

Nicola Schmidt

SAMUEL BECKETTS »CRAZY INVENTIONS FOR TELEVISION«

Beginning to End –
eine werkübergreifende Analyse



[transcript] Theater

Nicola Schmidt
Samuel Becketts »Crazy Inventions for Television«

Nicola Schmidt (Dr. phil.) ist Theaterwissenschaftlerin. Sie arbeitete u.a. beim Theatertreffen der Berliner Festspiele, als freie Dramaturgin am »Konzert Theater Bern« und als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Ihre Forschungsarbeit beschäftigt sich mit den Einflüssen von Samuel Becketts Fernsehspielen auf die Bildende Kunst.

Nicola Schmidt

Samuel Becketts »Crazy Inventions for Television«

Beginning to End – eine werkübergreifende Analyse

[transcript]

Diese Arbeit wurde als Dissertation an der Freien Universität Berlin angefertigt, eingereicht und erfolgreich verteidigt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Foto © Jens Lüstraeten

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6238-2

PDF-ISBN 978-3-8394-6238-6

<https://doi.org/10.14361/9783839462386>

Buchreihen-ISSN: 2700-3922

Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	7
Abstract (dt./engl.)	9
1. Einleitung	11
1.1 ›Den Kopf auf den Händen‹	11
1.2 Forschungsstand: Becketts Fernsehspiele und Deleuze	15
1.3 Medienhistorische Einordnung	20

Teil I

Samuel Becketts ›Obsessionen‹: Von der Kunstkritik zur Entwicklung eigener ästhetischer Prinzipien

2. Beckett und die Alten Meister	33
3. Becketts kunsttheoretische Aufsätze: Entwicklung ästhetischer Prinzipien .	49
3.1 <i>Dante...Bruno.Vico...Joyce</i> (1929): erste ästhetische Prinzipien	49
3.2 <i>Proust Essay</i> (1931): Fortführung erster ästhetischer Prinzipien	62
3.3 Einflüsse der Malerei am Beispiel von Bram und Geer van Velde: Die Krise der modernen Subjektivität	75
4. ›Texttheatralität‹ und ›Bild-Ritornell‹	87
5. Verwendung filmischer Mittel auf der Theaterbühne	101
5.1 Sprachrhythmus – Bildrhythmus	101
5.2 Der Raum als Blackbox	107
5.3 Blickrichtungen: Das Auge als Objektiv	113

Teil II

Becketts Fernsehspiele »crazy inventions for television« – Kunst (im) Fernsehen

6. Sonderrolle <i>Beginning to End</i> (1965)	123
6.1 Forschungsstand	126
6.2 Varianten	130
7. Technik als Bedeutungsträger: Subjektivierte Kamera	151
7.1 <i>Beginning to End</i> (1965): Die Fernsehfassung (R: Chloë Gibson, 1966) im Vergleich mit der New Yorker Bühnenaufzeichnung (1971)	151
7.2 <i>He, Joe</i> (1966) im Abgleich mit Techniken aus <i>Krapp's Last Tape</i> (publ. 1958) und <i>Film</i> (1965)	163
7.3 <i>Not I</i> – »Kamera im Kopf« und »Theater des Geistes«	182
8. ZEIT – RAUM	197
8.1 <i>Quad</i> auf dem Papier	197
8.2 Produktion von <i>Quadrat</i>	200
8.3 Die Schwarzblende	202
8.4 Mathematisches Prinzip im freien Flug oder »das Dahinterkauernde«	206
Schluss	213
Abbildungsverzeichnis	223
Quellenverzeichnis	227
Verzeichnis Samuel Beckett	227
Briefesammlungen (alphabetische Ordnung der Hrsg.)	230
Weitere Literatur	231
Bereits publizierter Teil der Dissertation	242

Danksagung

Jens und Heidel Lüstraeten, deren tiefes Interesse, Motivation und Hilfe jede Kategorie von Danksagung weit übersteigt und die mir wirklich in jeder Flaute immer wieder Wind in die Segel geblasen haben. Ohne die beiden wäre diese Reise gänzlich unmöglich gewesen. Meinen Eltern für die großzügige Beteiligung an der Endphase. Meinem Bruder Alex, der sich ohne zu zögern in eine umfangreiche, gemeinsame Dantelektüre gestürzt hat. Meiner Schwester Ariane und ihrer Familie für die fröhlichen, sommerlichen Einladungen ans Meer.

Prof. Helmar Schramm für seinen ansteckenden Enthusiasmus und seinen unerschütterlichen Glauben an mich. Prof. Matthias Warstat für seine sehr hilfreichen differenzierten Feedbacks, seine belastbare Unterstützung und große Geduld. Prof. Doris Kolesch für Ihre freundliche und direkte Übernahme des Zweitgutachtens. Prof. Gabriele Brandstetter für den Kontakt zu Erika Tophoven und Dr. Peter Jammerthal für seine engagierte Recherche-tippis in den Theaterhistorischen Sammlungen des Institutes für Theaterwissenschaft an der FU Berlin.

Gerlinde Waz für ihr herzliches Interesse und den unbürokratischen Zugang zu ihren kuratorischen Recherchen für die Ausstellung *Experimentelles Fernsehen der 1960er und '70er Jahre*, die in der Deutschen Kinemathek im Museum für Film und Fernsehen Berlin vom 19.05.–24.07.2011 deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen in Berlin zu sehen war.

Dem SDR Archiv für den Zugang zu allen Produktionsakten Becketts Fernsehspiele und zugehörigen Briefen. The Samuel Beckett Research Centre an der University of Reading für die hilfreichen Impulse. Der New York Public Library – Lincoln Center für die umfangreichen Materialien und Einblicke. Der IFTR Beckett Group, die mich regelrecht beflügelt hat. Dem Archive Uni Texas Austin für den dankbaren Einblick in die Briefsammlung von Jack MacGowran. Dem BBC und RTÉ Archive für ihre schnellen Rückmeldungen.

Joachim Król für seinen Rechercheauftrag zu *Beginning to End*, der mein Interesse für das Thema geweckt hat. Sunniva Greve für den Kontakt zu Edward Beckett.

Edward Beckett für den freundlichen und ermutigenden E-Mailwechsel.

Abstract (dt./engl.)

