration festgehaltener Geschiedenheit und an Selbstobjektivierung interessiert ist.“¹⁶¹

Die Konfrontationsszene in *Film* stellt sich folgendermaßen dar: O ist aus Erschöpfung in seinem Schaukelstuhl eingeschlafen, während E sich langsam von hinten an O annähert. Der bereits besprochene Immunitätsraum wird dabei übertreten, woraufhin O wach wird jedoch

¹⁶⁰ Beutner 1973, S. 147.

¹⁶¹ Schwab 1996, S. 81.

durch das Zurückweichen von E gleich wieder einnickt. Daraufhin beginnt der eigentliche Schachzug der Konfrontation: „a much wider encirclement.“¹⁶²

Analog zu dieser Situation scheinen absurderweise zwei Aussage des Tieres im Bau, wenn es meint: „Nein, ich beobachte doch nicht wie ich glaubte meinen Schlaf, vielmehr bin ich es der schläft, während der Verderber wacht.“¹⁶³ Wenn es außerhalb des Baues seinen Eingang überwacht, beschreibt es ein zweites Gefühl, das in dieser Arbeit bereits erwähnt wurde: „Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, während ich schlafe, und hätte das Glück gleichzeitig tief schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können.“¹⁶⁴

Die neu arrangierte Strategie des E funktioniert nun als eben dieses „encirclement“¹⁶⁵, denn E umgeht mit eben dieser Einkreisung beziehungsweise Umschließung den Immunitätswinkel, was auch beinhaltet, dass O einen kurzen Moment aus dem Blickwinkel des E verschwindet. Das Zurückweichen, der minimale Augenblick des Wegsehens, lässt E in einer zweiten Weise triumphieren: er übergeht auch den Angstraum. Für O gibt es keinen Erfolg zu verzeichnen, das Bemühen sein eigenes Sein zu eliminieren „scheitert an den Bedingungen des subjektiven Engagements und des Subjektseins überhaupt.“¹⁶⁶ Trotz der eigentümlichen Bestimmung von Erfolg und Misserfolg, kann nicht davon ausgegangen werden, dass E über O gesiegt hat.¹⁶⁷

Durch die Gegenüberstellung der beiden Perspektiven passiert nun Folgendes: die Blicke bedingen sich gegenseitig, wenn O E ansieht, sieht er sich selbst, ebenso verhält es sich umgekehrt. Weil O auf die Konfrontation reagiert und seine Augen mit seinen Händen verdeckt, nimmt E sich selbst *durch* O wahr. Damit manifestiert sich E für den Rezipient erstmals auch in seiner Körperlichkeit. An dieser Stelle sei angemerkt, dass dies ausschließlich für den Rezipient und O gilt, denn E kann sich selbst nicht sehen und weiß somit auch nicht, als was er gesehen wird.

Wenn Buster am Schluss des Films sich die Hände vor den Kopf hält, ist das Ausdruck des Wahrnehmungsentsetzens, aber auch der Beruhigung. In diesem Moment, mit dieser Geste berührt er sein eigenes Gesicht. Er sieht nicht mehr, aber er fühlt. Im Moment der Blindheit er-

¹⁶² Beckett 1972, S. 40.

¹⁶³ Kafka 2010, S. 478.

¹⁶⁴ Ebd., S. 476.

¹⁶⁵ Beckett 1972, S. 40.

¹⁶⁶ Beicken 1974, S. 124.

