

**Sehen und Sprechen:  
Männlichkeit und Weiblichkeit  
in Stanley Kubricks EYES WIDE SHUT**

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Dokortitels der Philosophie

im Fachbereich Neuere Philologien (10)

der Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Unyoung Park

aus: Pyungtaek-shi, Südkorea

2014

(Einreichungsjahr)

2016

(Erscheinungsjahr)

1. Gutachter: Prof. Dr. Vinzenz Hediger
2. Gutachter: Prof. Dr. Rembert Hüser

Tag der Promotion: 15. April 2015

## Inhaltsverzeichnis

<b>1.</b>	<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
1.1.	Spiegel als mediale Selbstreflexion	1
1.2.	Literaturverfilmung und Auteur	4
1.3.	Induzierter Autor = induzierter Leser/Zuschauer	8
1.4.	Trias und Doppelgänger	9
1.5.	Ausblick: Ästhetische Bildung/Erziehung	11
<b>2.</b>	<b>Sehen</b>	<b>13</b>
2.1.	Einführung	13
2.2.	Geburt des Auteurs	16
2.2.1.	EINE GEWISSE TENDENZ IM FRANZÖSISCHEN FILM von François Truffaut	16
2.2.2.	Stanley Kubrick als Auteur	18
2.3.	Tod des Auteurs	21
2.3.1.	TOD DES AUTORS von Roland Barthes	21
2.3.2.	Tod von Stanley Kubrick	25
2.4.	Geburt des Rezipienten	32
2.4.1.	Folge des Tod des Autors: Rezeptionstheorie	32
2.4.1.1.	DAS UNHEIMLICHE von Sigmund Freud	33
2.4.1.2.	DAS SYMBOLISCHE, DAS IMAGINÄRE UND DAS REALE von Jacques Lacan	41
2.4.1.3.	DAS DISPOSITIV: METAPSYCHOLOGISCHE BETRACHTUNGEN DES REALITÄTSEINDRUCKS von Jean-Louis Baudry	50
2.4.1.4.	VISUELLE LUST UND NARRATIVES KINO von Laura Mulvey	61
2.4.2.	EYES WIDE SHUT	71
2.4.2.1.	Blickkonstellation	72
2.4.2.1.1.	Alice: Geschlossenes Auge	72
2.4.2.1.2.	Bill: Geöffnetes Auge	75
2.4.2.1.3.	Ziegler: Überwachungskamera	79
2.4.2.2.	Raumkonstellation	81
2.4.2.2.1.	Alice: Symbolischer Raum	81
2.4.2.2.2.	Bill: Imaginärer Raum	85
2.4.2.2.3.	Ziegler: Realer Raum	90
2.4.2.3.	Eros und Thanatos	93
2.4.2.3.1.	Dialektik von Aufklärung und Romantik	93
2.4.2.3.2.	Dialektik von der ehelichen und der käuflichen Liebe	97
2.4.2.3.3.	Nekrophilie	101

2.5.	Wiedergeburt des Auteurs	105
2.5.1.	Genie	106
2.5.2.	Urheber	111
2.5.3.	Induzierter Autor	115
2.6.	Zusammenfassung	119
<b>3.</b>	<b>Sprechen</b>	<b>121</b>
3.1.	Einführung	121
3.2.	DIE TRAUMNOVELLE	124
3.2.1.	Doppelgeschichte – Doppelnovelle – Traumnovelle	124
3.2.2.	Traum = Tod + Raum	129
3.2.2.1.	Fridolins Traum	129
3.2.2.2.	Albertines Traum	134
3.2.3.	Novelle = Unerhörte Begebenheit	146
3.2.3.1.	Definition und Spezifika	146
3.2.3.2.	Neuheit, Neuigkeit, Unerhörtheit in Bezug auf DIE TRAUMNOVELLE	147
3.2.3.3.	Zyklusform der Novelle in Bezug auf Fridolins Bewusstseinszustände	152
3.2.3.4.	Aspekt der Unterhaltung	158
3.2.3.5.	Novelle = Krankengeschichte	161
3.3.	Literaturverfilmung: EYES WIDE SHUT	168
3.3.1.	Schnitzlers Drehbuch-Entwurf der TRAUMNOVELLE	168
3.3.1.1.	Schnitzlers Verhältnis zum Film/Kino	168
3.3.1.2.	Drehbuch-Entwurf	172
3.3.1.3.	Schnitzlers filmische Sprache	178
3.3.2.	Kubricks Adaption der TRAUMNOVELLE	182
3.3.2.1.	Kubricks Ansicht über die Filmgeschichte	182
3.3.2.2.	Erstveröffentlichte Drehbuchfassung von EYES WIDE SHUT	192
3.3.2.3.	Kubricks literarische Sprache	202
3.3.3.	Filmisches Erzählen	207
3.3.3.1.	Erzähler	207
3.3.3.1.1.	Literarischer Erzähler	207
3.3.3.1.2.	Filmischer Erzähler	213
3.3.3.2.	Filmischer Erzähler in EYES WIDE SHUT	221
3.3.3.2.1.	Kamera	222
3.3.3.2.1.1.	Mis-en-Scène	226
3.3.3.2.1.2.	Montage	232
3.3.3.2.1.3.	Überwachungskamera	237

3.3.3.2.2. Musik	241
3.3.3.2.2.1. Dialektik zwischen präexistenter und Original-Musik	244
3.3.3.2.2.2. Dialektik zwischen diegetischer und extradiegetischer Musik	248
3.3.3.2.2.3. Musiker Nightingale	251
3.3.3.2.3. Figur	254
3.3.3.2.3.1. Alice	256
3.3.3.2.3.2. Bill	258
3.3.3.2.3.3. Ziegler	260
3.4. Zusammenfassung	265
<b>4. Schluss</b>	<b>267</b>
<b>5. Bibliografie</b>	<b>280</b>

## 1. Einleitung

### 1.1. Spiegel als mediale Selbstreflexion

Der flämische Maler Jan van Eyck (um 1390-1441) fertigte 1434 die ARNOLFINI-HOCHZEIT an, die bis heute viele Rätsel aufwirft. Ähnlich verwirrt LAS MENINAS (1656) des spanischen Malers Diego Velázquez (1599-1660) immer noch seine Betrachterinnen und Betrachter.<sup>1</sup> Die Rätsel bzw. die Verwirrung beruhen insbesondere auf dem gemalten Spiegel im Hintergrund der beiden Gemälde. Auf dem Spiegel der ARNOLFINI-HOCHZEIT sind zwei weitere Personen zu sehen, die ohne den Spiegel auf dem Bildraum nicht erscheinen konnten. Auch der Spiegel in LAS MENINAS zeigt das Königspaar, das sich außerhalb des Bildraumes befindet. Das Spiegelmotiv ermöglicht die Multiperspektivität und fordert die Metamorphose von Betrachtenden, Maler und Modell, weil die Betrachtenden dazu gezwungen sind, ihre Perspektive zu wechseln.

Zu erinnern ist daran, dass die Malerei als Kunstgattung der bildenden Kunst untergeordnet ist, die sich meist mit einem körperlich-räumlichen Gebilde beschäftigt. Die Spiegelmetaphorik in oben genannten beiden Gemälden eröffnet vor allem einen imaginären Raum, der zugleich vor dem Bild real existiert(e): In der ARNOLFINI-HOCHZEIT befindet sich zudem die Signatur des Malers über dem Spiegel: „Johannes de Eyck fuit hic“ (Johannes de Eyck war hier/ist hier gewesen). Auf diese Weise war der Maler gleichzeitig ein Zeuge sowie ein Zuschauer dieser privaten Szene im Ehegemach.<sup>2</sup> Dank des Spiegelmotives konnte der Maler sich selbst ebenfalls auf dem

---

<sup>1</sup> In der Forschung wird LAS MENINAS als absolutes Meisterwerk der Malerei und zugleich als gemalter Kommentar zur ARNOLFINI-HOCHZEIT betrachtet. Der Einfluss der ARNOLFINI-HOCHZEIT auf Velázquez lässt sich folgendermaßen erklären: Zunächst waren die Besitzer des Bildes, das Ehepaar Arnolfini, kinderlos verstorben. Bald ist das Bild in Habsburgischen Besitz gekommen und später in die königliche Sammlung in Madrid gelangt. Im 17. Jahrhundert verwaltete Velázquez diese Sammlung. (Siehe Belting, Hans (2013) *Spiegel der Welt: Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*. 2. Aufl., München : C. H. Beck, S. 135-144.)

<sup>2</sup> Zum Hintergrund des Arnolfini-Gemäldes: Der Bildtitel ist erst 1516 beim Inventar von Margareta von Österreich aufgetaucht. Als die National Gallery London 1842 das Bild ankaufte, begann sie sich mit den Fragen zu beschäftigen: „Wer sind diese Menschen?“, „Was tun sie?“ und „Hat das Bild einen verborgenen Sinn?“ (Siehe Šebková-Thaller, Zuzana (1992) *Sünde und Versöhnung in Jan van Eycks Hochzeitsbild*. Markt Berolzheim : Hernoul-le-Fin-Verl., S. XI.)

Nachdem der Bildtitel aufgetaucht war, konnte man rekonstruieren, dass es sich um Giovanni Arnolfini handelt. Er stammte zwar aus Lucca, aber lebte mehrere Jahrzehnte in Brügge, wo van Eyck in späteren Jahren ansässig war und auch für private Auftraggeber arbeitete. Arnolfini war ein Kaufmann. Die dargestellte Frau ist Giovanna Cenami, deren Familie ebenfalls aus Lucca stammte. (Siehe Belting, Hans

Bild platzieren, der sonst zum imaginären Bereich der Rezipienten gehört. „Indem Jan van Eyck seine Gegenwart beim dargestellten Ereignis durch Inschrift und Spiegelung festhält, bezeugt er, dass er das sah, was er malte.“<sup>3</sup> LAS MENINAS präsentiert das Selbstporträt des Malers bei seiner Tätigkeit, wobei sein Modell unsichtbar bleibt. Allein der Spiegel an der Rückwand zeigt das Königspaar und somit impliziert er den imaginären Raum, in dem sich dieses Paar real aufhielt. Beim Betrachten des Bildes nehmen die Rezipienten wiederum diesen imaginären Raum vor dem Bild ein.

Der Spiegel wurde in der ARNOLFINI-HOCHZEIT dafür verwendet, um neben der privaten Innenwelt auf die objektive Außenwelt hinzuweisen, zu der sowohl der Maler als auch die Rezipienten gehören. Was aber der Spiegel in LAS MENINAS zeigt, sind nicht die realen Objekte, sondern das gespiegelte Gemälde, woran der Maler gerade arbeitet.<sup>4</sup> Das Verhältnis zwischen Urbild und Abbild wurde somit in Frage gestellt und in der Folge wurde das Schöpfertum thematisiert. Daher ist Velázquez' Gemälde „[i]konographisch [...] einmal in der Tradition der gemalten ‚Hoffamilien‘ [...], des Atelierbildes [und] auch unter [der] Kategorie der ‚gemalten Kunsttheorie‘ zu verstehen.“<sup>5</sup>

---

(2013) a.a.O., S. 135ff.)

In der Regel geht man davon aus, dass das Gemälde ein „gemalter Ehevertrag“ Arnolfinis sei. (Belting, Hans (2013) a.a.O., S. 135.)

Mit kulturanthropologischen Argumenten wurde dies jedoch widerlegt, weil zu der Zeit von van Eyck eine klandestine Hochzeit abgelehnt wurde und keine Legitimation erhielt. Eine legitime Hochzeit musste in einer Kirche durch einen Priester durchgeführt werden. (Siehe Yiu, Yvonne (2001) *Jan van Eyck – das Arnolfini-Doppelbildnis: Reflexionen über die Malerei*. Frankfurt a.M. [u.a.] : Stroemfeld, S. 97ff.)

Daher ist es von Bedeutung und Interesse, dass ein Vers aus Ovid, nämlich die LIEBESKUNST, auf dem originalen Rahmen zu lesen war, wie ein spanisches Inventar erwähnte. (Siehe Belting, Hans (2013) a.a.O., S. 137.)

Weiterhin ist von Interesse, dass der Konvexspiegel, dessen Rahmen mit Passionsszenen verziert ist, das Auge Gottes symbolisiert. Yiu interpretiert diesen Spiegel konkret als die Pupille Gottes, worin sich die Welt spiegelt. Somit ist der „Bezug zu den göttlichen Personen Bestandteil einer Selbstreflexion, in der die eigene schöpferische Tätigkeit als Künstler befragt wird.“ (Yiu, Yvonne (2001) a.a.O., S. 198.)

<sup>3</sup> Ebd., S. 217.

<sup>4</sup> Für die Interpretation von LAS MENINAS siehe u.a. Greub, Thierry (Hg.) (2001) *Las Meninas im Spiegel der Deutungen: eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin : Reimer.

<sup>5</sup> Ebd., S. 15.

Anzumerken ist, dass Michel Foucault LAS MENINAS als ein Metabild betrachtet, das über die bildliche Repräsentation selbst reflektiert: „Vielleicht gibt es in diesem Bild von Velasquez gewissermaßen die Repräsentation der klassischen Repräsentation und die Definition des Raums, den sie eröffnet. Sie unternimmt in der Tat, sich darin in all ihren Elementen zu repräsentieren, mit ihren Bildern, den Blicken, denen sie sich anbietet, den Gesichtern, die sie sichtbar macht, den Gesten, die die Repräsentation entstehen lassen. Aber darin, in dieser Dispersion, die sie auffängt und ebenso ausbreitet, ist eine essentielle Leere gebieterisch von allen Seiten angezeigt: das notwendige Verschwinden dessen, was sie begründet, – desjenigen, dem sie ähnelt, und desjenigen, in den Augen dessen sie nichts als Ähnlichkeit

Herauszuheben ist, dass „die Neuerungen in der Kunst des Nordens vor 1525 kaum schriftlichen Niederschlag [fanden]“,<sup>6</sup> während „in der italienischen Renaissance die Entwicklung der Malerei durch kunsttheoretische Traktate begleitet wurde“.<sup>7</sup> „Erst vor kurzem ist [jedoch, Anm. v. Verf.] erkannt worden, dass der kunsttheoretische Diskurs in gewissen Gemälden ein integraler Bestandteil des Gemäldes selber ist.“<sup>8</sup> Daher ist es von grösster Bedeutung,

dass Jan van Eyck im *Arnolfini-Doppelbildnis* nicht nur das Sehen als *conditio sine qua non* seiner Malerei hervorhebt, indem er seine Signatur mit zwei Figuren korreliert, die sich einzig durch ihr Schauen definieren, sondern genau dieses Schauen dem spiegelnden Auge Gottes einverleibt. Somit wird der Blick des Künstlers, wenn auch nicht gleichgesetzt, so doch parallelisiert mit dem allmächtigen Blick Gottes. Im *Arnolfini-Doppelbildnis* wird dadurch auf das im Mittelalter geläufige Ähnlichkeitsverhältnis zwischen dem Schöpfergott als *artifex* und dem schaffenden Künstler verwiesen, aber neu unter das Primat des Sehens gesetzt.<sup>9</sup>

Der US-amerikanische Filmregisseur Stanley Kubrick (1928-1999) setzt genau diese Kunsttradition fort, indem er das filmische Sehen thematisiert und den filmtheoretischen Diskurs als einen integralen Bestandteil seines Films darstellt. Daher sind seine Filme ebenfalls als ‚gefilmte Filmtheorie‘ zu verstehen. Dadurch, dass der „als Architekt“<sup>10</sup> geltende Regisseur die filmischen Räume schuf, die die Betrachtenden gleichermaßen mit einschließen, ermöglicht er die mediale Selbstreflexion, weil diese Räume einen imaginären umfassen. Insbesondere in seinem letzten Film EYES WIDE SHUT (1999) setzt Kubrick den Zusammenhang dieser filmischen Räume zusammen und bringt ihn zur Geltung. Das Sehen ist allerdings eine räumliche Erfahrung.