Neben Samuel Becketts Fernsehspielen *He, Joe, Not I, Quadrat I+II* und *Nacht und Träume* steht vor allem seine bisher nicht kanonisierte Anthologie *Beginning to End* im Zentrum der Analyse. Diese wird nicht nur in sein Fernsehwerk (1965–1986) eingeordnet, sondern auch als seine erste Arbeit mit diesem Medium belegt.

So rar und wandelbar diese Anthologie *Beginning to End* auch ist, umso mehr gibt sie Hinweise auf Becketts Umgang mit seinem Werk und kann beispielhaft für einen bildenden Künstler gesehen werden, der die Repräsentation seiner Werke immer wieder infrage stellte und auf der Suche nach einer Materialität des Bildes war, die seinem zentralen Thema, seiner Vorstellung vom ›Nichts‹, entgegenkam.

Er wendete sich bereits in seinen Romanen, Prosatexten genauso wie in seinen Theaterstücken im Prinzip einer ›neuen‹ Sprache zu. Eine Metasprache, die nur durch ›die richtige Form‹, den richtigen Versuchsaufbau verständlich wird.

Die Experimentierfreude, die er dem Medium Fernsehen entgegenbrachte, stand der geläufigen Fernsehästhetik entgegen. Beckett produzierte Fernsehspiele, die sich den etablierten Konventionen des Mediums widersetzen und dennoch als fernsehspezifisch einzustufen sind, da die optischen und akustischen Bedingungen und Möglichkeiten des Mediums mitbedacht sind und systematisch eingesetzt werden. So entstanden untypische Fernsehproduktionen, die einen tragfähigen Ausgangspunkt für die Weiterentwicklung von Theater und Fernsehen darstellten.

Die in der vorliegenden Arbeit entwickelten ästhetischen Axiome seines generischen Prinzips gründen auf der analytischen Auswertung seiner kunsttheoretischen Schriften und seiner gesamten künstlerischen Arbeit. Nur im Zusammenhang und Vergleich lässt sich eine Spezifität seiner Fernseharbeit erörtern und nachvollziehen, warum Beckett bereits Mitte der 1990er Jahre

zum exemplarischen Vertreter eines multimedial arbeitenden Künstlers (James Monaco 1995) avancierte und weshalb Gilles Deleuze' Erschöpfungsbegriff (Essay *L'épuisé*, 1992) als ein entscheidender Interpretationsschlüssel über Becketts Fernseharbeit hinaus dienen kann.

Besides Samuel Beckett's Teleplays *He, Joe, Not I, Quadrat I+II* and *Nacht und Träume* the analysis will first and foremost focus on the anthology *Beginning to End*, a piece which has not yet been officially canonized. The work will not just be integrated into Beckett's TV-Oeuvre (1965–1986), but it will be proven to be his first play for and with the medium television.

Being so rare and convertible, *Beginning to End* contains a lot of hints concerning Becketts artistic terms of work. It stands exemplary for an artist who constantly questioned the form of representation of his works – always in search of an image materiality that came close to his idea of ›nothing‹.

Already in his early novels, prose pieces and theatre plays he turned in principle towards a ›new‹ language. A language which can only be perceived via ›the right form‹, the adequate experimental set up.

The joy of discovering new fields of expression, with which he approached the work with the new medium, contradicted the common aesthetics of television at that time. Although his teleplays opposed the established conventions of that period, they can be definitely understood as TV-specific, considering that all the acoustic and visuals frames as well as possibilities of the medium are taken into account and systematically used.

With that method Beckett produced unusual works, which can be perceived as a solid starting point for the development of both theater and television.

This present work develops aesthetic axioms of Becketts generic principle based on the analysis of both his theoretical writings in comparison to his own artistic body of work. Content and comparison alone allow us to grasp the uniqueness of his work for television as well as why Beckett has already in the mid 1990s been titled an paradigmatic representative of a multimedia artist (James Monaco 1995) and why Gilles Deleuze' term of exhaustion (Essay *L'épuisé*, 1992) might function as one elementary key to towards a more universal understanding of Samuel Beckett.

1. Einleitung

»happier sitting than standing
and lying down than sitting«
Malone Dies

1.1 ›Den Kopf auf den Händen‹

›Im Zwielficht – in einer Kammer – regungslos am Tisch sitzend – der Kopf auf die dort abgelegten Hände gesunken.«

Abb. 1: Videostandbild aus Samuel Becketts Fernsehspiel Nacht und Träume (SDR 1983, Regie: Samuel Beckett).



Bildquelle: Aus: Samuel Beckett: *He, Joe. Quadrat I und II. Nacht und Träume. Geister-Trio ... Filme für den SDR*: Filmedition Suhrkamp 2008. ©2008 Suhrkamp (DVD).

Diese Szene aus Samuel Becketts vorletztem Fernsehspiel *Nacht und Träume*¹ (SDR 1983) verbildlicht einen Zustand der unüberwindbaren Schwerkraft, welche sich bereits zuvor im Körper manifestiert und jede Willenskraft ausgelöscht hat. Wie sich im Laufe der Gesamtdauer von 10 Minuten 47 Sekunden herausstellt, ist diese Anfangsszene das Zentrum des Fernsehspiels und wird nicht nur dreimal wiederholt, sondern auch zusätzlich in einem Traumbild gespiegelt: ›Träumer (A)‹ träumt von sich als Träumendem (›sein erträumtes Ich (B)‹).² Schnell wird deutlich, weshalb A den Traum herbeisehnt, wie die aus dem Off singende Männerstimme mit dem ruhigen, gedehnten Satz »Oh holde Träume, kehret wieder!« aus Schuberts titelgebendem Opus D. 827 *Nacht und Träume* verlauten lässt. Der Grund liegt in der von A dringend benötigten Zuwendung, die B im Traum erhält: B wird sanft von einer übergroßen, körperlosen Hand (›erträumte Hand R‹) geweckt, bekommt von einer weiteren Hand (›erträumte Hand L‹) etwas zu trinken, mit dem Tuch die Stirn abgetupft und letztendlich die Hand gereicht.³ A hingegen bleibt allein in seiner zwielichtigen Kammer, unfähig aufzustehen, kaum fähig den Kopf zu heben. Er sitzt fest – ist ein Gefangener seiner selbst.