¹⁶⁷ Vgl. Schwab 1996, S. 95.

schöpft sich das Motiv der Spaltung der Wahrnehmungen von A und O. Der Stummfilm läuft auf sein Ende zu.¹⁶⁸

Die Sehnsucht des O nach seiner Selbstauflösung erstickt in der Konfrontation mit seiner Selbstwahrnehmung. „Diese Geste ist es dann, die auch die Schlussoffenbarung beendet, wenn die beiden Hände sich über die Augen legen. Ich habe gesehen, ich will nicht mehr sehen. Das Wahrnehmungsentsetzen findet seinen Abschluss.“¹⁶⁹ Die Kamera oder besser das Kameraauge E (=Eye) wird in der Konfrontationsszene vom *Eye* zum *I* (Ich) indem der Angesehene/Sehende dazu gezwungen wird, sich selbst zu erkennen. Als O schließlich am Ende beide Hände über seine Augen legt, flüchtet er wiederum vor der eben gewonnenen Erkenntnis und schließt jede weitere Wahrnehmung aus. Thomas Kuchenbuch schreibt zu dem Film *Grandma's Reading Glass* von G.A. Smith aus dem Jahr 1900:

Das voyeuristische Objekt wird nun seinerseits zum Voyeur – oder vielmehr zum dialogfähigem Gegenüber. Diese Schuß-Gegenschuß-Dialektik [sic!] befördert allerdings nicht nur die Dialogfähigkeit des Bildwechsels: Im Umschlag, im Hinüberwechseln-Müssen [sic!] von der Sichtweise des Protagonisten zu der des Gegenübers, des Anderen, wird auch das Problem und die Möglichkeit des subjektiven Blicks im Film thematisiert und entfaltet. Hiermit ist eine Stufe der Flexibilität und „Vergeistigung“ in der perspektivisch-bildlichen Darstellung erreicht, die die Möglichkeiten des Films den Möglichkeiten der Literatur um ein gutes Stück näher rückt, denn wo das starre Verhältnis von Sichtweise und gesehener Oberfläche dialektisch durchbrochen wird im Perspektivenwechsel, werden höhere Subjekt-Objekt-Verhältnisse grundsätzlich möglich.¹⁷⁰

Obwohl das Projekt des O, das Auflösen seiner selbst, gescheitert ist, lässt sich ein Erfolgserlebnis finden: „Der kurze Augenblick der Agonie läßt [sic!] ihn seiner selbst gewahr, vielleicht sogar mit sich selbst vertrauter werden.“¹⁷¹

In ganz anderer Art und Weise geschieht die indirekte Konfrontation in *Der Bau*. Während der ganzen Erzählung imaginiert das Tier ein Aufeinandertreffen mit seinem Feind, ebenso wie es das Außen imaginiert, auf den es jedoch in seiner Realität nie trifft. Bereits bevor das Zischen zum Hauptinteresse des Protagonisten wird, ja überhaupt gehört wird, bemerkt er: „[...] es ist schon fast so, als sei ich der Feind und spioniere die passende Gelegenheit aus um

¹⁶⁸ Glasmeier 2011, S. 154.

¹⁶⁹ Ebd., S. 152-153.

¹⁷⁰ Kuchenbuch, Thomas: Bild und Erzählung. Geschichten in Bildern. Vom frühen Comic Strip zum Fernsehfeature. Münster: MAKS Publikationen 1992, S. 112.

¹⁷¹ Schwab 1996, S. 104.

mit Erfolg einzubrechen.“¹⁷² Damit kommt es zu einer Annäherung an das Eindringen der Selbstwahrnehmung, die jedoch in dieser Vermutung verhaftet bleibt.

Verwandt zu dem Sehen und Gesehenwerden in der kinematografischen Konfrontationsszene von Beckett, lediglich in einer spiegelbildlichen Inszenierung und ebenfalls vor dem Eindringen des Geräusches, fragt sich das Tier: „Kann ich dem, welchem ich Aug in Aug vertraue noch ebenso vertrauen wenn ich ihn nicht sehe und wenn die Moosdecke uns trennt.“¹⁷³

Die Annahme, dass sein Gegenspieler über unermessliche Kräfte und unausrottbare Energien verfügt, hinterlässt im Tier ein Unverständnis aus dem heraus es sich selbst bekräftigt: „Nun einen solchen Gegner habe ich nicht erwarten können.“¹⁷⁴ Bezogen auf die eigentliche Gespaltenheit seines Wesens bezeugt dieses Geständnis auch eine Wertschätzung des starken und unermüdlichen Widersachers und seiner fleißigen Arbeit. Dadurch verunsichert, spinnt es seinen Verdacht und ebenso seine Angst weiter:

[...] er glaubt, er hätte mir inzwischen genug Zeit gelassen, mich für seinen Empfang einzurichten. Aber auf meiner Seite ist alles weniger eingerichtet als es damals war, der große Bau steht da, wehrlos, und ich bin kein kleiner Lehrling mehr sondern ein alter Baumeister und was ich an Kräften noch habe, versagt mir, wenn es zur Entscheidung kommt.¹⁷⁵

An dieser Stelle scheint es bereits zu resignieren, es fürchtet das Zusammentreffen mit dem Feind und damit auch unbewusst mit sich selbst. Da die tatsächliche Konfrontation nie stattfindet, befindet sich das Tier in einem Zwiespalt von Denken und Sein, es verhandelt etwas das nicht existiert beziehungsweise etwas das unauslöschbar in es selbst eingeschrieben ist. Ansatzweise macht es dies auch deutlich, allerdings nur um es im nächsten Moment wieder zu verwerfen.

In meinem Erdhaufen kann ich natürlich von allem träumen, auch von Verständigung, trotzdem ich genau weiß, daß [sic!] es etwas derartiges [sic!] nicht gibt und daß [sic!] wir in dem Augenblick, wenn wir einander sehn [sic!], ja wenn wir einander nur in der Nähe ahnen, gleich besinnungslos, keiner früher, keiner später, mit einem neuen andern Hunger, auch wenn wir sonst völlig satt sind, Krallen und Zähne gegeneinander auf tun werden.¹⁷⁶

¹⁷² Kafka 2010, S. 480.

¹⁷³ Ebd., S. 481.

¹⁷⁴ Ebd., S. 501f.

¹⁷⁵ Ebd. S. 504.

¹⁷⁶ Ebd., S. 506.

Im Gegensatz zu O, der am Ende die Hände über sein Gesicht legt um jeder weiteren Form der Wahrnehmung zu entgehen, lässt das Tier – obwohl diese mehrmals angedeutet wird - erst gar keine Selbsterkennung zu und zieht die Flucht vor der Wahrnehmung scheinbar ins Unendliche. Während in *Film* das Defizit des Sprachvermögens zersetzend wirkt, ist es in *Der Bau* die Unfähigkeit des bildlichen Erkennens seiner selbst.

[...] die absurde Weltsicht definiert sich bei Beckett als die Einsicht in die Gespaltenheit von Denken und Sein, genauer noch: als die Hinnahme von Paradoxien, die folgen, wenn man die Zweistufigkeit aller Kommunikation zu einer einstufigen Einheit von Ebene und Meta-Ebene verschmelzen will.¹⁷⁷

Ebenso wenig wie in *Der Bau* der Erzähler seinen Konflikt lösen kann, so wenig kann in *Film* das Erzählte in einer Auflösung des Individuums münden, sondern muss zwangsläufig unbegrenzt fortschreiten. Das Moment in dem der Zuschauer begreift, dass O eine Symbiose mit E bildet, der gleichzeitig seine Selbstwahrnehmung darstellt, das Ich sich also nicht eliminieren kann, beendet Beckett seine Arbeit. Ob das „Ende“ bei Kafka nun der Autorenintention unterliegt oder nicht (Dora Diamant hielt ihre Erinnerung für wahrscheinlich: das Tier sollte in einem letzten Kampf seinem Gegner unterliegen) sei an dieser Stelle dahingestellt, das vorhandene „Ende“ der Erzählung führt uns gleichermaßen in ein unendliches Vakuum: „[...] aber alles blieb unverändert, das“¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Breuer 1976, S. 109.

¹⁷⁸ Kafka 2010, S. 507.