Außerdem ist es von Bedeutung, dass das Wort *Theorie* aus griechisch-lateinischem *theōria* stammt, das „Zuschauen“ oder „Betrachtung, Untersuchung“ oder „wissenschaftliche Erkenntnis“ bedeutet.<sup>11</sup> Zugrunde liegt das griechische Substantiv

---

ist. Dieses Sujet selbst, das gleichzeitig Subjekt ist, ist ausgelassen worden. Und endlich befreit von dieser Beziehung, die sie ankettete, kann die Repräsentation sich als reine Repräsentation geben.“

(Foucault, Michel (2003) *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 45.)

<sup>6</sup> Yiu, Yvonne (2001) a.a.O., aus dem Klappentext.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 219.

<sup>10</sup> Thissen, Rolf (1999) *Stanley Kubrick: der Regisseur als Architekt*. München : Heyne.

Für die Raum- sowie Zeitanalyse über Kubricks Filme siehe Fischer, Ralf Michael (2006) *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*. Berlin : Gebr. Mann.

<sup>11</sup> Dudenredaktion (Hg.) (2007) *Duden, das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache*. 4.,



*theōros*, nämlich „Zuschauer“.

In Verbindung steht daher die Zuschauerschaft des antiken Theaters, denn „[d]as Wort »theatron« tauchte erstmals in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. bei Herodot auf und bezeichnete zunächst nur die Zuschauerschaft, dann aber auch den Versammlungsort, Orchestra und Skene nicht eingeschlossen. Erst Thukydides verwendete das Wort »theatron« zur Bezeichnung der gesamten Theateranlage.“<sup>12</sup> Da außerdem im antiken Theater „die Polisgemeinschaft als religiöse Festversammlung [zusammentrat]“<sup>13</sup> und auch die „politische Volksversammlung [stattfand]“,<sup>14</sup> „machte [dies] diesen Ort zu einem der politischen und geistigen Brennpunkte der Polis.“<sup>15</sup>

Daraus zu folgern ist vor allem die Aufgabe der Theorie, die folgendermaßen lauten kann: vom Zuschauersubjekt ausgehend seinen Bezug auf das Schauobjekt im räumlichen Zusammenhang zu erklären, der wiederum auf einen gesellschaftlich-politischen Bezug hinweist.

Wichtig ist zudem die biblische Schöpfungsgeschichte, dass der Gott nach seinem Ebenbild Adam schuf. Dies spielt einerseits an, dass das Subjekt das Medium, nämlich den Spiegel, benötigt, um sich zu erkennen und andererseits, dass das Geschöpf den eigenen Schöpfer widerspiegelt. Hinzukommen die Zuschauerinnen und Zuschauer, die nun den Platz des abwesenden Schöpfers einnehmen.

Die vorliegende Arbeit zielt darauf, anhand von EYES WIDE SHUT die Dreierbeziehung zwischen Regisseur, Zuschauer/Zuschauerin und Film darzulegen, wobei der Begegnungsort, nämlich das Kino, eine zentrale Rolle spielt. Mein Augenmerk richtet sich dabei sowohl auf die Erzählsituation als auch auf die geschlechterspezifische Darstellung im Kino.

## **1.2.Literaturverfilmung und Auteur**

EYES WIDE SHUT basiert auf der TRAUMNOVELLE (1926) von Arthur Schnitzler

---

neu bearb. Aufl., Mannheim [u.a.] : Dudenverlag, S. 846.

<sup>12</sup> Brauneck, Manfred (1993) *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 1, Stuttgart [u.a.] : J. B. Metzler, S. 37.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

(1862-1931), der ein wichtiger Vertreter der Wiener Moderne ist. Zu berücksichtigen ist, dass Kubrick fast ausschließlich mit literarischen Vorlagen arbeitete<sup>16</sup> und Film als Kunst betrachtete.<sup>17</sup> Diese Aspekte sind im Hinblick auf die Filmgeschichte von besonderer Bedeutung, denn

[m]it der zunehmenden Gründung von immer mehr sesshaften »Film-Theatern« setzte zugleich das Bemühen ein, den Film als Kunstform aufzuwerten und das gehobene Bürgertum für den Film zu gewinnen. Erreicht werden sollte dies u. a. durch die Bearbeitung berühmter literarischer Werke und der Beschäftigung bekannter Autoren.<sup>18</sup>

Darüber hinaus beeinflussten die Erfolge der italienischen Filmen wie QUO VADIS? (1912, Enrico Guazzoni, nach dem gleichnamigen Roman von Henry Sienkiewicz) und CABIRIA (1914, Giovanni Pastrone, nach Texten von Gabriele D'Annunzio) das Werk von D. W. Griffith, dem Vater des Erzählkinos.<sup>19</sup> Dies deutet das intermediale Wechselspiel zwischen Film und Literatur an und veranschaulicht, dass sich das filmische Sehen an das literarische Lesen anlehnt.

Wie der Status des Films von Geburt an umstritten war, so wird auch der Begriff „Literaturverfilmung“ kontrovers beurteilt, „da er besonders in der älteren Forschungsliteratur mit der Forderung nach möglichst werkgetreuer »Verfilmung« verknüpft war und damit eine Abwertung des Films gegenüber der Literatur implizierte.“<sup>20</sup> In den 1950er Jahren rebellierte jedoch ein paar junge französische Filmkritiker gegen diese Tendenz und erkundeten das Kino neu, indem sie einige Regisseure entdeckten, die in Filmen ihre subjektiven Haltungen durchschimmern ließen und dem Publikum eine Vorstellung von der Welt sowie vom Kino vermittelten. Sie nannten diese Regisseure *Auteurs*.

Die *politique des auteurs* betonte die medienspezifische Ausdrucks- sowie Produktionsweise, um Film als eigenständige Kunst anerkennen zu lassen. Insbesondere

---

<sup>16</sup> Kubrick war selbst ein leidenschaftlicher Leser und ließ zudem seinen Assistenten Anthony Frewin eine Lesegruppe organisieren, die für ihn regelmäßig Bücher las und darüber berichtete. Siehe THE STANLEY KUBRICK ARCHIVE ORAL HISTORY PROJECT: FINDING AND DEVELOPING THE STORY. <https://www.youtube.com/watch?v=Lx49KEJxUF0> (Stand: 31.10.2015).

<sup>17</sup> Siehe die Debatte zwischen Kubrick und Raphael in: Raphael, Frederic (1999a) *Eyes Wide Open: Eine Nahaufnahme von Stanley Kubrick*. Berlin : Ullstein, S. 95f.

<sup>18</sup> Koebner, Thomas/Peter Ruckriegel (2007) Literaturverfilmung. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 405.

<sup>19</sup> Siehe ebd., S. 406.

<sup>20</sup> Ebd., S. 407.

indem sie die bestimmten Regisseure zu *Auteurs* kürten, war sie in der Lage, die medienspezifischen Filmsprachen zu erklären. Die Autorentheorie sah aber hauptsächlich das Genre als filmische Sprache an, weil es das Genre war, das sowohl die filmische Ausdrucksweise wie Licht, Kameraführung, Musik usw. vorstrukturiert als auch die Erwartungshaltung des Publikums. Folglich war die Autorentheorie mehr für die europäischen Autoren zu verwenden, die in seiner Genreverweigerung selbst ein eigenes Genre geschaffen haben. Die Hollywoodregisseure wurden dagegen im souveränen Umgang mit Genreerwartungen eingestuft wie Alfred Hitchcock (Thriller) und John Ford (Western).

Paradox war von vornherein der Begriff „Auteur“, weil dieser Begriff aus der Literaturtradition stammt, aber verwendet wurde, um das hierarchische Verhältnis zwischen Literatur und Film umzuwälzen. Darüber hinaus ist *Auteur* ein Begriff zunächst aus der Filmkritik, also aus der Sprachpraxis, der erst später in der Filmpraxis umgesetzt wurde. Ein entscheidendes Manko der *politique des auteurs* ist dabei, dass sie auf das Publikum nicht geachtet hat. Folglich hat sie mit dem Begriff *Auteur* ein Pantheon aufgebaut, um die Regisseure zu hierarchisieren. Weiterhin ist es nicht verwunderlich, dass der *Auteur* mit dem männlichen Schöpfergott gleichgesetzt ist, der vor allem seine Anhänger, nämlich die Cinephilen, benötigt. Dass die Autorenfilme für das normale Publikum als schwer zugänglich wahrgenommen werden, ist daher die logische Konsequenz.

In dieser Hinsicht ist Stanley Kubrick eine sehr interessante Gestalt, denn:

even though Kubrick was one of the cinema's indisputable auteurs, a producer-director who supervised every aspect of his films from writing to exhibition, he never benefited from the support of the auteurists. This may have been due to the fact that his films seemed different from one another, or to the fact that most of them were literary adaptations—although only one was based on a book of such international fame and artistic excellence that most critics would say it reads better than what the director made from it. The *Cahiers du cinéma* critics, including Jean-Luc Godard, thought Kubrick was overrated; Andrew Sarris placed him in the 'Strained Seriousness' category; *Movie* never listed him in their pantheon; and David Thomson described him as 'sententious', 'nihilistic', 'meretricious' and 'devoid of artistic personality'. Even the anti-auteurist Pauline Kael relentlessly attacked his films, and many others in the New York critical establishment, from Bosley Crowther in the 1950s and 1960s down to Anthony Lane in the present day, have been either slow to appreciate him or hostile towards his work.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Naremore, James (2007) *On Kubrick*. London : BFI, British Film Inst., S. 2.

Zweifellos erfüllt Kubrick alle Eigenschaften eines *Auteurs*, wurde aber von den Auteuristen nicht beachtet, vermutlich weil sein Œuvre genreübergreifend ist und er selten mit Stammschauspielern zusammenarbeitete, die als weitere wiedererkennende Merkmale dienten. Kennzeichnend war außerdem, dass Kubrick eindeutig Hollywoodregisseur war und dennoch der Öffentlichkeit verborgen blieb, indem er in der Nähe von London lebte und selten Interviews gab. Zu berücksichtigen ist daher sein Werdegang zum Filmregisseur:

Stanley Kubrick's career as a filmmaker is deeply interconnected with the American motion picture industry. He has worked at one time or another with nearly all the so-called 'majors': United Artists, Universal, Columbia, MGM, and Warner Bros. These companies have distributed his films and have participated in financing some of them. These connections have enmeshed Kubrick and his films in the structures of the American film business; despite his geographical self-exile from Hollywood, Kubrick continues to be regarded as an American filmmaker, while other expatriate directors, like Richard Lester and Joseph Losey, worked more closely with British and continental production and distribution companies and came to be seen as members of the Anglo-European film community.<sup>22</sup>

Auch Thomas Elsaesser weist darauf hin, dass Kubricks Mythos in der Filmgeschichte viel mehr in die Umwälzung von New Hollywood eingebettet war.<sup>23</sup> Ähnlich betrachtet James Naremore Kubricks einzigartige Position im Zusammenhang mit dem Hollywoodssystem:

His [Kubrick's] ability to maintain control was due in part to the fact that, when taking the first steps in his career, the film industry was undergoing major changes. A 1948 Supreme Court ruling had recently divested the major Hollywood studios of their theatre chains and the popular audience was increasingly obsessed with television. In the early 1950s a good many of television's dramatic programmes were being produced in New York, so that Kubrick might have entered the film industry by the same path as Daniel Mann or John Frankenheimer, who began as television directors. Alternatively, he might have moved to Hollywood and tried to become a professional cinematographer. Perhaps he was fortunate that his lack of film-making or theatrical experience forced him to invent ways of producing his own movies.<sup>24</sup>

Zu betonen ist, dass Kubrick anfangs als Fotograf mit Filmen in Berührung gekommen ist und zum Regisseur wurde, indem er autodidaktisch Filme drehte. Dabei lag ihm die kommerzielle Vermarktbarkeit seines Films am Herzen, obwohl er gleichzeitig Film als

---

<sup>22</sup> Sklar, Robert (1988) Stanley Kubrick and the American Film Industry. In: *Current Research in Film Audience, Economics, and Law*. vol. 4, S. 114, zit. nach Naremore, James (2007) a.a.O., S. 9.

<sup>23</sup> Siehe Elsaesser, Thomas (2004) Evolutionärer Bild-Ingenieur. Stanley Kubricks Autorschaft. In: *Stanley Kubrick*. Hg. v. Bernd Eichhorn, Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum, S. 138.

<sup>24</sup> Naremore, James (2007) a.a.O., S. 10.

Kunst betrachtete. Definitiv verstand er sich selbst als Hollywoodregisseur, also jener aus der Traumfabrik bzw. Traumindustrie. Wichtig ist zudem Kubricks Ansicht über das Filmemachen, die besonders in seiner Dankesrede für den D.W. Griffith Award zutage tritt:

it[filmmaking] can be like trying to write War and Peace in a bumper car at an amusement park.

Auf ein paradoxes Verhältnis werde ich eingehen, indem ich Kubrick trotz aller Widerstände als *Auteur* definiere.

### 1.3. Induzierter Autor = induzierter Leser/Zuschauer

Die methodische Vorgehensweise habe ich an das Erzählschema vom Erzählforscher des französischen Strukturalismus Gérard Genette angelehnt, das von der Annahme ausgeht, dass ein extradiegetischer Erzähler nicht immer implizierter Autor, jedoch ein extradiegetischer Adressat stets implizierter Leser sei. Somit korrigiert Genette Wayne C. Booth's Begriff des *implied authors*, der als eine dritte Instanz der literarischen Kommunikation zwischen realem Autor und fiktivem Erzähler fungiert.<sup>25</sup> Nach Genette ist ein implizierter Autor als dritte Instanz überflüssig, weil die erzählende Instanz entweder zum realen Autor oder zum fiktiven Erzähler gehört:

Es ist dies ein induzierter Autor, wie ich ihn aus seinem Text erschließe, ein Bild des Autors, das mir dessen Text suggeriert.<sup>26</sup>

Als Folge sieht das Genette'sche Schema der narrativen Instanzen wie folgt aus: RA [Realer Autor] (IA [Induzierter Autor]) → Er [Erzähler] → Eg [Erzählung] → At [Adressat] → (VL [Virtueller Leser]) RL [Realer Leser].<sup>27</sup>

Mein Ausgang ist, dass sowohl Literatur als auch Spielfilm narrative Medien sind. Daher werde ich die narrativen Instanzen sowohl in der TRAUMNOVELLE als auch in

---

<sup>25</sup> Für den Begriff *implied author* siehe Booth, Wayne C. (2009) Der implizite Autor [1961]. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 142-152.

<sup>26</sup> Genette, Gérard (2009) Implizierter Autor, implizierter Leser? [1983]. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 237.

<sup>27</sup> Ebd., S. 246.

EYES WIDE SHUT darlegen, um die Ähnlichkeiten sowie die Unterschiede zu veranschaulichen. Von Vorteil ist es, dass Schnitzler selbst versucht hat, DIE TRAUMNOVELLE für einen Film zu adaptieren. Kubrick seinerseits hat mit zwei Autoren am Drehbuch für EYES WIDE SHUT gearbeitet, wobei er darauf beharrte, auf den Fersen Schnitzlers zu bleiben.<sup>28</sup>

Vor diesem Hintergrund spielt der Erzähler die entscheidende Rolle, um das intermediale Wechselspiel darzustellen und die Spezifika des jeweiligen Mediums zu erläutern.

#### **1.4.Trias und Doppelgänger**

Um ferner die Dreierbeziehung zwischen Regisseur, Zuschauer/Zuschauerin und Film darzulegen, lehne ich mich theoretisch sowie strukturell sowohl an Freuds als auch an Lacans Trias an. Anschließend reflektiere ich das Ganze mit dem Freud'schen Doppelgängerkonzept, um das Realitätskonzept sowie die Funktion und Rolle der Kunst darzulegen.