Das Bild des ›auf die Hände gesunkenen Kopfes‹, welches in *Nacht und Träume* allein sieben Mal erscheint, zieht Gilles Deleuze als tragende Metapher für seine Definition von Erschöpfung heran, die er in seinem Essay *Erschöpft (L'épuisé)*, 1992) als Interpretationsschlüssel für Becketts Werk entwickelt.⁴ Er bietet damit ein visualisiertes Sinnbild, das eine Erschöpfung auszudrücken versucht, die »viel mehr als ermüdet sein [heißt]«⁵.

Eine Differenz, die sich im detaillierten Abgleich der definatorisch verwandten Begriffe ›Erschöpfung‹ und ›Müdigkeit‹ erschließt. Wie beispielsweise bei dem französischen ›épuisé‹ deutlich wird, kann dieses Wort neben ›marode, ausgebrannt, vergriffen‹ auch mit ›todmüde‹ übersetzt werden. Auf

1 Samuel Beckett: *He, Joe. Quadrat I und II. Nacht und Träume. Geister-Trio ... Filme für den SDR: Filmmeditation Suhrkamp*: Frankfurt am Main 2008.

2 Samuel Beckett: *Nacht und Träume* (engl. 1983/dt. 1986), in: Ders.: *Quadrat, Geister-Trio, ...nur noch Gewölck...*, *Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen*. Mit einem Essay von Gilles Deleuze, übersetzt von Erika und Elmar Tophoven, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 44.

3 Beckett, *Nacht und Träume* (1983), Frankfurt am Main 1996, S. 44.

4 Gilles Deleuze: »Erschöpft«, in: Samuel Beckett: *Quadrat, Geister-Trio, ...nur noch Gewölck...*, *Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen*. Mit einem Essay von Gilles Deleuze, übersetzt von Erika und Elmar Tophoven, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 58.

5 Deleuze 1996, S. 51.

das anfängliche Bild aufbauend, beschreibt Deleuze den Zustand dann auch als

»[...] schlimmste Haltung, sitzend den Tod zu erwarten, ohne aufstehen oder sich hinlegen zu können, auf den Schlag lauernd, der uns ein letztes Mal auffahren lässt und zur Strecke bringt für immer. Sitzend, man kehrt nicht davon zurück, man kann nicht einmal mehr eine Erinnerung bewegen.«⁶

Und so träumt A in *Nacht und Träume* zwar von der lebensnotwendigen Hilfe, im Prinzip von der Erlösung, erfährt jedoch nicht einmal eine Erholung durch diesen »schlaflosen Traum«⁷, was sich nach dem Erwachen vor allem in seiner unveränderten, kauernenden Haltung zeigt. Wie hier bildhaft deutlich wird, liegt der Unterschied zwischen Müdigkeit und Erschöpfung darin, dass der

»Ermüdete nur ihre Verwirklichung [Anm. d. Verf.: die Verwirklichung der Möglichkeiten der Ermüdeten] erschöpft [*hat*], während der Erschöpfte alles, was möglich ist, erschöpft. Der Ermüdete kann nichts mehr verwirklichen, der Erschöpfte hingegen kann keine Möglichkeiten mehr schaffen.«⁸

Es geht demnach um Potenzialität, die im ermüdeten Zustand nicht mehr verwirklicht, aber in der Erschöpfung gar nicht mehr geschaffen werden kann. Für den Erschöpften ist alles gleich, alle Möglichkeiten werden aneinandergereiht zu einer unendlichen Kette, die die Wahl einer Option gänzlich unmöglich macht. Der Entschluss als solcher ist keine Option mehr. Ein elementarer Grundstein dieser Technik des Erzählens beruht demnach auf »exhaustive[n], das heißt erschöpfende[n] Serien«⁹, die sich »durch Becketts ganzes Werk [ziehen].«¹⁰

Diese Idee verfolgt Deleuze an zahlreichen Beispielen aller Genres aus Becketts Werk, wobei die Untersuchung der Fernsehspiele im Zentrum seiner Analyse steht, was ihn in der Konklusion dann auch von einer »Spezifität des Fernseh-Ceuvres«¹¹ sprechen lässt, da Beckett »in seinen Werken fürs Fern-

6 Deleuze 1996, S. 59.

7 Deleuze 1996, S. 95f.

8 Deleuze 1996, S. 51.

9 Deleuze 1996, S. 54f.

10 Deleuze 1996, S. 54.

11 Deleuze 1996, S. 69.

sehen [...] zweimal den Raum und zweimal das Bild [erschöpft]«,¹² was er folgendermaßen ausführt:

»Es ist das Fernsehen, das Beckett erlaubt, die Unterlegenheit der Wörter zu überwinden, entweder dadurch, daß er auf gesprochene Wörter verzichtet wie in *Quadrat* und in *Nacht und Träume* oder sich ihrer bedient, um aufzuzählen, vorzustellen oder sie als Dekor zu verwenden, so daß man sie lockern und dazwischen Dinge oder Bewegungen einführen kann (*Geister-Trio, ...nur noch Gewölk...*); oder daß er ein paar Wörter zurückhält, die einem Intervall oder einem Takt zufolge beiseite gelassen wurden, während alles andere in einem kaum vernehmbaren Murmeln untergeht wie am Ende von *He, Joe*; oder daß man ein paar aus der Melodie herausgreift, die ihnen die nötigen Akzente gibt wie in *Nacht und Träume*. Beim Fernsehen ist es jedoch etwas anderes als Wörter, *Musik und Vision*, das auf diese Weise ihre Umklammerung lockert, sie voneinander trennt oder vollends beiseite schiebt.«¹³

Die Zusammenfassung von Deleuze' Essay ergibt die These, dass Becketts Arbeit mit dem bewegten Bild als zwingender Entwicklungsschritt für dessen künstlerische Zielrichtung zu sehen ist, da

»[für Beckett Worte] immer unerträglicher [wurden]. Und den Grund dafür, dass er sie immer schlechter ertrug, kannte er von Anfang an: es ist die besondere Schwierigkeit, »ein loch [sic] nach dem anderen zu bohren« in die Sprachoberfläche, damit endlich »die dahinterliegenden Dinge« sichtbar würden.«¹⁴

Die Dekonstruktion der konventionellen Sprache wurde von Beckett auf eine Ebene übertragen, auf der die dekonstruierte Sprache zu visueller Dichtung wird und ein Bild ergibt. Aber kann hier wirklich von einem künstlerisch zwingenden Entwicklungsschritt gesprochen werden? Und was macht Becketts Fernsehspiele so außergewöhnlich?