NACHWORT

Film und *Der Bau* sind sich auf der Ebene ihrer Mehrdeutigkeit ausgesprochen ähnlich. Sie spielen innerhalb ihres jeweiligen Mediums mit Körper, Raum und Wahrnehmung(en). Durch die Reduzierung auf die notwendigsten Elemente wird der Dualismus der Protagonisten transparent und die Relation zwischen den einzelnen Elementen wird hervorgehoben. Während die Agitationen der Figuren sich analog zueinander verhalten, ist die Form jedoch different: Sprache steht im direkten Gegensatz zum filmischen Ausdruck. Die Bewegungen bleiben dabei gleich und produzieren die eigentlichen Sinnebenen der beiden Werke.

Bewegung und Raumdarstellung kreieren den Raum und machen ihn in seiner Beziehung zu den Protagonisten greifbar. Umgekehrt ist es aber eben auch diese Relation, welche die Gestalten in ihrer Beschaffenheit, im Sinne einer Identitätsspaltung, konstituiert und die sich damit über die Dynamik im Raum definieren.

Die Handlungen vermitteln dem Rezipient zwar eine Drastik, jedoch bleibt die vollständige Erklärung des Geschehens aus. Die inhaltlichen Ebenen sind auf den ersten Blick nicht greifbar, sie müssen einer wiederholenden Analyse unterzogen werden um ihre Deutungsebenen zu offenbaren. Dass dies mit einem Vollkommenheitsanspruch kaum, wenn nicht sogar völlig unmöglich ist, zeigt die Tatsache, dass dem Rezipient die detaillierte und vollständige Erklärung verweigert wird. Auf diese Weise wird die Distanz zwischen den Protagonisten innerhalb der Werke als auch zwischen den Vorgängen und dem Rezipient Aufrecht erhalten. Ebenso wie der Zuschauer in *Film* auf die Perspektive der Kamera angewiesen ist, ist der Leser von *Der Bau* von den Schilderungen des Tieres abhängig. Der Vorgang des *Beobachtens* wird ebenso wie der des *Zuhörens* ins Geschehen integriert.

Trotz der verschiedenen medientechnischen Umsetzungen, überschneiden beziehungsweise kreuzen sich die unterschiedlichen Ebenen der beiden Werke immer wieder. In ihren, wenn auch differenten, Ausdrucksweisen ähneln sich die gespaltenen Protagonisten ebenso, wie sie sich in den Relationen von Sprache, Blickwinkeln und Stummheit miteinander in Verbindung bringen lassen. Auch in Bezug auf die Subjektivität wurden Elemente herausgearbeitet, die auf die eine oder andere Art miteinander in Beziehung stehen.

Das Verhältnis zwischen den sich gegenüberstehenden Wesensarten bezieht sich jeweils auf das innere und äußere Selbst der Figuren, und nicht, wie man anfangs vermuten könnte, in der Explikation einer physischen, wirklichen Konfrontation. Das Bedrohliche besteht in der Auseinandersetzung mit sich selbst, den Wirrungen und Abgründen seiner eigenen Wahrnehmung. Die letzte Konsequenz die sich daraus ziehen lässt, strukturiert den Aufbau dieser Arbeit. Die Flucht vor der Wahrnehmung, die *wahrgenommen werden* und *wahrnehmen* beinhaltet, muss konsequenterweise scheitern, denn die Auflösung in ein Nichts unterliegt durch die Selbstwahrnehmung einem unmöglichen Unterfangen. In diesem Sinne abschließend eines der berühmtesten Zitate aus Becketts *Worstward Ho*: „Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.“¹⁷⁹

¹⁷⁹ Zitiert nach: http://www.samuel-beckett.net/w_ho.htm, 12.01.2013

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Beckett, Samuel: *Film*. In: Film by Samuel Beckett. Complete scenario/Illustrations/Production shots. London: Faber and Faber 1972.

Kafka, Franz: Die Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer 2010.

Film

Drehbuch: Samuel Beckett, Regie: Alan Schneider. Produced by Evergreen Theatre, Inc. 1964.