In DAS ICH UND DAS ES (1923) entwickelt Sigmund Freud (1856-1939) das Modell der Psyche und ihre Funktionsweise. Wie der Titel bereits andeutet, sind das Ich und das Es ebenbürtig. Dennoch sind sie besonders in Bezug auf die Sprache unterschiedlich. Das Über-Ich entsteht aus der Identifizierung mit den Eltern, die wiederum die Gesellschaft repräsentieren. Dieses psychische Modell ist allerdings ein männliches. Es veranschaulicht exakt die männliche Psyche in der untergehenden Doppelmonarchie, in der sowohl Freud als auch Schnitzler lebten. Kubrick seinerseits übertrug Schnitzlers Geschichte ins New York Ende des 20. Jahrhunderts und deutet somit an, dass das Freud'sche Modell seine Gültigkeit nicht verloren hat. Dieses Modell erklärt vor allem die männlichen Figuren in EYES WIDE SHUT.

Jacques Lacan stellte im Vortrag DAS SYMBOLISCHE, DAS IMAGINÄRE UND DAS REALE (1953) ein Modell der menschlichen Realität vor und erklärte, wie die analytische Erfahrung verläuft und wie die Heilung ermöglicht werden kann. Diese analytische Erfahrung setzt aber eine Dreierrelation voraus, um die Krankheit

---

<sup>28</sup> Raphael, Frederic (1999a) a.a.O., S. 127.

analysierbar bzw. interpretierbar zu machen. Diese Dreierrelation wiederum besteht aus dem Symbolischen, dem Imaginären und dem Realen. Wichtig ist, dass die Sprache in der analytischen Erfahrung eine wesentliche Rolle spielt und dass die Zweierbeziehung zwischen Analytiker und Analysanden vom Imaginären geprägt ist. Um geheilt zu werden, muss der Analysand jedoch zum Realen gelangen.

Zu diesem Zweck muss das Subjekt in der Lage sein, den Anderen als den Anderen zu erkennen, also nicht mehr als seine eigene Widerspiegelung wie im imaginären Verhalten. Das Reale, das häufig als das Undarstellbare bzw. Unrepräsentierbare beschrieben wird, verweist auf den Zusammenstoß mit dem Analytiker als eine reale Person. Weiterhin deutet dies die Außenwelt der analytischen Erfahrung an, die der Analytiker nur erraten, erschließen und erkennen kann. Daher steht das Reale im Zusammenhang mit dem Tod, weil er in der Regel nur als Symbol repräsentierbar ist und wir ihn nur erraten sowie erschließen können.

Ferner berührt das Reale deshalb auch das Freud'sche Unheimliche, denn unheimlich erscheint im allerhöchsten Grade, was mit dem Tod zusammenhängt. Das Unheimliche ist etwas von alters her Vertrautes, das nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist. Außerdem stellte Freud fest, dass „dieses Unheimliche das einzige Gefühl ist, das in der Kunst stärker zum Ausdruck kommt als im Leben.“<sup>29</sup> Besonders tritt das Unheimliche aber im Doppelgängertum hervor, weil ursprünglich der Doppelgänger als Absicherung gegen die Mortalität des Ichs diente, im Laufe der Entwicklungsphase aber zum Schreckbild geworden ist.

Kunst, besonders das Medium Film, ist der Doppelgänger zum Leben. Kubrick äußerte gegenüber dem Drehbuchautor Raphael: „Gibt's keine Wirklichkeit, gibt's auch keinen Film.“<sup>30</sup> Das Kino ist *par excellence* der unheimliche Ort, in dem wir unseren Doppelgängern begegnen, weil das Präfix ‚un-‘ am Wort ‚unheimlich‘ keine Negation ist, sondern Verdrängung markiert, und dass der Kern des Wortes das ‚Heim‘ ist, also eine Örtlichkeit, die die Urszene mit einschließt. Daher ist das Kino die künstliche Gebärmutter, wo wir in den primitiv-narzisstischen Zustand zurückversetzt werden und einen Realitätseindruck bekommen. In diesem primitiv-narzisstischen Zustand fungiert

---

<sup>29</sup> Stanley Kubrick. In: Ciment, Michel (1982) *Kubrick*. München : BAHIA, S. 193.

<sup>30</sup> Raphael, Frederic (1999a) a.a.O., S. 56.

die Leinwand als Spiegel und somit wird das Kino zudem zum imaginären Ort.

EYES WIDE SHUT steht exemplarisch als Fallgeschichte der psychoanalytischen Filmtheorie im Sinne von Cesare Musatti und zeigt, dass die Begrifflichkeiten der Psychoanalyse als hermeneutische Instrumente bei der Filmanalyse verwendet werden können. Darüber hinaus ist er ein Metafilm, der das filmische Sehen sowie die filmische Narration thematisiert und veranschaulicht. Zugleich erschafft er ein Metakino aus der Traumindustrie, indem er die Zuschauerinnen und Zuschauer zum Traum führt und gleich wachrüttelt.

### **1.5.Ausblick: Ästhetische Bildung/Erziehung**

Wird unter B[ildung]. der über den Wissenserwerb hinausgehende Prozess menschlicher Identitätsfindung und lebensweltlicher Orientierung verstanden, so stehen die Komposita ›ästhetische B.< bzw. ›ästhetische E[rziehung].< für diejenigen philosophischen und pädagogischen Konzepte, die das ästhetische Verhalten als ein wesentliches Moment dieses Prozesses begreifen.<sup>31</sup>

Wenn das Kino als künstliche Gebärmutter fungiert und wir darin in den primitiv-narzisstischen Zustand zurückversetzt werden, ist das Kino *par excellence* ein Ort für die ästhetische Bildung bzw. ästhetische Erziehung. Wie die Eltern auf die Kleinkinder Einfluss nehmen, so beeinflusst die Kinoerfahrung die Zuschauerinnen und Zuschauer im Hinblick auf Identitätsfindung und lebensweltliche Orientierung, besonders da der Film der Doppelgänger zum Leben ist.

Darüber hinaus steht die künstliche Gebärmutter im Zusammenhang mit dem künstlichen Gehirn, nämlich der künstlichen Intelligenz. Trotz aller Bedenken und Kritiken über die anthropomorphe Sichtweise über die Medien, ist es doch unleugbar, dass wir die Welt sowie das Universum narzisstisch betrachten und stets unsere Doppelgänger produzieren. Bereits 1877 hatte der Pädagoge und Philosoph Ernst Kapp (1808-1896) in GRUNDLINIEN EINER PHILOSOPHIE DER TECHNIK von Organprojektion gesprochen. Ähnliches schreibt Freud 1924 in NOTIZ ÜBER DEN WUNDERBLOCK:

---

<sup>31</sup> Lühe, Astrid von der (2006) Ästhetische Bildung/Erziehung. In: *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 66.



Die Hilfsapparate, welche wir zur Verbesserung oder Verstärkung unserer Sinnesfunktionen erfunden haben, sind alle so gebaut wie das Sinnesorgan selbst oder Teile desselben (Brille, photographische Kamera, Hörrohr usw.).

Auch der kanadische Medienhistoriker Marshall McLuhan (1911-1980) erkannte alle elektronischen Technologien als „extensions of our physical and nervous systems“.<sup>32</sup>

In dieser Hinsicht gewinnen das Medium Film und dessen Aufführungsort Kino immer mehr Bedeutung, denn wenn das Kino als künstliche Gebärmutter fungiert, in der künstliche Träume erzeugt werden, müsste eine Analogie zwischen der künstlichen Gebärmutter und dem künstlichen Gehirn bestehen. Das ist auch ein Anlass, Gender Studies in diesem Gebiet zu appellieren und den Blickwinkel von Skopophilie zu Epistemophilie auszuweiten.

Nun geht der Vorhang auf.

---

<sup>32</sup> Fontius, Martin (2006) Wahrnehmung. In: *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 421.

## 2. Sehen

[...] so ist auch *Eyes Wide Shut* in erster Linie wieder ein filmischer Diskurs über das Sehen, über den unerfüllbaren Wunsch nach vollständiger Transparenz der Erscheinungen, über die Ver(w)irrungen zwischen visuellen Phantasmen und der angeschauten Konkretheit der Dinge.

(Kay Kirchmann, STANLEY KUBRICK – DAS SCHWEIGEN DER BILDER)

### 2.1.Einführung

Stanley Kubrick wurde am 26.07.1928 in der New Yorker Bronx geboren und starb am 07.03.1999 unerwartet an Herzversagen in Childwickbury Manor bei London, nachdem er die fertige Schnittfassung von EYES WIDE SHUT beiden Hauptdarstellern, Nicole Kidman und Tom Cruise, und den Chefs von Warner Bros., Terry Semel und Bob Daly, vorgeführt hatte.<sup>33</sup> Mit seinem Tod ist das 20. Jahrhundert auch zu Ende gegangen. Ein Jahrhundert, in dem zwei Weltkriege stattfanden und der Kalte Krieg die Erde teilte. Ein Jahrhundert, in dem sich die Sowjetunion, das Sinnbild des Kommunismus, auflöste und die USA, das Sinnbild des Kapitalismus, an die Spitze der Weltmacht gelangte. Und ein Jahrhundert, in dem der Holocaust im kollektiven Gedächtnis ein tiefes Trauma hinterließ.

Mit 13 bekam Kubrick von seinem Vater eine Graflex Kamera geschenkt, mit 17 war er Fotograf beim Fotomagazin LOOK und mit 23 fing er an, Spielfilme zu drehen. Er hat weder eine Filmhochschule besucht, noch eine diesbezügliche Ausbildung absolviert. Er hatte sich das Filmemachen selbst beigebracht und wurde so zum Kultregisseur. Kälte, Kalkül und Selbstreflexion sind die besonderen Merkmale seines Films. Kubrick hinterließ 13 Spielfilme, obwohl er sein ganzes Leben dem Filmemachen widmete, und sein letzter Film EYES WIDE SHUT umfaßt seine gesamten Werke.<sup>34</sup>

Kubrick ist *Auteur* seines Films. Er war derjenige, der während der gesamten Arbeitsphase – inklusive der Vor- und Postproduktion – Kontrolle und Macht ausübte. Das war möglich, weil er ein unabhängiger autodidaktischer Regisseur war. Im Abspann von FEAR AND DESIRE (1953) und von KILLER'S KISS (1955), seine ersten beiden

---

<sup>33</sup> Vgl. Ruschel, Christian (2002) *Vom Innen und Außen der Blicke: Aus Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE wird Stanley Kubricks EYES WIDE SHUT*. Mainz : Uni., Diss., S. 88.

<sup>34</sup> Für den Überblick über Kubricks Biographieliteratur siehe ebd., S. 7f.

Spielfilme, erscheint sein Name als Drehbuchautor, Produzent, Schneider, Kameramann und Regisseur.<sup>35</sup> Außer dem Schauspiel und der Musik leitete er also die wichtigsten Funktionen beim Filmemachen selbst.

Diese Arbeitsmethode bewahrte Kubrick, obwohl er ein Hollywoodregisseur von Weltrang wurde, indem er seine Mitarbeiter vollkommen unter Kontrolle behielt. Nur SPARTACUS (1960) markiert die Ausnahme in seinen Werken, wo er die uneingeschränkte künstlerische Freiheit nicht genoss, weil er vertraglich eingebunden war.

Um PATHS OF GLORY (1957) zu realisieren, benötigten Kubrick und sein Produzent James B. Harris einen Star. Erst nachdem Kirk Douglas Zusage für die Rolle bei PATHS OF GLORY gab, war United Artists bereits, das Filmprojekt zu unterstützen. Douglas verpflichtete aber seinerseits Kubrick für die Zusammenarbeit von weiteren fünf Filmen mit ihm. Aus diesem vertraglichen Verhältnis kam Douglas, der Hauptdarsteller und Produzent in SPARTACUS, zu Kubrick, nachdem er den Regisseur Anthony Mann kurz nach dem Drehbeginn aufgrund von Meinungsverschiedenheiten gefeuert hatte. Kubrick ersetzte Mann. Das war eine Erfahrung für Kubrick, die dazu führte, dass er beschloss, künftig keine Filme mehr zu drehen, wenn er nicht die absolute Kontrolle über die gesamte Arbeit besitzt. Und er blieb diesem Vorsatz treu.<sup>36</sup>

Noch ein wichtiger Aspekt für Kubricks Arbeitsweise ist, dass seine Familienmitglieder und Verwandten auch daran beteiligt waren wie ein Familienunternehmen. Er hat seine Frau Christiane Harlan – sie ist die Nichte des deutschen Filmemachers Veit Harlan – bei den Dreharbeiten zu PATHS OF GLORY kennen gelernt, die in der Schlusszene des Films als das gefangene deutsche Mädchen auftritt. Für EYES WIDE SHUT schuf Christiane Kubrick die Gemälde gemeinsam mit der Tochter Katharina Kubrick-Hobbs, die außerdem im Film als Mutter eines jungen Patienten in Bills Praxis zu sehen ist. Der Junge ist wiederum ihr Sohn Alexander

---

<sup>35</sup> Vgl. Herr, Michael (2000) *Kubrick*. New York : Grove Press, S. 27.

<sup>36</sup> Vgl. Phillips, Gene D. (2008) Wege zum Rum. In: *Das Stanley Kubrick Archiv*. Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 11ff.; Haine, Raymond (2008) Guten Tag, Mister Kubrick. In: *Das Stanley Kubrick Archiv*. Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 13f.; Phillips, Gene D. (2008) Spartacus. In: *Das Stanley Kubrick Archiv*. Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 15ff.; Kubrick, Stanley (2008) Notizen eines Regisseurs. In: *Das Stanley Kubrick Archiv*. Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 17.

Hobbs.<sup>37</sup>

Und der einzige Dokumentarfilm mit Stanley Kubrick, *MAKING OF THE SHINING* (1980), stammt von der Tochter Vivian Kubrick, die in den Filmen wie *2001: A SPACE ODYSSEY* (1968), *BARRY LYNDON* (1975), *THE SHINING* (1980) sowie *FULL METAL JACKET* (1987) auftrat und die Musik für den letzteren komponierte.<sup>38</sup> Auch Jan Harlan, der Schwager Kubricks, fungierte als ausführender Produzent seit *A CLOCKWORK ORANGE* (1971) und ein Sohn von ihm, Dominik Harlan, spielte die Klaviermusik bei *EYES WIDE SHUT*. Ein anderer Sohn, Manuel Harlan, war verantwortlich für die Standfotoaufnahme und Location Research für *EYES WIDE SHUT*.<sup>39</sup>

Darüber hinaus waren viele Mitarbeiter, z.B. Leon Vitali, der seit *BARRY LYNDON* mit Kubrick zusammen gearbeitet hatte und in *EYES WIDE SHUT* als Roter Umhang auftritt, langjährig dabei und wirkten somit wie die erweiterten Familienmitglieder.<sup>40</sup> Diese Arbeitsweise ermöglichte Kubrick die Autonomie und Freiheit im Hollywoodssystem und machte ihn zum Schöpfer seines Werkes.

Der Schöpfer Kubrick war sich besonders bewusst über den Ort, wo sein Schöpfertum lebendig wird, nämlich das Kino. Seine Filme wurden für das Kino geschaffen und sollten daher im Kontext des Kinos analysiert werden. Vor allem in drei Hinsichten kennzeichnet sich das Kubrick'sche Kino:

- Das Kino ist ein *möglicher* Ort, wo Evolution und sogar Revolution stattfinden, indem das Kino als künstliche Gebärmutter fungiert.
- Das Kino ist ein *imaginärer* Ort, wo wir die Gesamtheit des Ichs erfahren, indem die Leinwand als Spiegel fungiert.
- Das Kino ist ein *unheimlicher* Ort, wo wir mit den archaischen Ängsten

---

<sup>37</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0120663/trivia> (Stand: 30.04.2012).

<sup>38</sup> Seite „Vivian Kubrick“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 31. März 2013, 23:12 UTC. URL: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Vivian\\_Kubrick&oldid=116414866](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Vivian_Kubrick&oldid=116414866) (Abgerufen: 26. Juli 2013, 13:24 UTC).

<sup>39</sup> Kubrick, Stanley/Raphael, Frederic (1999) *Opening Titles and End Credits*. In: Diese. *Eyes Wide Shut*. New York [u.a.] : Penguin, S. 99-111.