Erschwerend zu diesen Fragen kommt Deleuze' assoziative Argumentationsweise, weshalb man auch diesen Essay ganz im Sinne von Michel Foucaults

12 Deleuze 1996, S. 99.

13 Deleuze 1996, S. 99.

14 Deleuze 1996, S. 98. Er zitiert hier sinngemäß aus Becketts *Deutscher Brief von 1937*. Im Original heißt es »das Dahinterkauernde«, in: Samuel Beckett: *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Edited by Ruby Cohn, New York: Grove Press 1984, S. 52.

Einschätzung über dessen Schriften als ›*Theatrum philosophicum*‹ bezeichnet könnte.¹⁵ Der Philosophiehistoriker Ulrich Johannes Schneider bringt Foucaults Erklärungsansatz zu Deleuze treffend auf den Punkt:

»Theater (die Metapher Foucaults) meint also für Deleuze nicht Theatralisierung, Inszenierung der Philosophiegeschichte, sondern völliges Auseinanderfallen alles Gesagten in mehrere Stimmen, die keine feste Auftrittsordnung kennen und oft gleichzeitig reden.«¹⁶

Um ›die einzelnen Stimmen in ihrer gleichzeitigen Mehrstimmigkeit‹ in Deleuze' Erschöpfungs-Essay für die hier vorliegende Untersuchung von Becketts Fernsehspielen herauszuarbeiten, bietet es sich an, Deleuze' These an einzelnen Fallbeispielen zu überprüfen, wofür es wiederum notwendig wird, Becketts künstlerische Entwicklung hin zu Medien der Bewegtbilder nachzuvollziehen.

Um die zentrale Frage nach einer Spezifität der Fernsehspiele überhaupt stellen zu können, wird sich diese Arbeit daher zuerst einmal mit Samuel Becketts Weg zum Bewegtbild befassen. So sollen ästhetische Prinzipien aufgefunden gemacht werden, die dann beispielhaft an mehreren Fernsehspielen Überprüfung finden. Dabei wird auch ebenfalls den Fragen nachgegangen, warum und wie ein vorwiegend als Theatermann bekannter Künstler sich zunehmend einem zu dieser Zeit sehr jungen Medium öffnete, beziehungsweise warum dies überhaupt für seine künstlerische Arbeit von Interesse war.

1.2 Forschungsstand: Becketts Fernsehspiele und Deleuze

Insgesamt liegt der Analyse die medienanalytische, produktions- und wirkungsästhetisch geprägte Perspektive der Beckett-Forschung zugrunde.¹⁷

15 Michel Foucault: »*Theatrum philosophicum*«, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*. Band II: 1970–1975, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Berlin: Suhrkamp 2002, S. 93–123.

16 Ulrich Johannes Schneider: »Theater in den Innenräumen des Denkens. Gilles Deleuze als Philosophiehistoriker«, in: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hrsg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München: Wilhelm Fink 1996, S. 108.

17 Hier eine Auswahl von grundlegenden Publikationen für die vorliegende Arbeit (sortiert nach Erscheinungsjahr, an betreffender inhaltlicher Stelle wird die jeweilige Quelle noch einmal vollständig gelistet.): Robert O. Lawton Distinguished Professor of English (FloridaStateUniversity/USA) Stanley E. Gontarski: *The Intent of Undoing in*

Deleuze' Ansatz erhält dort zunehmend Bedeutung und ist auf dem Weg ein tradierter Forschungsansatz der facettenreichen und internationalen Beckett-Forschung zu werden. Er wird allein aufgrund seines interdisziplinären Sujets von ganz unterschiedlichen Wissenschaftsvertretenden aller Bereiche der Philosophie und Geisteswissenschaften verfolgt. So wurde beispielsweise die bisher einzige Monographie zu Becketts Teleplays im direkten Abgleich mit Deleuze' Beckett Interpretation mit dem Titel *Beckett, Deleuze and the Televisual Event: Peephole Art*¹⁸ von Colin Gardner 2012 vorgelegt, der einen Lehrstuhl für Critical Theory and Integrative Studies an der University of California innehat und an den Departments of Art, Film & Media Studies, Comparative Literature and the History of Art & Architecture unterrichtet. Sein Begriff des televisuellen Ereignisses geht definitorisch dabei vor allem direkt auf Deleuze' Ereignisbegriff zurück, der eine übergeordnete Stellung

Samuel Beckett's Dramatic Texts. Bloomington: Indiana University Press 1985.; Kenneth T. Rowe Collegiate Professor of Dramatic Literature & Professor of English and Theater (University of Michigan/USA) Enoch Brater: *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, New York/Oxford: Oxford University Press 1987.; Professorin für Kunst/Medienästhetik (Visuelle und Neue Medien) an der Universität Paderborn Inga Lempke: »Theater mit anderen Mitteln... Becketts Fernsehtheater«, in: Helmut Kreuzer/Helmut Schanze (Hrsg.): *Bausteine III. Arbeitshefte Bildschirmmedien* 50 (1994).; Joachim Becker: *Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*, Tübingen: De Gruyter 1998.; Kulturschaffende und Kunstwissenschaftlerin Gabriele Hartel: »the eyes take over«: *Samuel Becketts Weg zum »gesagten Bild«*. Eine Untersuchung von »The Lost Ones«, »Ill Seen, Ill Said« und »Stirrings Still« im Kontext der visuellen Kunst, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004.; Medienwissenschaftler Michael Lommel: *Samuel Beckett: Synästhesie als Medienspiel*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006.; Professor of English (Xavier University, Cincinnati, Ohio/USA) Graley Herren: *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*, New York: Palgrave MacMillan 2007. (Monographie basiert auf seiner Dissertation *The Ghost in the Machine: A Study of Samuel Beckett's Teleplays*, Dissertation Florida State University, Summer 1998.); Medienwissenschaftler und Germanist Peter Seibert (Hrsg.): *Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld: transcript 2008.; (Beide Kunstwissenschaft) Gaby Hartel/Michael Glasmeier (Hrsg.): *The Eye of Prey. Essays zu Samuel Becketts Film- und Fernseharbeiten*, Berlin: Suhrkamp 2011.; Associate Professor, Director of the Beckett International Foundation and the University's Beckett Fellow (University of Reading/UK) Mark Nixon: »Samuel Beckett, Video Artist«, in: Peter Fifield/David Addyman (Hrsg.): *Samuel Beckett: Debts and Legacies*. New Critical Essays, London/New York: Methuen Drama 2013.