Sekundärliteratur

Beckett, Samuel: Disjecta. Vermischte Schriften und ein szenisches Fragment. Berlin: Suhrkamp 2010.

Beicken, Peter U.: Franz Kafka. Eine Kritische Einführung. Frankfurt am Main: Athenaeon 1974.

Bengsch, Daniel: Figur, Objekt, Stimme. Elemente möglicher Räume am Beispiel narrativer Texte von Samuel Beckett. In: Sick, Franziska (Hrsg.): Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett. Bielefeld: transcript 2011.

Beutner, Barbara: Die Bildsprache Franz Kafkas. München: Wilhelm Fink 1973.

Breuer, Rolf: Samuel Beckett. Eine Einführung. München: Wilhelm Fink 2005.

Breuer, Rolf: Die Kunst der Paradoxie. Samuel Beckett zum 70. Geburtstag. München: Wilhelm Fink 1976.

Brockmeier, Peter: Samuel Beckett. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler 2001.

Brod, Max: Franz Kafkas Glauben und Lehre. In: Über Franz Kafka. Frankfurt am Main: Fischer 1966.

Debrock, Guy: The Word Man and the Note Man: Morton Feldman and Beckett's Virtual Music. In: Samuel Beckett and the Arts. Music, Visual and Non Print Media. Hg. Von Lois Oppenheim. New York/London: Garland 1999.

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Domsich, Johannes: Visualisierung – ein kulturelles Defizit? Der Konflikt von Sprache, Schrift und Bild. Wien: Böhlau 1991.

Douglas, Stan: Goodbye pork-pie hat. Über Samuel Becketts Film- und Videokunstwerke *Film* und *He, Joe*. In: Glasmeier, Michael/Hartel, Gaby (Hrsg.): *The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*. Berlin: Suhrkamp 2011.

Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung. Der mündige Mensch jenseits von Nihilismus und Tradition. Bonn/Frankfurt: Athenäum 1958.

Eschweiler, Christian: Kafkas Dichtung als Kosmos. Der Schlüssel zu seinem Verständnis. Bonn: Bouvier 1993.

Federman, Raymond: Samuel Becketts *Film*. In: Glasmeier, Michael/Hartel, Gaby (Hrsg.): *The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*. Berlin: Suhrkamp 2011.

Finter, Helga: Unmögliche Räume. Die Stimme als Objekt in Becketts (spätem) Theater. In: Sick, Franziska (Hrsg.): *Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett*. Bielefeld: transcript 2011.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: Studienausgabe IV. Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: S. Fischer 1970.

Glasmeier, Michael: Hände im Augenraum. Samuel Becketts Film *Film*. In: Glasmeier, Michael/Hartel, Gaby (Hrsg.): *The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*. Berlin: Suhrkamp 2011.

Gölz, Walter: Dasein und Raum. Philosophische Untersuchungen zum Verhältnis von Raum-erlebnis, Raumtheorie und gelebtem Dasein. Tübingen: Max Niemeyer 1970.

Graevenitz, Gerhart von: Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie. Tübingen: Niemeyer 1973.

Hecker, Axel: An den Rändern des Lesbaren. Dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka. Wien: Passagen Verlag 1998.

Hiebel, Hans Helmut: Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka. München: Wilhelm Fink 1983.

Hiebel, Hans H.: Franz Kafka: Form und Bedeutung. Formanalysen und Interpretationen von *Vor dem Gesetz*, *Das Urteil*, *Bericht für eine Akademie*, *Ein Landarzt*, *Der Bau*, *Der Steuer-mann*, *Prometheus*, *Der Verschollene*, *Der Proceß* und ausgewählten Aphorismen. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999.

Hubbert, Joachim: Metaphysische Sehnsucht, Gottverlassenheit und die Freiheit des Absurden. Untersuchungen zum Werk von Franz Kafka. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer 1995.

Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Frankfurt am Main: S. Fischer 1951

Knowlson, James: Samuel Beckett. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Kuchenbuch, Thomas: Bild und Erzählung. Geschichten in Bildern. Vom frühen Comic Strip zum Fernsehfeature. Münster: MAkS Publikationen 1992.

Pagel, Gerda: Jaques Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius 2007.

Schneider, Alan: Regieführen bei *Film*. In: In: Glasmeier, Michael/Hartel, Gaby (Hrsg.): The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten. Berlin: Suhrkamp 2011.

Schwab, Martin: Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts „Film“. München: Fink 1996.

Tichy, Wolfram: Buster Keaton mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1983.

Vertov, Dziga: Schriften zum Film. München: Carl Hanser 1973.

Walser, Martin: Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Internetquellen

http://www.samuel-beckett.net/w_ho.htm

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Relation von sprachlicher und bildlicher Erzählkunst an den Beispielen *Film* von Samuel Beckett und *Der Bau* von Franz Kafka. Dabei werden nicht die speziellen medientheoretischen Charakteristika als zentrale Thematik behandelt, sondern die Ereignisse, besonders in Bezug auf Wahrnehmung(en), innerhalb der Erzählung des jeweiligen Mediums. Von einer textimmanenten Basis ausgehend wird versucht, die beiden Werke innerhalb ihrer jeweiligen Ausdrucksform zu dechiffrieren, auszulegen und ihre Analogien herauszuarbeiten.

Um Einblick in die Hintergründe der beiden Werke zu bekommen, befasst sich der erste Teil mit den Entstehungsgeschichten und den theoretischen beziehungsweise schriftstellerischen Grundlagen der Kunstschaffenden. Auch hier lassen sich deutliche Analogien finden, denn sowohl Beckett als auch Kafka haben sich, in den hier behandelten Arbeiten, gänzlich auf die dem jeweiligen Medium impliziten formalen Prinzipien konzentriert.

Der zweite Teil befasst sich mit den Verhältnissen und Abhängigkeiten von Sprache, Blickwinkeln und Stummheit. Dabei werden die diversen Elemente auf ihre Wirkung innerhalb der Werke ebenso untersucht, als auch mit den, dem jeweils anderen Medium inhärenten Komponenten, in Beziehung gesetzt. Es wird verdeutlicht, wie die Protagonisten innerhalb der Darstellungsmethoden agieren, wobei auch die Raumdarstellung einen wesentlichen Teil der Handlungs- und Funktionsweisen ausmacht. Die Materialisierung des Raums verdeutlicht das Innenleben der Figuren und ihre Relation zur Außenwelt.

Der letzte Teil der Arbeit geht schließlich auf die symbiotischen Formen der Figuren ein, deren gespaltene Persönlichkeiten sich in den Motiven ihrer Gegenspieler verfestigen. Dabei wird besonders auf drei Elemente in ihren inneren Strukturen eingegangen, zum einen auf ihr Verhältnis zur Macht, zum zweiten auf die vorhandenen Formen der Flucht, und zum dritten auf die mehrdeutige und orakelhafte Ebene der Wahrnehmung(en). In der abschließenden Analyse der Konfrontationen werden schließlich die Konsequenzen, ganz im Sinne Becketts, noch einmal verdeutlicht. Die Protagonisten scheitern an sich selbst, an ihrer eigenen Wahrnehmung, die sich nicht ausschalten lässt.

Lebenslauf

Tanja Kuschej, geboren am 18.05.1982 in Klagenfurt. Nach der Ausbildung zur Buchhändlerin Besuch der Abendschule am Henriettenplatz/Wien. Anschließend Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Freie Wahlfächer aus den Bereichen DaF/DaZ, Geschichte und Philosophie. Neben verschiedenen Vereinstätigkeiten (BÖE, Kiriku, ehem. Potential) Mitarbeit beim 1. Wiener Studierendenkongress, freie Mitarbeiterin im Bereich der Oral History (Leo Baeck Institute) und Trainerin in der Erwachsenenbildung (BAZ des Bfi Wien).