<sup>40</sup> Am 02.02.2012 hielt Jan Harlan einen Vortrag über DIE BEDEUTUNG DER FILMMUSIK im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main. In der darauffolgenden Diskussion erwähnte er, dass es nicht einfach gewesen sei, mit Kubrick zusammen zu arbeiten, trotzdem seien die Mitarbeiter immer wieder zurückgekommen.

konfrontiert werden, indem wir unseren Schatten begegnen.

Das folgende Kapitel wird anhand von EYES WIDE SHUT auf die o.g. Aspekten eingehen.

## **2.2. Geburt des Auteurs**

### **2.2.1. EINE GEWISSE TENDENZ IM FRANZÖSISCHEN FILM von François Truffaut**

Der *Auteur* wird in der Regel als eine Art „Adelstitel der Filmkritik“<sup>41</sup> verwendet, um die Regisseurin oder den Regisseur als die Schöpferin oder den Schöpfer des Films anzuerkennen. Jedoch ist der *Auteur* ein männlicher Begriff, der mit den „romantisch-idealistischen“<sup>42</sup> „Vorstellungen von Genie, Kreativität und künstlerischer Durchsetzungskraft eng an traditionelle Bilder und Klischees von Männlichkeit gebunden“<sup>43</sup> ist.

In der Filmtheorie entwickelte sich der *Auteur*-Begriff Mitte der 1950er Jahre von jungen Filmkritikern um André Bazin in Paris, die für die Filmzeitschrift CAHIERS DU CINÉMA schrieben, und François Truffauts Aufsatz UNE CERTAINE TENDANCE DU CINÉMA FRANÇAIS (1954) wird als Grundlage für die *politique des auteurs* betrachtet.<sup>44</sup> Der von einem unbekanntem zweiundzwanzigjährigen Filmkritiker verfasste Artikel sorgte zunächst für eine kontroverse Debatte in der Filmlandschaft, aber ebnete zugleich den Weg zum Autorenkino der Nouvelle Vague.

Truffaut kritisiert zunächst die Tendenz zur Literaturverfilmung im französischen Nachkriegskino, wo hauptsächlich die „zwei Großen“ – die erfolgreichen Drehbuchautoren Jean Aurenche und Pierre Bost – die Geschichten produzieren und die

---

<sup>41</sup> Distelmeyer, Jan (2005) *Autor macht Geschichte: Oliver Stone, seine Filme und die Werkgeschichtsschreibung*. [München] : edition text + kritik, S. 14.

Nach Helen Stoddart spiele der *Auteur*-Begriff in der Filmwissenschaft eher eine marginalisierte Rolle, während er in der Filmkritik ein weit verbreitetes Konzept bleibe. (Vgl. ebd., S. 17ff.)

Auch John Caughie behauptet: „Auteurism is more clearly a critical practice than a theory.“

(zit. nach Arenas, Fernando Ramos (2011) *Der Auteur und die Autoren: Die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme '95*. [Leipzig] : Leipziger Universitätsverlag, S. 60.)

<sup>42</sup> Distelmeyer, Jan (2005) a.a.O., S. 16.

Für den romantischen Autorbegriff vgl. Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., S. 28-35.

<sup>43</sup> Distelmeyer, Jan (2005) a.a.O., S. 17.

Aus diesem Grund werde ich im Folgenden nur die männliche Bezeichnung verwenden.

<sup>44</sup> Für den Vorgänger des *Auteur*-Begriffs siehe Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., S. 35-41.

anderen ihnen bloß nachahmen. In dieser Situation „[w]enn sie [Aurenche und Bost] ihr Drehbuch ausgearbeitet haben, ist der Film gemacht. Der Regisseur ist in ihren Augen der Herr, der die Bildausschnitte dafür festlegt – und so ist es leider wirklich!“<sup>45</sup> Er plädiert aber für die Regisseure, die „ihre Dialoge oft selber schreiben, und einige von ihnen erfinden auch die Geschichte selbst, die sie auf die Leinwand bringen“,<sup>46</sup> wie „Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati, Roger Leenhardt“.<sup>47</sup> Truffaut zufolge sei die einzige gültige Art der Adaption die Regie-Adaption, „also die, die auf Umwandlung literarischer Ideen in Mittel der *mise en scène* basiert.“<sup>48</sup>

Die Schwierigkeit, über die Autorschaft eines Films zu sprechen, lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: „Das Kino ist keine Kunstform, weil ein Film das Resultat einer kollektiven Arbeit ist, ein Film ist das Werk eines Teams.“<sup>49</sup> Was Truffaut im o.g. Artikel unternimmt, ist die Zuschreibung der Urheberschaft eines Films zum Regisseur trotz der Tatsachen, dass „ein Film das Resultat einer kollektiven Arbeit ist“<sup>50</sup> und dass ein Film mittels der Kamera aufgenommen wird. Truffaut postuliert, dass die Regisseure manchmal Gott sein müssen, manchmal aber sein eigenes Geschöpf wie die Literaten gegenüber eigenen Werken: „Madame Bovary, das bin ich“ (Gustave Flaubert).<sup>51</sup> „Was zählt, ist allein die Qualität des Films, und die hängt einzig und allein von der Persönlichkeit des Regisseurs ab.“<sup>52</sup>

Die Wirkung von Truffauts Artikel ist besonders in drei Hinsichten wichtig: Erstens, es hat den jungen Kritikern bei CAHIERS DU CINÉMA den Impuls gegeben, selbst Filme zu drehen, wobei das Medium Film im Mittelpunkt steht. Zweitens, es hat dazu beigetragen, dass der Film als Kunstform ernstgenommen wird, indem der Regisseur

---

<sup>45</sup> Truffaut, François (1999) Eine gewisse Tendenz im französischen Film. In: Ders., *Die Lust am Sehen*. Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, S. 309.

<sup>46</sup> Ebd., S. 310.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Truffaut, François (1999) Bemerkungen zum Thema Literaturverfilmung. In: Ders., *Die Lust am Sehen*. Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, S. 343.

<sup>49</sup> Truffaut, François (1999) Der französische Film krepirt an den falschen Legenden. In: Ders., *Die Lust am Sehen*. Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, S. 320.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Truffaut, François (1999) Eine gewisse Tendenz im französischen Film. In: Ders., *Die Lust am Sehen*. Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, S. 308.

<sup>52</sup> Truffaut, François (1999) Bemerkungen zum Thema Literaturverfilmung. In: Ders., *Die Lust am Sehen*. Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, S. 346.

zum Urheber bzw. zum Schöpfer eines Films erklärt wurde. Der als *Auteur* betitelte Regisseur ist vor allem derjenige, der den Überblick über die gesamte Arbeit behält und während der Arbeit die Entscheidungen trifft.<sup>53</sup> Und drittens, wurde es möglich, auch die Hollywoodregisseure als *Auteur* zu entdecken, obwohl sie als Vertragsregisseure in einer Unterhaltungsindustrie arbeiten. Z.B. sind Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang und Vincente Minnelli diejenigen, die durch die *politique des auteurs* eine neue Bewertung gewonnen haben.<sup>54</sup>

### 2.2.2. Stanley Kubrick als Auteur

One man writes a novel. One man writes a symphony.  
It is essential for one man to make a film.

(Stanley Kubrick)

EYES WIDE SHUT ist ein gutes Beispiel, denn der Regisseur Kubrick agierte hierbei als *ultimate creator*<sup>55</sup>. Es ist eindeutig *sein* Film und er allein ist der Schöpfer des Films, obwohl zahlreiche Mitarbeiter daran mitgewirkt haben. Der Film basiert auf der

---

<sup>53</sup> Truffaut erzählt am Beispiel von LOLA MONTEZ (Max Ophüls, 1955, DE/FR), dass Ophüls gegen den Willen des Chefkameramanns und des Produzenten nach einer bunten Scheibe verlangt hatte, um eine Szene mit einem künstlichen Rot zu versehen. In Bezug auf den Film sei dies die richtige Entscheidung, weil jede Episode einer Jahreszeit entspreche und die zu drehende Szene eine herbstliche Stimmung erzeugen solle. (Truffaut, François (1999) Der französische Film krepitiert an den falschen Legenden. In: Ders., *Die Lust am Sehen*. Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, S. 320ff.)

<sup>54</sup> In den USA publizierte Andrew Sarris in Anlehnung an Truffaut und Bazin NOTES ON THE AUTEUR THEORY IN 1962 in der New Yorker Filmzeitschrift FILM CULTURE und 1968 veröffentlichte er das unter den Auteuristen kanonbildende Buch THE AMERICAN CINEMA: DIRECTORS AND DIRECTIONS 1929-1968. Die drei Kategorien, die Sarris zufolge einen *Auteur* ausmachen, sind nach Fernando Ramos Arenas folgendermaßen zusammenzufassen: a) die technische Geschicklichkeit eines Regisseurs b) seine erkennbare Persönlichkeit c) die innere Bedeutung des Films. Über den Hintergrund und die Auseinandersetzung zwischen Sarris und der Filmkritikerin Pauline Kael siehe Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., S. 96-110.

In London entstand der Auteur-Strukturalismus Mitte der 1960er Jahre um das British Film Institute's Education Department und die Society for Education in Film and Television. Die Mehrheit der Autoren schrieb für die Zeitschrift SCREEN und war politisch links orientiert. Wie der Name andeutet, waren sie an der *politique des auteurs* und dem linguistischen Strukturalismus angelehnt. Ihre theoretischen Wurzeln lagen in Claude Lévi-Strauss' Mythos Begriff und im Werk von Ferdinand de Saussures COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE (1916). Geoffrey Nowell-Smiths Band LUCHINO VISCONTI (1966) wird als das erste auteur-strukturalistische Werk angesehen und Peter Wollens SIGNS AND MEANING IN THE CINEMA (1969-1972) wird trotz der theoretischen Schwäche als Grundlage in dieser Strömung betrachtet. Darüber hinaus „war es die *politique des auteurs* gewesen, die in ihrer Nähe zu auktorialen literaturwissenschaftlichen Analyseverfahren die Anerkennung von *film scholarship* als akademische Disziplin in den USA der 1960er Jahren wesentlich befördert hatte.“ (Distelmeyer, Jan (2005) a.a.O., S. 20.) Für weiterführende Informationen siehe Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., S. 111-129.

<sup>55</sup> Distelmeyer, Jan (2005) a.a.O., S. 16. Gemeint ist hier als „Schöpfer und Sinnquelle“.

TRAUMNOVELLE (1926) von Arthur Schnitzler und Frederic Raphael wird als Ko-Drehbuchautor angesehen, weil sein Name im Abspann erscheint und weil Raphael EYES WIDE OPEN: A MEMOIR OF STANLEY KUBRICK kurz nach dem Tod Kubricks veröffentlichte, worin er über die Zusammenarbeit mit Kubrick im Detail berichtet. Bis dato ist das Buch die einzige Quelle, die die Arbeitsweise Kubricks ausführlich darstellt. Darum wird das Buch in der Kubrick-Forschung immer wieder zitiert und berücksichtigt, obwohl es von Kubricks Familie und Freunden abgelehnt wurde.<sup>56</sup>

Aber Tatsache ist, dass Kubrick für die Drehbucharbeit von EYES WIDE SHUT mit zwei Autoren zusammen arbeitete. 1994 fragte Kubrick bei Candia McWilliam und Frederic Raphael für die Adaption der TRAUMNOVELLE an.<sup>57</sup> Beide Autoren wussten nichts vom Beitrag des Anderen. Zu vermuten ist, dass Kubricks Interesse an einer Zusammenarbeit mit McWilliam an ihrem Beitrag aus der weiblichen Perspektive in der Umsetzung lag, da er vorher auch mit einer Autorin, Sara Maitland, zusammen zu arbeiten versuchte. Kubrick kündigte jedoch diese Zusammenarbeit, weil Maitland Schnitzlers Geschichte nicht mochte.<sup>58</sup> Hingegen ist es unklar, warum Kubrick Raphael ausgesucht hatte.<sup>59</sup>

McWilliam hat keinen Kredit für ihre Arbeit erhalten. Es ist auch ungewiss, inwieweit sie tatsächlich zur Umsetzung beigetragen hat. Es scheint jedoch, dass sie nicht in der Lage war, mit eigener Stimme zu sprechen, und dass ihr eher daran gelegen war, mit einem großen ‚Genie‘ zusammen zu arbeiten.<sup>60</sup> Darüber hinaus soll Kubrick sich sogar

---

<sup>56</sup> Der kritischste Punkt an diesem Buch ist, dass Raphael größtenteils das Gespräch zwischen Kubrick und ihm direkt in einer Dialogform wiedergegeben hat. Zu zweifeln sei daher an der Richtigkeit der Geschichte, da es Raphael nicht möglich war, das reale Gespräch wörtlich wiederzugeben. Patrick Webster empfiehlt daher, das Buch wie ein „work of fiction“ zu lesen. Für weitere Argumente siehe Webster, Patrick (2011) *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita through Eyes Wide Shut*. Jefferson, N.C. [u.a.] : McFarland, S. 233-238.

<sup>57</sup> Nach Christian Ruschel kontaktierte Kubrick Raphael, weil er mit der Arbeit McWilliams unzufrieden war. Aber m.E. plante Kubrick vornherein so, dass er mit beiden Geschlechtern zusammenarbeitete, wie er bei A.I. – ARTIFICIAL INTELLIGENCE (Steven Spielberg, 2001, US/UK) auch tat. Sara Maitland berichtet: „Ian Watson did an almost full-novel-length treatment ... which I’ve never seen. And when he’d finished it, Stanley said to him: ‚I need somebody to smear this with vaginal gel.‘“

Siehe Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 70. und A.I. – KÜNSTLICHE INTELLIGENZ ODER DER AUTOR ALS ROBOTER in DER LETZTE FILM: STANLEY KUBRICK UND EYES WIDE SHUT (Paul Joyce, 2000, US).

<sup>58</sup> Maitland, Sara (1999) My Year with Stanley Kubrick. In: *The Independent*. March 12, 1999.

<sup>59</sup> Vgl. Webster, Patrick (2011) a.a.O., S. 139ff.

<sup>60</sup> MacWilliam, Candia (1999) There was an Atmosphere Nicely Poised Between a Séance and a Game



überlegt haben, auch Raphael aus dem Abspann zu entfernen, aber er war vertraglich dazu verpflichtet.<sup>61</sup> So erscheint Raphael als einziger Ko-Drehbuchautor für EYES WIDE SHUT, aber sein Beitrag ist ebenso unklar wie bei McWilliam.<sup>62</sup>

Außerdem war Kubrick ein Regisseur, der sich nicht scheute, das Drehbuch immer wieder zu korrigieren oder zu verbessern: „I never stop working on a script.“<sup>63</sup> Viele Szenen entstanden daher erst beim Drehen je nach Drehsituation. Nicole Kidman berichtet:

Während der ersten Proben trank Alice nicht. Daß sie ziemlich betrunken mit jenem Herrn tanzt, kam erst gegen Ende dazu. [...] Die harmloseren Zeilen im Drehbuch waren vergessen. Wir probten, bis alle Aspekte der Szene durchgespielt waren. Dann gab uns Stanley das Fazit seiner Beobachtungen: „Ich will das und das.“ Und erst dann ging's richtig los.<sup>64</sup>

Kubrick war eindeutig derjenige, der während der Arbeit die Entscheidungen traf und den Überblick über die gesamte Arbeit behielt. Zweifellos ist er als ein *Auteur* zu betrachten, der dem biblischen Gott ähnelt. Kubrick selbst äußerte 1958 in einem Interview mit Jay Varela:

Writer, director and editor: you should try to be one solid entity just like the art you are creating is an individual entity.<sup>65</sup>

Und 1960 mit Eugene Archer:

The director is [the] only one who can authentically impose his personality onto a picture, and

---

of Chess. In: *The Guardian*. March 13, 1999.

<sup>61</sup> Webster, Patrick (2011) a.a.O., S. 141.