18 Colin Gardner: *Beckett, Deleuze and the Televisual Event: Peephole Art*, New York: Palgrave Macmillan 2012.

in dessen Werk einnimmt. Das ›Interesse am Ereignis‹ sieht Gardner auch als einen entscheidenden Überschneidungspunkt von Beckett und Deleuze.¹⁹ Wichtig anzumerken ist dabei, dass die Definition hierbei die Ereignishaftigkeit des Begriffes per se mit einzuschließen versucht. Der deutsche Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaftler und Philosoph Joseph Vogl geht beispielsweise in seinem Aufsatz ›Was ist ein Ereignis?‹ über Deleuze' Ereignisbegriff von einer »deleuzianischen Ereignisphilosophie«²⁰ aus und zieht hierfür Deleuze selbst heran, der über sich folgendes geschrieben hat:

»In all meinen Büchern«, sagt Deleuze, »habe ich die Natur des Ereignisses gesucht«, und an anderer Stelle: »Es stimmt, ich habe meine Zeit damit zugebracht, über diesen Begriff des Ereignisses zu schreiben.«²¹

Dies ist für den vorliegenden Beitrag wichtig, weil es einen möglichen Erklärungsansatz liefert, weshalb Deleuze sich überhaupt für Becketts Arbeit interessiert hat. So kommt Vogl in seinem sehr aufschlussreichen Aufsatz gleich zu Anfang dazu, seine Fragestellung direkt wieder aufzulösen, da »es eine Frageweise zu sein [scheint], der das Ereignishafte am Ereignis eben entgeht.«²² Vielmehr müsse »[d]ie Frage nach dem Ereignis also nicht auf Antwort und Lösung [zielen] sondern auf ihr Problematisches selbst.«²³

Zieht man dies mit der hier bereits dargelegten Einschätzung Foucaults zusammen, wird deutlich, dass Deleuze immer auch über die Form seines Schreibens, und damit auch über die Aussagbarkeit der Sprache selbst nachgedacht hat und dem darin zugrundeliegenden Zweifel Ausdruck verleihen wollte. Ein grundsätzlicher Ansatz, der sich auch bei Beckett finden lässt, wie noch in vielschichtiger Weise nachgewiesen werden wird.

Gardners Ansatz basiert auf der Schrift *Beckett on Screen. The Television Plays*²⁴ des Professors für Fernsehen und Film Jonathan Bignell von 2009, der an der University of Reading mit Schwerpunkt auf Samuel Beckett forscht und lehrt. Ein grundlegendes Werk, das sich erstmals ganz Becketts Fernsehspielen widmet und welches seine Kollegin am Department of Film,

19 Gardner 2015, S. 8–12.

20 Joseph Vogl: »Was ist ein Ereignis?«, in: Peter Gente/Peter Weibel (Hrsg.): *Deleuze und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft 2007, S. 67.

21 Zit. n. Vogl 2007, S. 67.

22 Vogl 2007, S. 67f.

23 Vogl 2007, S. 68.

24 Jonathan Bignell: *Beckett on Screen. The Television Plays*, Manchester/New York: Manchester University Press 2009.

Theatre & Television Anna McMullan – ihrerseits ebenfalls ausgewiesene Beckett Expertin (mit dem Schwerpunkt auf dessen Dramen) – völlig zu Recht beschreibt als:

»a compelling argument for the significance of Beckett's visual media works not just in the Beckett canon but for media studies.«²⁵

Ein Ausgangspunkt, den auch Garin Dowd seiner bereits 2007 erschienenen Abhandlung *Abstract Machines: Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari* zugrunde legt, diesen dabei aber auf Becketts Gesamtwerk ausweitet. Ähnlich wie auch Stanley Gontarski, der in seinem 2015 erschienenen Buch *Creative Involution: Bergson, Beckett, Deleuze*²⁶ die medienästhetische Lesweise zugunsten einer deutlich philosophischeren Auslegung nur am Rande verfolgt. Neben den Monographien gibt es zahlreiche Aufsätze oder auch Teilkapitel, die Becketts Arbeiten mit Deleuze' Theorie lesen.²⁷

25 Anna McMullan, in: Bignell 2009, o. S.

26 S. E. Gontarski: *Creative Involution: Bergson, Beckett, Deleuze*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2015.

27 Eine für die vorliegende Arbeit relevante Auswahl (sortiert nach Erscheinungsjahr, an betreffender inhaltlicher Stelle wird die jeweilige Quelle noch einmal vollständig gelistet.):

Mary Bryden: »The Schizoid Space: Beckett, Deleuze, and L'épousé«, in: Sjeff Houppermans (Hrsg.): *Beckett & La Psychanalyse/ Beckett & Psychoanalysis*, Schriftenreihe Samuel Beckett Today/ Beckett Aujourd'hui, Vol. 5, Amsterdam/Atlanta, GA: Brill Rodopi 1996, S. 85–94.; Michael Glasmeier: »Bewegter Stillstand. Alte Meister im Quadrat«, in: Ders./Christine Hoffmann/Kunsthalle Wien/ u.a. (Hrsg.): *Samuel Beckett. Bruce Nauman*, Wien: Kunsthalle Wien 2000.; Mary Bryden: »Deleuze Reading Beckett«, in: Richard Lane (Hrsg.): *Beckett and Philosophy*, New York: Palgrave Macmillan 2002, S. 80–92.; Manfred Pabst: *Bild–Sprache–Subjekt. Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/Guattari*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 107–133.; Carol Murphy: »The Long and the Short of it... Moving Images in Proust and Beckett«, in: Mary Bryden (Hrsg.): *Beckett's Proust – Deleuze's Proust*, New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 136–154.; Isabelle Ost: »Till ooze and on: Textual Desire and the Subject's Presence (Beckett, Deleuze, Lacan)«, in: S. E. Wilmer/ Audronė Žukauskaitė (Hrsg.): *Deleuze and Beckett*, New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 97–110.; David Addyman: »Different Spaces: Beckett, Deleuze, Bergson«, in: Wilmer/ Žukauskaitė 2015, S. 137–151.

Allen gemeinsam ist, dass sie Beckett als bildenden Künstler voraussetzen und nicht als Dramatiker,²⁸ oder als Vorreiter der Postdramatik²⁹ verorten. Eine Einordnung, die in der akademischen Debatte bereits seit Mitte der 1990er Jahre immer wieder vollzogen wird und ihn zum exemplarischen Vertreter eines multimedial arbeitenden Künstlers macht.³⁰

Dies erklärt sich anhand von Becketts Ansatz, die technischen Spezifika der jeweiligen Gattung einzubeziehen und damit immer auch inhaltlich einzusetzen. So auch bei seinem Umgang mit dem Fernsehen, welches Mitte der 1960er Jahre noch ein neues Medium darstellte. Es ging Beckett bei seiner Arbeit mit dem Fernsehen vorrangig um die verschiedenen »visuellen Probleme«,³¹ welche die Möglichkeiten der Kameraperspektive mit sich bringen. Und so weigerte er sich von Anfang an gegen ein rein dokumentarisches Abfotografieren seiner bereits vorhandenen Bühnenwerke und entschied immer wieder neu, ob ein Stück für den Bildschirm geeignet war oder nicht. Beziehungsweise erarbeitete neue oder für das Fernsehen speziell weiterentwickelte Arbeiten. Was hier bereits anklingt, ist die stetige Verschränkung von Theater und Fernsehen. Umso dringender scheinen auch eine Aufarbeitung und Einordnung seiner Fernseharbeit von Seiten der Theaterwissenschaft.³²

28 Samuel Barclay Beckett (1906–1989) gewann 1969 den Nobelpreis für Literatur für sein Theaterstück *Attendant en Godot*, was ihn weltweit als Dramatiker bekannt machte.

29 Hans-Thies Lehmann führt hier Becketts »radikale[...] Dramaturgie des Nullpunkts« an um »den Zerfall des Zeiterlebens« am Beispiel von *That Time* (1974) als »eine Art Prolog zur Beschreibung der postdramatischen Zeitästhetik im Theater« zu etablieren. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 324f.

30 Die entsprechende Forschungsliteratur wird jeweils thematisch passend in den einzelnen Teilkapiteln angeführt.

31 Vgl. Aufzeichnung von Vorgesprächen mit Samuel Beckett, Alan Schneider (Regie), Boris Kaufman (Kamera) und Barney Rosset (Produzent) zu *Film*, New York Sommer 1964, in: Stanley E. Gontarski: *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*. Bloomington: Indiana University Press 1985, S. 188.

32 Hier zu erwähnen ist die Theaterwissenschaftlerin Katharina Knüppel, die mit ihrer Monographie *Samuel Becketts Spuren im 21. Jahrhundert Intermediale Transformationen in bildender Kunst und Choreographie* einen ersten grundsätzlichen Schritt bezüglich Becketts Einordnung in die bildende Kunst des 21. Jahrhunderts macht, hierfür jedoch nur Becketts Fernsehspiel *Quadrat I + II* tiefergehend untersucht. Katharina Knüppel: *Samuel Becketts Spuren im 21. Jahrhundert Intermediale Transformationen in bildender Kunst und Choreographie*, München: epodium 2018.

1.3 Medienhistorische Einordnung

Grundsätzlich ist es wichtig zu erwähnen, dass Beckett, der mit der Einrichtung seines Fernsehskripts *He, Joe*³³ 1966 erstmals offiziell für das Fernsehen arbeitete, nicht der einzige Künstler war, der sich zu diesem Zeitpunkt dem Fernsehen öffnete. Schließlich war das Fernsehen in den 1960er-Jahren ein neues Medium, das sich noch definieren musste, und so bestand von Seiten der europäischen Sendeanstalten der Ehrgeiz, in Anlehnung an die aktuelle Theaterszene die renommierten »Theaterregisseure im Zusammenhang mit ihren Bühnenszenierungen zur eigenständigen Arbeit mit dem Medium Fernsehen bzw. Film zu gewinnen«³⁴.

Es handelte sich also vorwiegend um Theaterregisseure, die ihre eigenen Bühnenszenierungen als die »Autor[en] des theatralen Ereignisses«³⁵ mit den Mitteln des Films und Fernsehens weiterentwickeln und dabei ein größeres Publikum erreichen konnten.³⁶ Dabei wurden beide Seiten zufrieden gestellt: Den Autoren bot sich ein »größtmöglicher Einfluss auf das Endprodukt«³⁷ und den Programmverantwortlichen waren durch die Mitarbeit der Autoren »ästhetische Neuformulierung eines Stücks mit den Mitteln des Fernsehens«³⁸ und somit »ein Höchstmaß an Authentizität«³⁹ garantiert. Es

-
- 33 Zwar verfasste Beckett das Fernsehspiel im April 1965 auf Englisch mit dem Titel *Eh Joe*, für seinen Freund Jack MacGowran (Joe hieß erst Jack). Jedoch wurde die deutsche Einrichtung unter der offiziellen Regie von Samuel Beckett bereits am 13.04.1966 im SDR vor der englischen BBC-Produktion erstmals ausgestrahlt, unter dem Titel *He, Joe*. Aus diesem Grund wird hier durchgehend der deutsche Titel geführt. (SDR, 13.04.1966, um 22.50 Uhr, mit Deryk Mendel und Nancy Illig, s/w, 23 min; BBC Two, mit Jack MacGowran, am 04.07.1966.) Ausführlich nachzulesen bei Knowlson 1997, S. 533f. & 539f.
- 34 Siegfried Kienzle: »Theater im ZDF. Eine Partnerschaft mit Widersprüchen«, in: *ZDF-Jahrbuch 1987*, Mainz: Kleins Druck- und Verlagsanstalt 1988, S. 87.
- 35 Knut Hickethier: »Klassiker im Fernsehen. Fernsehtheater oder Theaterfernsehen?«, in: *TheaterZeitschrift*, H.11/1985, Berlin (West): Selbstverlag, S. 115.
- 36 Ausführlich nachzulesen bei: Renate Gompfer: *Theater, Film und Fernsehen: Der »Theaterfilm«*, Arbeitshefte Bildschirmmedien 26, DFG-Sonderforschungsbereich 240, Siegen: Univ.-GH 1992, S. 29f.
- 37 Vgl. hierzu Inga Lempke: »Theater mit anderen Mitteln... Becketts Fernsehtheater«, in: Helmut Kreuzer/Helmut Schanze (Hrsg.): *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien, Bausteine III*. Arbeitshefte Bildschirmmedien 50, DFG-Sonderforschungsbereich 240, Siegen: Univ.-GH 1994, S. 69.
- 38 Hickethier 1985, S. 113.
- 39 Vgl. Lempke 1994, S. 69.