<sup>62</sup> Vor diesem Hintergrund scheint mir Raphaels o.g. Buch trotz der kritischen Punkten eine wertvolle Quelle über die Zusammenarbeit zwischen einem Regisseur und einem Drehbuchautor zu liefern. Raphael war von Anbeginn an unsicher, warum Kubrick ausgerechnet ihn ausgesucht hatte und was Kubrick von ihm erwartete: „Mir bleibt der Trost der Hure: Was immer ich bin, er [Kubrick] wollte mich; er wollte mich; er wollte mich.“ (S. 87) Außerdem ist seine Resignation deutlich zu spüren, die dazu führt, Kubrick als „Tyrann“ (S. 198) zu bezeichnen oder ihn als einen einsamen Schöpfer (S. 232) zu beschreiben.

(Raphael, Frederic (1999) *Eyes Wide Open: Eine Nahaufnahme von Stanley Kubrick*. Berlin : Ullstein.)

Um das von Raphael dargestellte Kubrickbild zu korrigieren, publizierte Michael Herr, der Ko-Drehbuchautor für FULL METAL JACKET und ein Freund von Kubrick, KUBRICK ein Jahr später. Raphael wertet wiederum Herrs Buch in THE PUMPKINIFICATION OF STANLEY K. als „little pamphlet“ (S. 64) ab. (Siehe Herr, Michael (2000) *Kubrick*. New York : Grove Press und Raphael, Frederic (2006) *The Pumpkinification of Stanley K*. In: *Death of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*. Ed. by Geoffrey Cocks/James Diedrick/Glenn Perusek. Madison, Wis. : Univ. of Wisconsin Press, S. 62-73.)

<sup>63</sup> Zit. nach Webster, Patrick (2011) a.a.O., S. 141.

<sup>64</sup> Roth, Patrick (1999b) Das kann man nur für Stanley spielen: Nicole Kidman, Hauptdarstellerin von Kubricks „Eyes Wide Shut“, im Gespräch mit Patrick Roth. In: *Die Welt*. Berlin, 19.07.1999.

<sup>65</sup> Zit. nach Webster, Patrick (2011) a.a.O., S. 240.

the result is his responsibility—partly because he’s the only one who’s always there.<sup>66</sup>

Einwandfrei zu behaupten ist daher: „From the very outset Kubrick was Kubrick: an *auteur*.“<sup>67</sup>

### 2.3. Tod des Auteurs

#### 2.3.1. TOD DES AUTORS von Roland Barthes

Der zum geflügelten Wort gewordene Titel des Artikels von Roland Barthes LA MORT DE L’AUTEUR wurde zuerst im ASPEN MAGAZINE 5/6 im Jahr 1967 auf Englisch publiziert. Der französische Originaltext erschien ein Jahr später in der Zeitschrift MANTEIA und markiert so den Beginn des poststrukturalistischen Denkens.<sup>68</sup>

Die traditionelle Kritik hat sich niemals um den Leser gekümmert; sie kennt in der Literatur keinen anderen Menschen als denjenigen, der schreibt. [...] Wir wissen, dass der Mythos umgekehrt werden muss, um der Schrift eine Zukunft zu geben. Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Auteurs*.<sup>69</sup>

Barthes kritisiert die herkömmliche Literaturkritik, die den Sinn eines Textes ausschließlich beim Autor sucht und appelliert, den Leser an dessen Stelle zu setzen, weil „die Schrift [*écriture*] jede Stimme, jeden Ursprung zerstört.“<sup>70</sup> Sowohl für den Literaten wie Mallarmé als auch für den Leser „ist es die Sprache, die spricht, nicht der

---

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> Endgültig Abschied vom Autor wird ein Jahr später bei Michel Foucaults QU’EST-CE QU’UN AUTEUR? (1969) genommen. (Siehe Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.) (2000) Einleitung. Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 196. und Foucault, Michel (2000) Was ist ein Autor? [1969]. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 198-229.)

<sup>69</sup> Barthes, Roland (2000) Der Tod des Auteurs [1968] In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 192f.

Ähnlich wie die traditionelle Literaturkritik kümmerte sich die *politique des auteurs* nicht um das Publikum: „Das Publikum? Bitten wir es nicht um seine Meinung, sondern nur um sein Geld, um weiter arbeiten zu können. Machen wir dem Publikum keine Liebeserklärungen; bei den Dreharbeiten eines Films ist der Regisseur dessen erster Zuschauer, und wenn ihm die Szene gefällt, müßte sie auch dem Publikum gefallen.“ (Truffaut, François (1999) Warum ich der glücklichste Mensch auf Erden bin [1969] In: Ders., *Die Lust am Sehen*. Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren, S. 366.)

<sup>70</sup> Barthes, Roland (2000) a.a.O., S. 185.

Alle weiteren Zitate aus Barthes’ DER TOD DES AUTORS sind auch im Folgenden dieser Ausgabe entnommen.

Autor.“<sup>71</sup> (S. 187) Außerdem seien „der wahre Ort der Schrift“ weder sein Ursprung noch seine Stimme, sondern die Lektüre. (S. 192)

Barthes unterscheidet zwischen dem Autor und seinem Nachfolger, Schreiber, vor allem in Bezug auf das Zeitverhältnis und die emotionale Beteiligung am eigenen Werk. Im Gegensatz zum Schreiber [*scripteur*], der „im selben Moment wie sein Text“ (S. 189) geboren wird, geht der Autor „seinem Werk zeitlich voraus wie ein Vater seinem Kind.“ (S. 189) Und während der Schreiber „keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich [birgt]“, (S. 190f.) „denkt, leidet, lebt [der Autor] für sein Buch.“ (S. 189) Das ist der Grund, warum der Schreiber seine Schrift dem Wörterbuch entnimmt, (S. 191) während der Autor „sein Leben in einen Roman zu verwandeln“ (S. 188) versucht.

Dadurch, dass Barthes den Autor mit der Vergangenheit und den Schreiber mit der Gegenwart in Verbindung setzt, bringt er den Leser mit der Zukunft zusammen. Anders ausgedrückt: der Autor erzählt vom vergangenen Ereignis seines Lebens mit dem allwissenden Blick, während der Schreiber ein „Performativ“ führt, „eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist und in der die Äußerung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt – etwa das *Ich erkläre* von Königen oder das *Ich singe* von sehr alten Dichtern.“<sup>72</sup> (S. 189)

Dagegen ist der Leser „ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne

---

<sup>71</sup> Vgl., S. 188.: „Linguistisch gesehen, ist der *Autor* immer nur derjenige, der schreibt, genauso wie *ich* niemand anderes ist als derjenige, der *ich* sagt. Die Sprache kennt ein ›Subjekt‹, aber keine ›Person‹.“

<sup>72</sup> Der englische Sprachphilosoph John L. Austin definiert „Performatives“ als sprachliche Äußerungen, die „einen Sachverhalt nicht nur beschreiben (›konstatieren‹), sondern durch eben den Akt der Äußerung auch erschaffen (›Ich taufe dich auf den Namen ...‹).“ (Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.) (2000) Einleitung: Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 182.)

Es erscheint zwar paradox, aber in diesem „performativen“ Sinne zeigt der Schreiber Ähnlichkeiten zum Rhapsoden bei Goethe: „[...] wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht [...] man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu thun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt, und der es auf einem gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen; er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persölichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte.“ (Zit. nach <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3659/6> (Stand: 26.01.2014)).

Zu betonen ist, dass sowohl der Schreiber als auch der Rhapsode als ein Vermittler einer Geschichte fungieren, indem sie durch ein Performativ „das Prinzip und die Erfahrung“ der kollektiven Lektüre ermöglichen. Vgl. Barthes, Roland (2000) a.a.O., S. 188.

Psychologie. Er ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.“ (S. 192) Da der Leser von der Vergangenheit nicht belastet ist, kann er nach Barthes zum „Zielpunkt“ (S. 192) eines Textes werden, worin die Einheit eines Textes liegt. Zweifellos ist der Leser erst nach der Lektüre imstande, die Einheit eines Textes wiederzugeben. Und „jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben“ (S. 189), denn anders als der Autor führt der Schreiber ein Performativ.<sup>73</sup>

Einzugehen ist dann auf den Text, wie Barthes ihn in diesem Zusammenhang definiert:

Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen.<sup>74</sup>

Für Barthes ist ein Text kein einheitliches Produkt, das von einem Autor originell erfunden wird, sondern ein „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“ (S. 190) Daher kann die Schrift, woraus ein Text vielfältig zusammengesetzt wird, nur „entwirrt“ (S. 191) werden, während der Text eines Autors „entziffert“ [*dechiffrierer*] (S. 191) werden will. Außerdem führt die Schrift „zu einer systematischen Befreiung vom Sinn“ (S. 191), wodurch die Literatur einen entgültigen Sinn verweigert. Dies sei gegen theologisch und revolutionär, „[d]enn eine Fixierung des Sinns zu verweigern, heißt letztlich, Gott und seine Hypostasen (die Vernunft, die Wissenschaft, das Gesetz) abzuweisen.“ (S. 191)<sup>75</sup>

Abschließend zu betrachten ist Barthes' Autor-Begriff:

Der *Autor* ist eine moderne Figur, die unsere Gesellschaft hervorbrachte, als sie [...] den Wert des Individuums entdeckte – oder, wie man würdevoller sagt, der ›menschlichen Person‹. Deshalb hat auf dem Gebiet der Literatur ausgerechnet der Positivismus – Inbegriff und Resultat der kapitalistischen Ideologie – der ›Person‹ des Autors die größte Bedeutung beigemessen.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Verwirrend ist in der Tat Barthes' Verwendung des Begriffs „Performativ“. (Siehe Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.) (2000) a.a.O., S. 182f.) Mein Verdacht ist, dass Barthes an dieser Stelle (S. 189) statt des „Textes“ vielmehr die „Schrift“ meint.

<sup>74</sup> Barthes, Roland (2000) a.a.O., S. 192.

<sup>75</sup> Zu verstehen ist, dass Barthes' grundlegender Textgedanke auf der Bibel basiert. Die populäre Bezeichnung für die Bibel lautet „Buch der Bücher“ und sie gilt für die Schriftsammlung von Gottes Wort. (Seite „Bibel“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 2. Juli 2013, 14:56 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Bibel&oldid=120140021> (Abgerufen: 26. Juli 2013, 14:13 UTC)). Daher hatte „die ›Botschaft‹ des *Autor*-Gottes“ nach Barthes einen einzigen theologischen Sinn. (Barthes, Roland (2000) a.a.O., S. 190.)

<sup>76</sup> Ebd., S. 186.

Barthes' Autor-Begriff lässt sich mit der romantischen Idee des Künstlers verknüpfen, nämlich der des Künstlers als ein Genie, das „nicht länger als bloßer ‚Kunsthandwerker‘, der nach Vorgabe von rhetorischen und anderen Normen für einen Auftraggeber arbeitet“,<sup>77</sup> sondern „als unabhängiger, selbstbewusst-ultimativer Schöpfer“. <sup>78</sup> Der Gedanke, dass der Künstler nach Vorgabe bloß die Tätigkeit eines Handwerkers ausübt, stammt von Platon und beherrschte die vormoderne abendländische Vorstellung besonders aus der Sichtweise, dass das Urbild für das menschliche Auge unsichtbar bleibt und dass das Kunstwerk ein Abbild eines Abbildes ist.<sup>79</sup>

Dagegen ist das Genie ein Künstler, der diese Tradition brach, indem er selbst zum Urbild wurde und es erzeugte.<sup>80</sup> Dadurch befreite er sich zwar von der Vorgabe und der damit verbundenen Abhängigkeit von den Auftraggebern wie Kirche, Fürsten oder privaten Gönnern, litt aber an der Dualität<sup>81</sup>: „der [künstlerische] Autor ist er selbst, der Mensch, die Quelle. Er ist jedoch auch Medium, wodurch das künstlerische Genie, das in vielen Fällen jenseits seiner Kontrolle oder des Bewusstseins ist, seinen Weg in die

---

Anzumerken ist die Parallelität der Subjektbildung zwischen Barthes und dem Antiken Theater. Sowohl bei Barthes als auch im Antiken Theater bildet sich das Subjekt erst, nachdem es aus dem Kollektiven – die Gesellschaft bei Barthes und der Chor im Antiken Theater – austritt. In der Theatergeschichte führte Thespis im Jahr 534 v. Chr. den ersten Schauspieler ein, der gegenüber dem Chor „antwortet“, „erklärt“ und „Bescheid gibt“, wodurch der „dialogische Wechselgesang um den gesprochenen Vers (als Prolog oder Rhesis, den Bericht des Boten) ergänzt und zur mimetisch-dramatischen Aktion [wird]. [...] Das Prinzip des dramatischen Antagonismus war damit eingeführt.“ (Brauneck, Manfred (1993) *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 1, Stuttgart u. Weimar : Metzler, S. 10.)

<sup>77</sup> Pfister (2004) S. 9., zit. nach Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., S. 28.

<sup>78</sup> Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., S. 29.

<sup>79</sup> Im zehnten Buch von Platons STAAT erklärt Sokrates Glaukon am Beispiel vom Stuhl, dass es dreierlei Stühle gebe. Den wahrhaft existierenden Stuhl habe Gott erschaffen, den zweitrangigen der Tischler, der als Handwerksmeister des Stuhles zu bezeichnen sei, und den drittrangigen der Maler, der für den Nachahmer der Erzeugnisse der Handwerker gelte. (Platon (1994) *Der Staat (Politeia)*. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 431- 436.)

<sup>80</sup> M.H. Abrams vergleicht diese Wende mit den Metaphern des Spiegels und der Lampe. Sie sind: „two common and antithetic metaphors of mind, one comparing the mind to a reflector of external objects, the other to a radiant projector which makes a contribution to the objects it perceives. The first of these was characteristic of much of the thinking from Plato to the eighteenth century; the second typifies the prevailing conception of the mind.“ (zit. nach Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., S. 31.)

Außerdem stammt das deutsche Wort „Genie“ aus dem französischen „génie“, das wiederum auf das lateinische „genius“ zurückgeht und ursprünglich „Erzeuger“ bedeutet. Diesen Genius besaßen nur die Männer, wie der junge Goethe durch die männliche mythische Figur Prometheus (PROMETHEUS, 1789) charakteristisch versinnbildlichte. (Vgl. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.) (2000) *Duden, Das große Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. Mannheim [u.a.] : Dudenverlag, S. 497 und Seite „Genie“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 22. Juli 2013, 21:11 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Genie&oldid=120795591> (Abgerufen: 26. Juli 2013, 14:18 UTC)).

<sup>81</sup> Es ist kein Zufall, dass die Schwarze Romantik, eine literarische Unterströmung der Romantik, sich besonders mit der Dualität des Menschen beschäftigte.

künstlerische Kreation findet.“<sup>82</sup>

Wenn Barthes kritisiert, dass „die Kritiker im Werk von Baudelaire nichts als das Versagen des Menschen Baudelaire, im Werk von van Gogh nichts als dessen Verrücktheit, im Werk von Tschaikowski nichts als dessen Laster“ (S. 186) sehen, will er nun die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass ein Individuum nicht in der Isolation, sondern als Teil der Gesellschaft existiert. Sein Appell, den Leser an die Stelle des bisherigen Autors zu setzen, ist in diesem Zusammenhang zu verstehen, dass ein Kunstwerk – in diesem Fall ein Text – immer im gesellschaftlichen Kontext betrachtet und interpretiert werden soll.<sup>83</sup>

In der Filmwissenschaft hat sich die Rezeptionstheorie seit den 1970er Jahren entwickelt, nachdem Barthes und anschließend Foucault den allmächtigen Autor für tot erklärten.

### 2.3.2. Tod von Stanley Kubrick

Kubricks letzter Film EYES WIDE SHUT war ein Film, auf dem eine sehr grosse Erwartung gelegt wurde. Das lag einerseits am Kultstatus von Kubrick, aber andererseits auch an seiner gezielten Werbestrategie. Hinzukommt, dass er kurz darauf verstarb.

Seit dem letzten Film FULL METAL JACKET (1987) waren immerhin ganze zwölf Jahre vergangen und seine seltenen öffentlichen Auftritte und anschließend „sein hermetisch abgeriegeltes Privatleben“<sup>84</sup> auf dem Landsitz Childwickbury Manor bei London machten ihn fast zu einer Sagen umwobenen Figur. Umso stärker verbreiteten sich bizzare Gerüchte über ihn,<sup>85</sup> die wiederum das Interesse des Publikums für seinen

---

<sup>82</sup> Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., S. 32.

<sup>83</sup> Für den Hintergrund des Textes DER TOD DES AUTORS (1968) und den Vergleich mit Barthes' anderem Text DIE LUST AM TEXT (1973) siehe Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., S. 136-142.

<sup>84</sup> Kirchmann, Kay (2001) a.a.O., S. 246.

<sup>85</sup> Als ein Beispiel siehe Schnakenberg, Robert (2010) Stanley Kubrick. In: Ders.: *Die grossen Filmregisseure und ihre Geheimnisse: inklusive all der skandalträchtigen Geschichten, die Ihnen das Filmlexikon immer verschwiegen hat*. Zürich : Walde + Graf, S. 153-161.

Außerdem erhielt eine Mockumentary – ein fiktionaler Dokumentarfilm, „der einen echten Dokumentarfilm oder das ganze Genre parodiert“ – über Kubrick OPÉRATION LUNE (William Karel, 2002, F) den Adolf-Grimme-Preis im Jahr 2003. (Seite „Mockumentary“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 17. April 2013, 16:08 UTC. URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Mockumentary&oldid=117624180> (Abgerufen: 26. Juli 2013,

nächsten Film entfachten.

Auf diese Weise erzeugte Kubrick – oder wurde er selbst zum Gegenstand für – das paradoxe Phänomen, dass seine Werke zwar einen so hohen Bekanntheitsgrad nicht nur unter den Cinéphilien erlangten, sondern auch unter dem gewöhnlichen Kinopublikum, hingegen blieb die reale Person Kubrick stets unsichtbar. Zutreffend lautet der Titel eines TV-Features von Channel 4 STANLEY KUBRICK: THE INVISIBLE MAN (Paul Joyce, 1996, UK). Es war einzig allein sein Name, der dem Publikum garantierte, was es zu erwarten hatte.

Jan Harlan berichtet, dass Kubrick sich um Weihnachten 1969 in DIE TRAUMNOVELLE ‚verliebte‘.<sup>86</sup> Nach John Baxter, der 1997 STANLEY KUBRICK: A BIOGRAPHY publizierte, wurde schon im April 1971 in einer Pressemitteilung Arthur Schnitzlers DIE TRAUMNOVELLE als Kubricks nächster Film offiziell angekündigt.<sup>87</sup> Kubrick selbst äußerte zwar in verschiedenen Interviews sein Interesse und seine Wertschätzung für den Autor Schnitzler und dessen Geschichte, deutete aber gleichzeitig die Probleme an, mit denen er bei der Umsetzung konfrontiert wurde. Eines war der Schluss der Geschichte, der „bei oberflächlicher Betrachtung als uneingeschränktes *happy ending* aufgefaßt werden könnte“<sup>88</sup> und ein anderes war die Form des Erzählens, d.h. „Schnitzlers Dialoge in eine visuelle Darstellung“<sup>89</sup> umzusetzen.

Außerdem berichten sowohl Diane Johnson, die Ko-Drehbuchautorin von THE SHINING, als auch Michael Herr, der Ko-Drehbuchautor von FULL METAL JACKET, dass Kubrick „vorübergehend gar mit der Idee spielte, aus der TRAUMNOVELLE eine groteske ‚sex comedy‘ zu machen, [...] mit Steve Martin in der Hauptrolle“.<sup>90</sup> Dagegen äußerten Christiane Kubrick und Jan Harlan, dass Kubrick sich zeitweise Woody Allen – aber nicht in einer komischen, sondern in einer völlig ernsten Darstellung – als

---

14:52 UTC)).

<sup>86</sup> Harlan, Jan (2008) Anhang B: Essays. In: *Das Stanley Kubrick Archiv*, Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 66.

<sup>87</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 35.

<sup>88</sup> Ebd., S. 36.

<sup>89</sup> Cinema Nr. 30, November 1980, zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 35.

<sup>90</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 35.

Idealbesetzung vorstellte.<sup>91</sup> Am 15.12.1995 schließlich annoncierte Warner Bros.:

Stanley Kubrick's next film will be «Eyes Wide Shut», a story of jealousy and sexual obsession, starring Tom Cruise and Nicole Kidman. Filming is planned to start in London in the summer of 1996. Kubrick will produce and direct and has written the screenplay. Warner Bros. will distribute the film worldwide. Kubrick's previously announced science-fiction film, «AI», believed to be one of the most technically challenging and innovative special effects films yet attempted is in the final stages of set design and special-effects development, and will follow «Eyes Wide Shut».<sup>92</sup>

Als der D.W. Griffith Award der amerikanischen Regisseursgewerkschaft am 08.03.1997 an Kubrick verliehen wurde, schickte Kubrick die Dankesrede als Videoaufnahme mit der Entschuldigung, dass er sich zu der Zeit der Preisverleihung im Auto auf dem Weg zum Londoner Studio befinden werde. Er drehe derzeit EYES WIDE SHUT mit Tom Cruise und Nicole Kidman.<sup>93</sup> Es war ebenfalls während der Drehzeit von EYES WIDE SHUT, als Kubrick von seinem Doppelgänger Alan Conway erfuhr, der ihm in keinster Weise ähnlich sah und dennoch für vielerlei Skandale sorgte, einzig dadurch, dass er sich als Stanley Kubrick vorstellte.<sup>94</sup>

Kubrick hat alle Beteiligten an EYES WIDE SHUT vertraglich zu absolutem Stillschweigen verpflichtet. Wenn Cruise und Kidman in Interviews nach Kubricks Film gefragt wurden, haben sie daher immer wieder nur zur Standardfloskel „jealousy and sexual obsession“ gegriffen.<sup>95</sup> Diese Grundhaltung der Beteiligten ist auch nach dem Tod Kubricks zu beobachten, wenn Kidman sagt, Stanley möge das nicht, dass sie darüber so viel erzähle, als sie nach die Szene gefragt wurde, in der Alice beim schrillen Lachen im Traum von ihrem heimkehrenden Gatten aufgeweckt wird.<sup>96</sup>

---

<sup>91</sup> Ebd., S. 36.

<sup>92</sup> Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 174.

Diesbezüglich ist auf den Anfang des Films hinzuweisen: Gleich nachdem das Warner-Studio-Bild und das -Logo gezeigt werden, folgt nacheinander in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund „WARNER BROS. presents“, „TOM CRUISE“, „NICOLE KIDMAN“ und „A film by STANLEY KUBRICK“. Dann ließ Kidman plötzlich das schwarze Kleid fallen und steht nackt den Rücken zeigend da. Erst danach folgt der Titel „EYES WIDE SHUT“. Weder Raphaels Name, noch Schnitzlers ist zu entnehmen.

<sup>93</sup> Siehe <http://www.youtube.com/watch?v=3p1T3sVX4EY> (Stand: 26.06.2012).

<sup>94</sup> Kubricks Assistent bei EYES WIDE SHUT, Anthony Frewin, schrieb dieses Ereignis als Drehbuch nieder, das Brian W. Cook, Regisseurs Assistent und Ko-Produzent auch bei EYES WIDE SHUT, 2005 mit dem Titel COLOUR ME KUBRICK: A TRUE...ISH STORY mit John Malkovich in der Hauptrolle realisierte. (Colour Me Kubrick. (2013, July 22). In Wikipedia, The Free Encyclopedia. Retrieved 15:03, July 26, 2013, from [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Colour\\_Me\\_Kubrick&oldid=565305373](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Colour_Me_Kubrick&oldid=565305373)).

<sup>95</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 174.

<sup>96</sup> REMEMBERING STANLEY KUBRICK: KIDMAN ON KUBRICK (Paul Joyce, 1999, US).



Die (gezielte?) Nebenwirkung solcher Geheimnistuereien waren allerdings noch mehr die Gerüchte, Spekulationen und Desinformationen, die schließlich zu der Annahme führten, dass Kubrick einen Hardcore-Porno mit den Hollywoodstars drehe,<sup>97</sup> vor allem weil der Film auf Schnitzlers Novelle basiert.

EYES WIDE SHUT ging ins Guinness-Buch der Rekorde ein für „The Longest Constant Movie Shoot“ mit 400 Drehtagen.<sup>98</sup> Wegen des ewig dauernden Drehens musste Cruise seine bereits geplanten Filmvorhaben wie das Sequel zu MISSION IMPOSSIBLE aufschieben und die ursprüngliche Besetzung mit Harvey Keitel und Jennifer Jason Leigh durch Sydney Pollack und Marie Richardson neu besetzt werden.<sup>99</sup>

Noch Ende Dezember 1997 schien ein bevorstehendes Drehende unwahrscheinlich und Kubrick ließ mitteilen, dass sein Film tatsächlich auf Schnitzlers Geschichte basiere. Ende April 1998 war vom Nachdreh die Rede und erst im September desselben Jahres wurde der Termin für den US-Kinostart am 16.07.1999 offiziell bekannt gegeben.<sup>100</sup> Jedoch am 07.03.1999 starb Kubrick im Schlaf plötzlich an Herzversagen. Es war nur fünf Tage her, dass er die fertige Schnittfassung von EYES WIDE SHUT den beiden Hauptdarstellern und den Warner-Bossen vorgeführt hatte.<sup>101</sup>

Kubricks plötzlicher Tod versetzte seine Kultisten buchstäblich in eine Hysterie, die nun sämtliche Beweise im Internet dafür zusammenstellten, dass der Film nicht von Kubrick selbst angefertigt worden sein könne und warum. Dass der Film zur Aufführung nicht autorisiert gewesen sei, aber aus kommerziellen Gründen dennoch ins Kino gebracht wurde, waren die verbreitetsten Gerüchte über EYES WIDE SHUT.<sup>102</sup> Auch die Publikation über Kubrick verbreitete sich rasch.<sup>103</sup> Auf diese Weise erlebten der Film und sein toter Regisseur „merkwürdige Blüten“<sup>104</sup> und zogen entsprechend

---

<sup>97</sup> Vgl. Kirchmann, Kay (2001) a.a.O., S. 265, Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 174 und Raphael, Frederic (1999) a.a.O., S. 62.

<sup>98</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0120663/trivia> (Stand: 12.07.2012).

<sup>99</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 174.

<sup>100</sup> Ebd., S. 175.

<sup>101</sup> Kirchmann, Kay (2001) a.a.O., S. 247.

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 181.

Sogar Kubricks Haushälterin Betty Crompton engagierte nach dessen Tod einen PR-Agenten, um die Memoiren zu schreiben. (Hairapetian, Marc (1999) Die Haushälterin schreibt Memoiren: Vor „Eyes Wide Shut“: Nach Stanley Kubricks Tod brechen die Dämme der Geheimhaltung. In: *Die Welt*, Berlin, 29.06.1999)

<sup>104</sup> Kirchmann, Kay (2001) a.a.O., S. 247.

das Interesse des Publikums verstärkt auf sich.

Am 10.03.1999 wurde der *Teaser*, die ersten Bilder aus EYES WIDE SHUT, auf dem ShoWest-Kongress in Las Vegas präsentiert, auf dem Filmverleiher Kinobesitzern und Journalisten ihr Programm für den kommenden Sommer vorstellen. Am selben Tag machte Kubricks Produktionsfirma diese Bilder über Satellit allen Medien frei zugänglich. Der knapp neunzig Sekunden dauernde Teaser zeigt jene Kusszene zwischen Kidman und Cruise vor dem Spiegel und wurde von Kubrick selbst schon fast ein ganzes Jahr zuvor fertig gestellt.<sup>105</sup> Damit wurde die Erwartung des Publikums vom möglichen Pornofilm bestätigt.

Zugegeben: „Werbung ist eine Erscheinungsform des Bösen, auch Filmwerbung. Sie ist ein Teufelszeug. Sie führt uns in Versuchung und beugt unseren Willen, in dem sie uns durch körperliche Reizungen den Geist verwirrt.“<sup>106</sup> Aber konnte jemand ahnen, dass diese „ungemein erotisch[e] und zugleich philosophisch[e]“<sup>107</sup> Szene schon alles war, was der gesamte Film für die erotische Darstellung zwischen Kidman und Cruise bietet? Schlimmer noch: Die entsprechende Szene im Film erscheint bzw. ist kürzer und auch weniger wirkungsvoll als der Teaser.<sup>108</sup> In diesem Zusammenhang klingt die Musik BABY DID A BAD BAD THING von Chris Isaak, die diese Kusszene untermalt, zweifach ironisch; sowohl auf den diegetischen als auch auf den extradiegetischen Ebenen.<sup>109</sup>

So ist es kein Wunder, dass „der Film die in ihn gesetzten hochgespannten Erwartungen von Kritik und Publikum nicht erfüllen konnte“,<sup>110</sup> aber auch nicht wollte. Die Publikumsreaktion direkt nach der Weltpremiere am 13.07.1999 in Los Angeles ist als „hysterisch“ zu bezeichnen, denn weder die Anhänger Kubricks noch seine Kritiker

---

<sup>105</sup> Vgl. Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 175.

<sup>106</sup> Hediger, Vinzenz (1996) make them as entertainment: Wie der Trailer 1934 die Weihen der Unterhaltungskunst erhielt. In: *Cinema41*, Zürich, S. 128.

<sup>107</sup> Schulz-Ojala, Jan (1999) Venus, weites Land: Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut“ überstrahlt den Beginn des 56. Filmfestivals in Venedig. In: *Der Tagesspiegel*. Berlin, 03.09.1999.

<sup>108</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 176.

<sup>109</sup> Darauf werde ich im Kapitel 3.3.3.2.2. Musik eingehen. Für die weiteren Werbestrategien bis zur Premiere siehe Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 176-180. Herauszuheben ist jedoch, dass Kubrick „bereits eine kombinierte Veröffentlichung einer neuen Übersetzung der Schnitzler-Vorlage und eines Dialogprotokolls als Drehbuch vorgesehen hatte.“ (ebd., S. 177) „When Kubrick acquired dramatic rights to Dream Story, he insisted he also control how and when any new English-language editions would be handled alongside his film.“ (Publishers Weekly, 14. u. 28.06.1999., zit. nach ebd.) Daher konnte die neue englische Übersetzung von Schnitzlers Geschichte erst nach Filmstart in den Handel gelangen.

<sup>110</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 191.

waren imstande, über den Film zu sprechen. Nostalgisch schwärmten seine Anhänger wie Michael Herr:

[...] if I got weepy when the end credits rolled on *Eyes Wide Shut* and the waltz played one more time, it wasn't because a movie was over, or because it was the final work of a man I admired and loved, but because that tradition, with its innocence, or anyway its naïveté, and a purity that only someone born before 1930 could continue, had come to a certain end, as most traditions do. It's gone and it won't be returning.<sup>111</sup>

Oder rührend sangen sie ein Loblied wie Martin Scorsese: „He [Kubrick] gets that image, and he holds the right image. You know that that's the only place the camera could be.“<sup>112</sup>

Ähnlich emotional, aber negativ – oft mit Spott, Ironie oder gar mit Sarkasmus – reagierten auch seine Kritiker. Der Film sei ein „piece of crap“,<sup>113</sup> so Pauline Kael, „Kubricks' nemesis, one of his most implacable and unwavering opponents“,<sup>114</sup> sich aus ihrem Ruhestand heraus zu Wort meldete. Stephen Hunter, Bewunderer von Kubricks frühen Werken, benannte den Film in „Dr. Normal Love: Or How I Stopped Worrying and Learned to Have Sex With My Wife“ um und bezeichnete ihn „rudderless and hopelessly adrift“.<sup>115</sup>

ROLLING STONE fasste die wesentlichen Kritikpunkten bei EYES WIDE SHUT folgendermaßen zusammen: „hot it's not“, „genius is barely glimpsed“, „Cruise is miscast“, „the material is dated“, „Kubrick is out of touch“, „the film is technically sloppy“.<sup>116</sup> Interessant ist jedoch, dass vor allem seine Anhänger davon ausgingen, dass der Film anders aussehen würde, wenn Kubrick noch am Leben gewesen wäre. Erneut stellte sich die Frage, ob EYES WIDE SHUT ein vollendeter Film von Kubrick ist.