ging den einen um aktualisiertes Theater, um die Popularisierung eines elitären Mediums und den anderen um eine neue Möglichkeit einer theatralen Form.

Theater im Fernsehen changierte zu Beginn des Fernsehspiels Anfang der 1960er-Jahre zwischen der reinen Dokumentation einer Aufführung und der fernsehadaquaten Angleichung eines Stücks. Dadurch entstand ein neuer Sendetypus, dem der deutsche Medienwissenschaftler Knut Hickethier »eine Zwischenstellung zwischen der filmischen und theatralischen Ausdrucksweise« zuordnet, indem die Macher »eine neue Form entwickeln.«⁴⁰ Diese neue Form zeichnete sich Hickethier zufolge dadurch aus, dass »sie in das filmische Gefüge von Raum und Zeit theatrale Darstellungsmodi einbring[t].«⁴¹

Diese Einschätzung liegt sicherlich nicht nur in der Tatsache begründet, dass das Fernsehen schon rein formal einem Guckkasten entspricht, sondern findet sich auch in der »Eigengesetzlichkeit der elektronischen Kamera«⁴². Diese zeichnete sich durch eine Aufnahmetechnik aus, bei der bestimmte dramaturgische Vorschriften, vor allem die der Gleichzeitigkeit und Kontinuität, eingehalten werden mussten. Im Gegensatz zu Filmaufnahmen, die in Teile zerstückelt und nachträglich zusammengesetzt werden können, muss bei dem so genannten *Ampex*-Verfahren,⁴³ einer live-ähnlichen Aufnahmetechnik, die Form »eines pausenlosen und korrekturlosen Durchspielens, wie es sonst nur die Bühne kennt,«⁴⁴ eingehalten werden. Zur Realisierung des *Ampex*-Verfahrens waren eine Kopfrad- und eine Bandantriebsregelschaltung des Videorekorders erforderlich. Geräte, die mit derartigen Videoaufzeichnungstechniken ausgestattet waren, wurden hauptsächlich in Fernsehstudios verwendet, auch weil die Aufnahmen, im Gegensatz zur Filmproduktion,

40 Hickethier 1985, S. 117.

41 Hickethier 1985, S. 117.

42 Wolfgang Federman: »Skepsis gegenüber dem eigenen Tun. Autoren und Regisseure verneinen eine eigene Form 'Fernsehspiel'«, in: *Kirche und Fernsehen*, H.29&30/1963, heute über Frankfurt am Main: epd Medien, S. 1.

43 Es handelte sich hierbei um ein von der Firma Ampex (USA) entwickeltes und vermarktetes Verfahren zum Speichern von Videosignalen auf einem Magnetband. Dieses Verfahren wird als Querspurverfahren bezeichnet, weil das Videosignal in senkrecht zur Bandlaufrichtung verlaufenden Videospuren gespeichert wird. Vgl. o. N.: »Die Fußball-Konserve«, in: *Der Spiegel Hamburg: Spiegel-Verl.* H.9/1959, vom 25.02.1959, S. 58.

44 Federman 1963, S. 1.

gleich abgespielt werden konnten. Auch Becketts Fernsehspiele wurden mit diesem Verfahren aufgezeichnet, weshalb zum Beispiel *He, Joe* aus einer einzigen 20-minütigen Einstellung besteht.

Interessant daran ist, dass durch die Liveness dieser Aufnahmetechnik dem Fernsehen plötzlich eine Authentizität angerechnet wurde, die bis dahin nur dem Theater vorbehalten war. Darüber hinaus ist das Ergebnis konservierbar. Formal ist das Fernsehspiel zwischen Film und Theater einzustufen.

Trotzdem hat ein Fernsehbild selbstverständlich nur noch wenig mit dem Geschehen auf der Bühne gemeinsam und selbst wenn im Fernsehspiel die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung noch genau beachtet und die oben beschriebenen Vorgänge als theatermäßig bezeichnet werden, kann all das nichts daran ändern, dass beim

»Phänomen Fernsehen niemals ein exakt begrenzter Ort, sondern stets eine Welt der Handlung vorfindlich ist. Denn wie auch immer das visuelle Geschehen gestaltet sein mag, immer ist der Raum, in dem sich das wirkliche oder fiktive Geschehen ereignet, ein Phantasieraum, aufgebaut durch eine Sequenz von Eindrücken und Aspekten.«⁴⁵

Dabei ist grundsätzlich gültig, dass das Fernsehen keine »Kulisse« sein will, sondern sein Publikum ganz in Anspruch nimmt, was es zu einem Medium des »Dabei–sein« macht.⁴⁶ Dieser »Phantasieraum« wird noch durch den vorgeschriebenen Blickwinkel für die Zuschauenden verstärkt. Das heißt, indem nur ein bestimmtes Detail gezeigt wird, muss dieses in ein »nicht sichtbares räumliches Ganzes«⁴⁷ eingeordnet werden. Diese Vorstellung eines »räumlichen Ganzen« entsteht nur nach und nach im Bewusstsein der Zuschauenden und zeichnet sich dadurch aus, dass dieser Raum, in dem ein Fernsehspiel spielt, im Gegensatz zu einem Bühnenbild niemals fertig vor den Betrachtenden steht. Der Fernsehraum behält dadurch immer einen »Unbekanntheithorizont«,⁴⁸ der durch das für das Fernsehen typische Close–up noch verstärkt wird. Marshall McLuhan nennt das Fernsehen gar ein »Medium der

45 Helmuth O. Berg: »Die Erzählfunktion des Bildes im Fernsehspiel«, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg. 17, H.3/1969, Baden–Baden: Nomos–Verl.–Ges. 1969, S. 249.