Christian Ruschel, dessen Arbeitsfokus eher im filmpraktischen Bereich denn im filmtheoretischen zu lokalisieren ist, weist darauf hin, dass zwar mit der Mustervorführung am 02.03.1999 der wichtigste Arbeitsschritt fürs Filmmachen abgeschlossen war – aus der Unmenge belichteten Filmmaterials wurden die zu verwendenden *takes* ausgewählt – aber: „Es ist eine Grundregel, daß frühe

---

<sup>111</sup> Herr, Michael (2000) a.a.O., S. 94.

<sup>112</sup> Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 179.

<sup>113</sup> Zit. nach Webster, Patrick (2011) a.a.O., S. 169.

<sup>114</sup> Ebd., S. 265.

<sup>115</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 186.

<sup>116</sup> Rolling Stone, 02.09.1999. Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O. S. 188.

Schnittversionen eines Films (fast) immer zu lang sind“.<sup>117</sup>

Neben dem filmpraktischen Grund, dass sich ein Film später immer noch kürzen lässt, deutet er auf Kubricks Arbeitsweise hin, dass Kubrick erst spät die abschließende Tortenschlacht im War Room von DR. STRANGELOVE entfernte, auch im letzten Moment Teile aus 2001: A SPACE ODYSSEY herauschnitt sowie diverse Kürzungen sogar nach Kinostart bei THE SHINING vornahm.<sup>118</sup> Dennoch bleibt Ruschel skeptisch, ob der Film an irgendeiner Stelle Kürzungsmöglichkeiten bietet, weil „Kubrick großenteils lange, ungeschnittene Einstellungen bevorzugte“.<sup>119</sup>

In Bezug auf die Frage, ob der Film fertig sei, sind besonders drei Meldungen zu berücksichtigen. Eine stammt von Michael Herr, dem Kubrick angeboten hatte, einen exklusiven Bericht mit Interview über EYES WIDE SHUT für VANITY FAIR zu schreiben. Kubrick rief ihn wenige Tage vor seinem Tod an und teilte mit, dass er ihm den Film nicht rechtzeitig für die Deadline des Artikels zeigen könne:

[T]here was looping to be done and the music wasn't finished, lots of small technical fixes on color and sound; would I show work that wasn't finished? He *had* to show it to Tom and Nicole because they had to sign nudity releases, and to Terry Semel and Bob Daly of Warner Bros., but he *hated* it that he had to and I could hear it in his voice that he did.<sup>120</sup>

Die zweite stammt vom kanadischen Filmemacher David Cronenberg:

He died too young, Stanley, and I'm sure he's absolutely pissed off being dead. And I think his movie was not finished because he had the sound mix still to do and the looping with the actors, where you add dialogue and so change performances. It's only people who don't know about filmmaking who think it will be Stanley's movie, because a huge part of it won't be, and I wonder who the hell is finishing it? Are they going to get Spielberg?<sup>121</sup>

Die letzte ist von Terry Semel von Warner Bros.:

The film is totally finished... [except for] a couple of color corrections [and] some technical things... what he [Kubrick] showed us was his final cut.<sup>122</sup>

Auch alle Beteiligten an EYES WIDE SHUT versicherten immer wieder, dass die

---

<sup>117</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 89.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Ebd., S. 89f.

<sup>120</sup> Herr, Michael (2000) a.a.O., S. 68.

<sup>121</sup> Zit. nach Kagan, Norman (2000) *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York, NY : Continuum, 3. ed., S. 236.

<sup>122</sup> Zit. nach Webster, Patrick (2011) a.a.O., S. 165.

vorgenommenen Arbeiten am Film im Sinne des Verstorbenen erfolgt seien, wenn irgendwelche Nacharbeiten erforderlich und neue Entscheidungen zu treffen waren: Das Hinzufügen digitaler Figuren in der nordamerikanischen Version, um den Film mit R-Rating (Jugendliche unter 17 Jahren nur in Begleitung Erwachsener) bei MPAA (Motion Picture Association of America) abzuliefern, wozu Kubrick vertraglich verpflichtet war.<sup>123</sup>

Aufgrund des Protests hinduistischer Gruppen noch vor den Kinostarts in Europa, die im Gesang von Jocelyn Pooks Musik zur Zeremonie während der Orgie ihr heiliges Glaubensbuch wieder erkannten, wurden die Stellen durch einen zwar gleich klingenden aber neutralen Gesang ersetzt. Auch auf der DVD ist zu sehen: „Dieser Film wird im vollen Format des Original-Kameranegativs präsentiert, so wie Stanley Kubrick es wollte“.<sup>124</sup>

All diese Bemühungen seiner Mitarbeiter und Warner Bros. erweckten den Eindruck, als ob Kubrick noch nach dem Tod alles aus dem Grab heraus dirigieren würde und somit machten sie ihn endgültig zu einer Phantomfigur und EYES WIDE SHUT zu deren großem Rätselwerk.

## **2.4. Geburt des Rezipienten**

### **2.4.1. Folge des Tod des Autors: Rezeptionstheorie**

Stanley Kubrick schickte die Kopie der TRAUMNOVELLE an den Drehbuchautor Frederic Raphael, ohne den Titel und den Namen des Autors zu vermerken. Obwohl Raphael nach dem Autor fragte, weigerte sich Kubrick, ihn zu verraten.<sup>125</sup> Aber als Raphael äußerte, „[d]er Autor muß Freud gelesen haben, nicht wahr?“, reagierte Kubrick darauf, „Freud und Arthur haben sich gekannt. *Verdammt!*“<sup>126</sup>

Der Vater der Psychoanalyse Sigmund Freud bekannte sich, dass er lange den Kontakt mit Arthur Schnitzler „aus einer Art von Doppelgängerscheu“<sup>127</sup> vermied, weil er seine

---

<sup>123</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 92.

<sup>124</sup> Vgl. Ebd.

<sup>125</sup> Raphael, Frederic (1999) a.a.O., S. 25 u. S. 37ff.

<sup>126</sup> Ebd., S. 48.

<sup>127</sup> Freud, Sigmund (1955) Briefe an Arthur Schnitzler. In: *Neue Rundschau* 66. S. 100, zit. nach Scheible, Hartmut (2002) Nachwort. In: Arthur Schnitzler: *Traumnovelle. Die Braut*. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 105.

Theorien in Schnitzlers Schöpfungen widergespiegelt sah. Zu vermuten ist daher, dass die Psychoanalyse für die Rezeption nicht nur von der TRAUMNOVELLE, sondern auch von EYES WIDE SHUT eine zentrale Rolle spielt.

Im Folgenden werde ich auf die vier Theorien eingehen, die m.E. für die Rezeption von EYES WIDE SHUT besonders bedeutsam sind.<sup>128</sup>

#### 2.4.1.1. DAS UNHEIMLICHE von Sigmund Freud

Nichts Gespenstischeres, als wenn im Leben das, was man längst abgestorben und eingesargt vermeint, plötzlich in gleicher Form und Gestalt wieder an einen herantritt.

(Stefan Zweig, DIE WELT VON GESTERN)

Die im Herbst 1919 erschienene Arbeit hat Freud später in seinen Sammelband DICHTUNG UND KUNST (1924) aufgenommen, der mit vollem Recht zu seinen Schriften über bildende Kunst und Literatur zählt. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass der Erste Weltkrieg gerade ein Jahr zuvor zu Ende ging,<sup>129</sup> wodurch die Bevölkerung zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte durch die heimkehrenden Soldaten massiv mit den deformierten Körpern konfrontiert wurde. Ebenso handelt diese Arbeit „auch vom Unheimlichen als einem psychischen Phänomen des wirklichen Lebens, und Freuds Untersuchungen zur Definition des Wortes sowie über Ursprünge und Vorkommen des Phänomens selbst führen in Bereiche jenseits der Literatur.“<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Für den Überblick über die psychoanalytische Filmtheorie siehe Zeul, Mechthild (1994) Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jg., H. 11, November 1994, S. 9751-1003, Dies. (2006) Film- und Kinotheorie. In: *Freud-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 402-411, Hediger, Vinzenz (2002) Des einen Fetisch ist des anderen Cue. Psychoanalytische und kognitive Filmtheorie. Anmerkungen zu einem verpassten Rendez-vous. In: *Nach der kognitiven Wende? Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft GfM*. Hg. v. Hans-Jürgen Wulff/Jan Sellmer, Marburg : Schüren, S. 41-58, Ders. (2004a) Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms. Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 13/1/04, S. 112-125, Lippert, Renate (2002) *Vom Winde verweht. Film und Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. : Stroemfeld und Rall, Veronika (2011) *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*. Marburg : Schüren.

<sup>129</sup> Freud merkt diesbezüglich nur kurz an, dass er insbesondere fremdsprachige Literatur aus „in der Zeit liegenden Gründen“ nicht gründlich heraussuchen konnte. (Freud, Sigmund (1970) Das Unheimliche. [1919] In: Ders. *Studienausgabe: Bd. IV. Psychologische Schriften*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey/Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a.M. : S. Fischer, S. 243.)

Die folgenden Zitate werden aus demselben Band entnommen.

<sup>130</sup> Editorische Vormerkung (1970) Das Unheimliche. In: Sigmund Freud: *Studienausgabe: Bd. IV*.

Im ersten Teil untersucht Freud das Begriffswort das „Unheimliche“ etymologisch, wobei er zunächst zwei Erweiterungen vornimmt: Die Definition der Ästhetik von der „Lehre vom Schönen“ (S. 243) auf die „Lehre von den Qualitäten des Fühlens“ (ebd.) hin, um die besondere „Stumpfheit in dieser Sache an[zu]klagen, wo große Feinfühligkeit eher am Platz wäre“ (S. 244), denn das Unheimliche hat mit dem „Stoff der Ästhetik“ (S. 243) zu tun. Und um „über die Gleichung unheimlich = nicht vertraut hinauszugehen“ (S. 245) – die Definition von Ernst Jentsch in ZUR PSYCHOLOGIE DES UNHEIMLICHEN (1906)<sup>131</sup> –, unternimmt Freud eine kurze Exkursion zu den Fremdsprachen, aber unzufrieden kehrt er zur deutschen Sprache zurück mit der Erkenntnis, dass sie nichts Neues sagen, vermutlich weil er dann selbst ein Fremdsprachiger sei. Diese Erweiterung und Umkehrung charakterisieren sowohl methodisch als auch inhaltlich DAS UNHEIMLICHE.

Freud kategorisiert das Unheimliche unter dem Ängstlichen und will einen „besonder[en] Kern“ (S. 243) herausfinden, der die Verwendung des Wortes rechtfertigt und der „innerhalb des Ängstlichen ein »Unheimliches« zu unterscheiden“ (ebd.) vermag. Eine etymologische Untersuchung und eine empirische Darstellung sind unabdingbar für die Erklärungen des unheimlichen Phänomens, die „zum nämlichen Ergebnis führen, das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“ (S. 244) Obwohl in Wirklichkeit der Sprachgebrauch erst durch die Fallanalyse bestätigt wurde, stellt Freud das Ergebnis in umgekehrter Reihenfolge dar.

Zur Etymologie: „Das deutsche Wort »unheimlich« ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut“ (ebd.), aber „die Beziehung ist *nicht* umkehrbar.“ (ebd.)

---

*Psychologische Schriften*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey/Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a.M. : S. Fischer, S. 242.

<sup>131</sup> Jentsch definiert „unheimlich“ als „nicht zu Hause“, „nicht heimisch“, wobei das Präfix ‚un-‘ als die Negation fungiert. Dieses unheimliche Gefühl lässt sich mit dem Eindruck der Fremdheit assoziieren, die wiederum mit einem „Mangel an Orientierung“ verknüpft ist. Daher spielt bei Jentsch ein „eigentümliches Unsicherheitsgefühl“ bzw. die „intellektuelle Unsicherheit“ die entscheidende Rolle beim Auftreten der Unheimlichkeit. (Jentsch, Ernst (1906) Zur Psychologie des Unheimlichen. In: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. Nr. 22, Halle, S. 37f.)

Anzumerken ist, dass Jentsch im deutschsprachigen Raum hauptsächlich durch Freuds Interpretation bekannt ist als derjenige, der bei der Beziehung des Unheimlichen zum Neuartigen und Nichtvertrauten stehengeblieben ist. Aber seine Untersuchung trägt zur Robotik und 3D Computer Animation wesentlich bei. 1970 publizierte der japanische Robotik Professor Masahiro Mori BUKIMI NO TANI (THE UNCANNY VALLEY) in ENERGY, worin er an Jentschs Arbeit anknüpfte.

„Zum Neuen und Nichtvertrauten muß erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht.“ (ebd.) Aus dieser Annahme schlägt Freud in Wörterbüchern nach und findet heraus, „heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“ (S. 250) Daher ist auf die Schelling'sche Definition des Unheimlichen zu achten: „Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“ (S. 249)

Im zweiten Teil unternimmt Freud die Fallanalyse des Unheimlichen besonders anhand vom SANDMANN (1816) von E.T.A. Hoffmann. Während Jentsch sich für die Untersuchung des Unheimlichen mit dem „Motiv der belebt scheinenden Puppe Olimpia“ (S. 251) beschäftigte, die eine intellektuelle Unsicherheit weckt, „ob etwas belebt oder leblos sei, und wenn das Leblose die Ähnlichkeit mit dem Lebenden zu weit treibt“ (S. 256), erweitert Freud seinen Blickwinkel auf das Motiv des Sandmannes, nach dem die Erzählung den Namen trägt, der „den Kindern die Augen ausreißt“ (S. 251) und der jedes Mal „als Störer der Liebe“ (S. 255) auftritt.

Das Unheimliche des Sandmannes sei nach Freud „auf die Angst des kindlichen Kastrationskomplex zurückzuführen.“ (S. 256) Auf diese Weise nimmt ein infantiles Moment sowohl bei Jentsch – die Puppe Olimpia – als auch bei Freud für die Entstehung des unheimlichen Gefühls in Anspruch, aber während der Sandmann eine alte Kinderangst zu erwecken vermag, verliebt sich der Protagonist in die lebende Puppe. Freuds Hypothese lautet: „Die Quelle des unheimlichen Gefühls wäre also hier nicht eine Kinderangst, sondern ein Kinderwunsch oder auch nur ein Kinderglaube.“ (S. 257) Und dieser scheinbare Widerspruch sei möglicherweise „nur eine Mannigfaltigkeit“. (ebd.)

Freud führt weiter „die Musterung der Personen und Dinge, Eindrücke, Vorgänge und Situationen“ (S. 250) aus, die „das Gefühl des Unheimlichen in besonderer Stärke und Deutlichkeit in uns zu erwecken“ (ebd.) vermag und für die eine „Ableitung aus infantilen Quellen zulässig ist.“ (S. 257) Das ist das Doppelgängertum, „[d]enn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine »energische Dementierung der Macht des Todes« (O.Rank), und wahrscheinlich war die »unsterbliche« Seele der erste Doppelgänger des Leibes.“ (S. 258)



Dieser Doppelgänger, der in vom Narzissmus beherrschten seelischen Urzeiten einen freundlicheren Sinn hatte, ist mit der Überwindung dieser Phase „zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden (Heine, *Die Götter im Exil*)“ (S. 259), denn „[i]m Ich bildet sich langsam eine besondere Instanz heraus, welche sich dem übrigen Ich entgegenstellen kann, die der Selbstbeobachtung und Selbstkritik dient, die Arbeit der psychischen Zensur leistet und unserem Bewußtsein als »Gewissen« bekannt wird.“<sup>132</sup> (S. 258)

Hinzu kommt die Verdrängung ins Unbewusste: „[A]lle unterbliebenen Möglichkeiten der Geschicksgestaltung, an denen die Phantasie noch festhalten will, und alle Ich-Strebungen, die sich infolge äußerer Ungunst nicht durchsetzen konnten, sowie alle die unterdrückten Willensentscheidungen, die die Illusion des freien Willens ergeben haben.“ (S. 259)

Danach führt Freud ein eigenes Beispiel an, um den Wiederholungszwang als Quelle des unheimlichen Gefühls zu zeigen, dass er einst an einem heißen Sommernachmittag in einer italienischen Kleinstadt trotz seiner Gegenbemühungen zufällig zum dritten Mal zu demselben roten Viertel gelangte, wobei er von Hilflosigkeit begleitet wie in Traumzuständen jenes unheimliche Gefühl erlebte. Wenn solche Situationen jedoch grotesk übertrieben würden, wie es Mark Twain in *A TRAMP ABROAD* (1880) tut, würden sie unweigerlich einen komischen Effekt erzeugen.