46 Vgl. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media* (engl. 1964/dt. 1968), herausgegeben von Gerti Fietzek und Michael Glasmeier, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995 (2. Aufl.), S. 471f.

47 Berg 1969, S. 250.

48 Berg 1969, S. 250.

Großaufnahme.«⁴⁹ Über den Effekt des Close-up schreibt der Filmhistoriker Anton Kaes:

»Wann immer eine Großaufnahme in den Erzählfluß einmontiert ist, kommt die Handlung zum momentanen Stillstand, der Film wird zum reinen Objekt der Schaulust.«⁵⁰

Für die Nahaufnahme in Zusammenhang mit dem Fernsehbildschirm gilt dies im Besonderen, da hier videospezifische Eigenschaften dadurch zum Tragen kommen, dass das »Bild selbst mit der Materie des Bildschirms [verschmilzt] und nicht wie im Kino darauf projiziert [wird]«⁵¹. Was dazu führt, um Jean-Luc Nancy zu folgen, dass man »von einem Bildschirm gar nicht mehr sprechen [kann],«⁵² was an seinen, wie eben schon erwähnt, videospezifischen Eigenschaften liegt. Diese sind nach Nancy folgendermaßen definiert:

»Video heißt ›ich sehe, während *theato* ›ich blicke‹ bedeutet (und *kineo* ›ich bewege mich‹). [...] So gibt es im *video* mithin ein Aufsaugen ins Sehen, das tendenziell das Gesehene entzieht.«⁵³

Diese hoch artifizielle Box scheint damit wie geschaffen für Becketts Ästhetik.

Einer von Becketts ersten, belegbaren Kontakten mit diesem Medium fand bereits 1961⁵⁴ über eine Adaption seines – zu diesem Zeitpunkt längst sehr erfolgreichen – Theaterstückes *Waiting for Godot* (UA 1953, Paris, Théâtre de Babylone) statt. Allerdings hegte er trotz positiver Aufnahme durch

49 M. McLuhan 1995, S. 481.

50 Anton Kaes: »Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film«, in: Claudia Schmölbers/Sander Gilman (Hrsg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln: DuMont 2000, S. 160.

51 Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2006, S. 124.

52 Nancy 2006, S. 124.

53 Nancy 2006, S. 125.

54 Hier ist die britische Adaption gemeint. Ausstrahlung am 26.06.1961, um 21:50 GMT, unter der Regie von Donald McWhinnie, mit Peter Woodthorpe (Vladimir) und Jack MacGowran (Estragon), u. a. Beleg für Daten, online unter: <https://genome.ch.bbc.co.uk/960b8bcc4dad4380a6da7d68a71538d4>; letzter Abruf am 10.03.2020. Es gab auch eine Adaption für das amerikanische Fernsehen: Ausstrahlung als »Play of the Week«, am 03.04.1961 auf WNTA, Regie: Alan Schneider, Burgess Meredith (Vladimir), Zero Mostel (Estragon), u. a., mit einleitenden Worten von Becketts amerikanischem Verlegers Barney Rosset (Grove Press). Vgl. William Hutchings: *Samuel Beckett's ›Waiting for Godot‹. A Reference Guide*, Westport, Conn., USA/London, UK: Praeger 2005, S. 86.

Publikum und Presse⁵⁵ gegenüber weiteren Verfilmungen von *Waiting for Godot* eine deutliche Abneigung.⁵⁶ Er hielt sein Stück nicht fürs Fernsehen geeignet, was er folgendermaßen begründete:

»My play wasn't written for this box. My play was written for small men locked in a big space. Here you're all too big for the place. You see, you could write a very good play for television about a woman knitting. You'd go from the face to the knitting, from the knitting to her face.«⁵⁷

In diesem Zitat deutet sich bereits an, dass es Beckett zwar nicht um eine generelle Festlegung seiner Stücke für die Theaterbühne ging, dafür aber umso mehr um die Umsetzung seiner Werke in einem geeigneten wirkungsästhetischen Rahmen. Selbst die Anfrage seines engen Freundes Jack MacGowran, der ihn um die Erlaubnis für eine Verfilmung von *Waiting for Godot* unter der Regie von Roman Polanski bat, wies er mit folgenden Worten zurück:

»I'm terribly sorry to disappoint you and Polanski but I don't want any film of *Godot*. As it stands it is simply not cinema material. And adaptation would destroy it.«⁵⁸

Trotz der Ablehnung in diesem konkreten Fall stand Beckett Film und Fernsehen generell aber aufgeschlossen gegenüber. Seine Wertschätzung des Bewegtbildes findet sich zum Beispiel darin bestätigt, dass er sich 1936 zu Beginn seines Aufenthalts in Paris um ein einjähriges Praktikum bei Sergej Eisenstein bewarb. In seinem Schreiben an Eisenstein bezeichnete er sich als

55 »*Godot* well adapted for Television. [...] what unifies these diverse elements in the play is a poetic imagination working at full power [...] Mr. McWhinnie is afraid of the bold of effect of lightning, the extreme close-up, or the extreme long shot and much of this production was shot in tightly composed close-ups which emphasized the play's claustrophobic intensity.« o. N.: »Shaping Spirit of Imagination. *Godot* Well Adapted to Television«, in: *The Times*, London: Times Newspaper Ltd., 27.06.1961, S. 7.

56 So erinnerte sich Peter Woodthorpe, der 1961 den Estragon in der Fernsehadaptation gespielt hatte, in einem späteren Interview (am 18.02.1994). Zit. n. James Knowlson: *Damned to Fame. A Life About Samuel Beckett*, London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury 1997, S. 488.

57 Vgl. Interview mit Peter Woodthorpe, 18.02.1994, in: Knowlson 1997, S. 488.

58 Samuel Beckett [S. B.] an Jack MacGowran, am 13.12.1967, zitiert nach Jordan R. Young: *The Beckett Actor. Jack MacGowran – Beginning to End*, Beverly Hills: Moonstone Press 1987, S. 120.