Nun übertreibt Freud als Beispiel – zwar nicht grotesk aber – die seriellen Erfahrungen mit bestimmten Zahlen und Namen, die einem unheimlich vorkommen könnten. Seine Analyse lautet: „Im seelisch Unbewussten läßt sich nämlich die Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden *Wiederholungszwanges* erkennen, der wahrscheinlich von der innersten Natur der Triebe selbst abhängt, stark genug ist, sich über das Lustprinzip hinauszusetzen, gewissen Seiten des Seelenlebens den dämonischen Charakter verleiht“ (S. 261). Das kleine Kind und der Neurotiker können daher als unheimlich wahrgenommen werden, weil sie uns an diesen inneren Wiederholungszwang erinnern.

Dann zählt Freud als „unzweifelhafte Fälle des Unheimlichen“ (ebd.) zunächst die Zwangsneurotiker auf, die an der „Allmacht der Gedanken“ (S. 263) festhalten, indem

---

<sup>132</sup> Das ist Freuds Begriff „Über-Ich“ in seinem *DAS ICH UND DAS ES* (1923).

sie behaupten, „»Ahnungen« zu haben, die »meistens« eintreffen.“ (S. 262) Dieser auf der alten Weltauffassung des Animismus basierende Glaube der Patienten zeigt, dass „wir alle in unserer individuellen Entwicklung eine diesem Animismus der Primitiven entsprechende Phase durchgemacht haben, daß sie bei keinem von uns abgelaufen ist, ohne noch äußerungsfähige Reste und Spuren zu hinterlassen“ (S. 263), nämlich in der Kindheit sowie in der Krankheit.<sup>133</sup>

Dennoch: „Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern, zusammenhängt.“ (S. 264) „[A]uf kaum einem anderen Gebiete hat sich unser Denken und Fühlen seit den Urzeiten so wenig verändert, ist das Alte unter dünner Decke so gut erhalten geblieben, wie in unserer Beziehung zum Tode“ (ebd.) wegen der „Stärke unserer ursprünglichen Gefühlsreaktionen und d[er] Unsicherheit unserer wissenschaftlichen Erkenntnis.“ (ebd.)

Nach dem Muster (Krankheit – Animismus – Tod) variiert bzw. erweitert Freud die Beispiele, dass auch die lebenden Menschen unheimlich erscheinen, wenn wir ihnen zutrauen, dass sie böse Absichten mit Hilfe besonderer Kräfte verwirklichen könnten, wie das Mittelalter die Kranken mit Epilepsie und Wahnsinn in ihren Krankheitsäußerungen die „Wirkung von Dämonen“ (S. 266) sah. Auch die zergliederten Körperteile wirken an sich unheimlich, besonders wenn ihnen eine selbständige Tätigkeit zugestanden wird. Aber die „Krone der Unheimlichkeit“ (ebd.) ist, „scheintot begraben zu werden.“ (ebd.)

Nun klärt die Psychoanalyse jedoch auf, dass „diese schreckende Phantasie nur die Umwandlung einer anderen ist, die ursprünglich nichts Schreckhaftes war, sondern von einer gewissen Lüsterheit getragen wurde, nämlich der Phantasie vom Leben im Mutterleib.“<sup>134</sup> (ebd.) Da die Psychoanalyse sich mit der Aufdeckung solcher

---

<sup>133</sup> Der Untertitel von Freuds TOTEM UND TABU (1912-13) lautet „einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“. Zu betonen ist, dass Freud auf diese Weise die Ähnlichkeit eines Kindes mit dem Primitiven, sowie auch mit dem Kranken in der Entwicklungsgeschichte der Ich-Identität sieht.

<sup>134</sup> In JENSEITS DES LUSTPRINZIPS (1920) entwickelt Freud den Begriff „Todestrieb“, der später auch als Thanatos, der Todesgott der griechischen Mythologie, bezeichnet wird. Demgegenüber stellt Freud den „Lebenstrieb“, der als Eros, den Gott der begehrliehen Liebe der griechischen Mythologie, bekannt ist. Sie sind nach Freud die grundlegenden Triebe, die die Psyche des Menschen bestimmen. So ist es kein Wunder, dass „die Dichter klagen, daß zwei Seelen in des Menschen Brust wohnen“ (S. 258,

„geheimen Kräfte“ (ebd.) beschäftigt, empfinden sie viele Menschen auch als unheimlich.

Zuspitzend hebt Freud dann hervor, dass es unheimlich wirkt, „wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr.“ (S. 267) Psychoanalytisch bekräftigend wird nun, dass neurotische Männer, die die psychische Realität „im Vergleich zur materiellen, ein Zug, welcher sich der Allmacht der Gedanken anschließt“ (ebd.), überbetonen, oft erklären, „das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches.“ (ebd.)

Das Präfix ‚un-‘ am Wort ‚unheimlich‘ ist daher keine Negation, sondern die „Marke der Verdrängung“ (ebd.), und der Kern des Wortes ist das ‚Heim‘, also eine Örtlichkeit, „in der jeder einmal und zuerst geweiht hat.“ (ebd.) Das weibliche Genitale oder der Leib der Mutter symbolisieren diese Örtlichkeit, also den Urort, und die Verdrängung führt zur Urzeit. So ist das Unheimliche „etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“ (S. 264)

Im dritten Teil geht Freud auf den Widerspruch seiner vorherigen Fallanalysen ein, denn obwohl das „Unheimliche das Heimliche-Heimische ist, das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist“ (S. 268), ist „[n]ichts alles, was an verdrängte Wunschregungen und überwundene Denkweisen der individuellen Vorzeit und der Völkerurzeit mahnt“ (ebd.) darum unheimlich.

So bleibt z.B. im Märchen das Unheimliche aus, obwohl die Bedingungen erfüllt sind,

---

DAS UNHEIMLICHE). Dr. Faustus in Goethes FAUST I (1808) drückt dies folgendermaßen aus:

„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,  
die eine will sich von der anderen trennen:  
die eine hält in derber Liebeslust  
sich an die Welt mit klammernden Organen;  
die andre hebt gewaltsam sich vom Dust  
zu den Gefilden hoher Ahnen.“

Interessant ist, dass in der Bibel auch zwei Bäume erscheinen: der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse, der als Baum des Todes zu verstehen ist, und der Baum des Lebens. (GENESIS, 2,9) Da Adam die verbotene Frucht vom Baum des Todes dennoch aß, wurden er und Eva aus dem Paradies vertrieben. Im NEUEN TESTAMENT wird dann die Verbindung zwischen dem Baum des Lebens und dem Kreuz Christi hergestellt, wodurch der Menschheit ein neuer Zugang zum Himmel ermöglicht wurde. (EVANGELIUM NACH LUKAS, 23,43; OFFENBARUNG DES JOHANNES, 2,7)

denn das Märchen „stellt sich überhaupt ganz offen auf den animistischen Standpunkt der Allmacht der Gedanken und Wünschen“. (ebd.) Auch die „unbeabsichtigte Wiederkehr des Gleichen“ (Wiederholungszwang, S. 269) kann sehr verschiedene Wirkungen erzielen, wie bereits im zweiten Teil erwähnt wurde, beispielsweise das komische Gefühl bei Mark Twain. Anzunehmen ist daher, dass noch andere Bedingungen für das Auftreten des unheimlichen Gefühls notwendig sind, und dies sei nun eine ästhetische Untersuchung, denn ein Unterschied besteht „zwischen dem Unheimlichen, das man erlebt, und dem Unheimlichen, das man sich bloß vorstellt oder von dem man liest.“ (ebd.)

Das Unheimliche des Erlebens unterscheidet sich in zwei Aspekten: verdrängte infantile Komplexe und überwundene primitive Überzeugungen. Beim ersten tritt die psychische Realität an die Stelle der materiellen Realität und es „handelt sich um wirkliche Verdrängung eines Inhalts und um die Wiederkehr des Verdrängten“ (S. 271), während es sich beim zweiten um eine „Angelegenheit der Realitätsprüfung, um eine Frage der materiellen Realität“ (S. 270) handelt. Daher kann beim letzteren, wenn die Sache aufgeklärt wird, die „Angst vor dem »Unheimlichen«“ (ebd.) verschwinden. Aber die „primitiven Überzeugungen [hängen] auf das innigste mit den infantilen Komplexen [zusammen] und [wurzeln] eigentlich in ihnen“ (S. 271).

Das Unheimliche der Fiktion ist „reichhaltiger“ (S. 271), denn „[w]ir reagieren auf seine Fiktionen so, wie wir auf eigene Erlebnisse reagiert hätten“ (S. 273), wenn der Dichter „sich dem Anscheine nach auf den Boden der gemeinen Realität gestellt hat“ (S. 272), obwohl wir wissen, dass er uns durchaus verraten und betrügen kann. Für den Dichter sind wir „in besonderer Weise lenkbar; durch die Stimmung [...], durch die Erwartungen, [...] kann er unsere Gefühlsprozesse von dem einen Erfolg ablenken und auf einen anderen einstellen und kann aus demselben Stoff oft sehr verschiedenartige Wirkungen gewinnen.“ (S. 273)

Das Unheimliche der Fiktion entsteht hauptsächlich aus dem Überwundenen und somit verfällt die Wirkung im Erleben, auch wenn der Dichter es auf den Boden der materiellen Realität stellt, weil wir dann die animistische Überzeugungen bei uns „gründlich und endgültig“ (S. 270) nachprüfen können, indem wir die Realität überprüfen.

Das Unheimliche aus verdrängten Komplexen entfaltet die Wirkung gleichermaßen, sowohl in der Dichtung als auch im Erleben, außer wenn der Dichter unsere Gefühlslage auf die ‚falsche‘ Seite verlagern würde, wie es Herodot in der Erzählung vom Schatz des Rhampsenit tut; wir werden nicht auf die Gefühle der Prinzessin, die das unheimliche Gefühl erleben könnte, sondern auf die „überlegene Schlaueheit des »Meisterdiebes«“ (S. 274) eingestellt. „Das paradox klingende Ergebnis ist, daß in der Dichtung vieles nicht unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete, und daß in der Dichtung viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen.“ (S. 271f.)

Zusammenfassend zeigt sich, dass das Unheimliche die sinnliche Wahrnehmung ist, die „auf einzelne Phasen in der Entwicklungsgeschichte des Ich-Gefühls“ (S. 259) zurückgreift, auf „eine Regression in Zeiten, da das Ich sich noch nicht scharf von der Außenwelt und vom anderen abgegrenzt hatte.“ (ebd.)

Daher handelt das Unheimliche aus dem Realitätsglauben eines Kindes, Kranken und Künstlers,<sup>135</sup> da bei ihnen die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fantasie nicht scharf

---

<sup>135</sup> In DER DICHTER UND DAS PHANTASIEREN (1908 [1907]) zeigt Freud die Analogie zwischen einem Dichter und einem Kinde, sowie zwischen der Tätigkeit eines Dichters, das Fantasierern, und der Tätigkeit eines Kindes, das Spielen. Außerdem konstatiert Otto Rank, einer der engsten Vertrauten Freuds, in DER DOPPELGÄNGER (1914) eine ähnlich gelagerte pathologische Persönlichkeit in den Künstlern. Auffällig ist, dass sie aus dem Zeitalter der Romantik stammen: „So litt *E.T.A. Hoffmann* an ‚Halluzinationen, Wahnideen und Zwangsvorstellungen [...], die er in seinen Dichtungen darzustellen liebte.‘ (Rank, 50) Am Ende starb *Hoffmann*, der immer in der Angst lebte, wahnsinnig zu werden, an einer Nervenkrankheit. Auch *Jean Paul* litt an der Angst vor dem Wahnsinn und verlor sich ‚immer und immer wieder, wenn er einsam war, in der Betrachtung des eigenen Ich...‘ (Rank, 51). *Edgar Allen Poe* behandelte seine Angstvorstellungen mit Alkohol und Opium und richtete sich damit zusehends zu Grunde. Auch ‚all sein Denken dreht sich nur um sein Ich.‘ (Rank, 51) *Guy de Maupassant*, der stark egozentrisch eingestellt war und trotz seines intensiven Sexuallebens ‚niemals das richtige Verhältnis zum Weibe gefunden‘ hat, hatte ebenfalls Doppelgängervisionen (Rank, 55). *Ferdinand Raimund* wiederum litt an ‚schweren Verstimmungen, Melancholie und hypochondrischen Befürchtungen, die ihn in den Selbstmord trieben.‘ (Rank, 60) *Fjodor Dostojewski* schließlich zeichnete sich durch grenzenlose Eigenliebe aus, war übertrieben misstrauisch und litt an epileptischen Anfällen, für die Rank auch den Verdacht von Hysterie hegt (Rank, 64).“ (zit. nach Ritter, Daniel Patrick (2009) *Über Männer und Schatten: Doppelgänger im Film*. Wien : Edition Sonnberg, S. 120f.)

Anzumerken ist, „[i]n der Romantik war aber zugleich die Auffassung weit verbreitet, dass der Wahnsinn ein ‚höheres Sehen‘ ermögliche.“ (Lachenmaier, Tina (2007) *E.T.A. Hoffmanns Figuren: Imaginative Spielräume der Ich-Identität. Die Erscheinungsformen des dissoziierten Ich: Doppelgängertum, Wahnsinn und Außenseitertum*. Göttingen : Cuvillier Verlag, S. 59.)

Sowohl in der Antike als auch in der Romantik wurde der Wahnsinn in der Nähe zu Dichtung und Mystik gesehen. Aber in der Aufklärung wurde dem Wahnsinn eine negative Sicht entgegen gebracht. (Vgl. Lachenmaier, Tina (2007) Ebd., S. 54.)

Für die Geschichte des Wahns besonders im Hinblick auf die Aufklärung siehe Foucault, Michel (1969) *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a.M. :

abgesondert, sondern häufig verwischt ist. Und weil „jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird“ (S. 263), lässt sich das Unheimliche mit dem Grauenhaften, Schreckhaften, nämlich mit dem Ängstlichen assoziieren, obwohl ursprünglich eine gewisse Lüsternheit miteinbezogen war.<sup>136</sup> Das Unheimliche beruht vor allem auf unserer Einstellung zum Tod, denn „die ursprünglich höchst zweideutige, ambivalente Gefühlseinstellung zum Toten ist für die höheren Schichten des Seelenlebens zur eindeutigen der Pietät abgeschwächt worden.“ (S. 265)<sup>137</sup>

Der Einfluss Freuds UNHEIMLICHEN auf Literatur und Kunst ist umfangreich und mannigfaltig. Insbesondere zur Rezeption des SANDMANNs von E.T.A. Hoffmann trägt Freuds Untersuchung nachhaltig bei. In Bezug auf die Filmtheorie ist seine Arbeit ein Meilenstein u.a. für das Doppelgängermotiv und das Genre Horrorfilm.

#### **2.4.1.2. DAS SYMBOLISCHE, DAS IMAGINÄRE UND DAS REALE von Jacques Lacan**

Das Ich soll konstruiert werden. [...] Ich ist kein Naturproduct – keine Natur – kein historisches Wesen – sondern ein artistisches – eine *Kunst* – ein Kunstwerk.

(Novalis)

Jacques Lacan war ein französischer Psychoanalytiker, der die Schriften von Sigmund Freud neu interpretierte und radikalisierte. 1953 trat Lacan nach den Streitigkeiten über die variable Länge einer Therapiesitzung mit einigen seiner Kollegen – u.a. D. Lagache, F. Dolto und J. Favez-Boutonier – aus der Société Psychanalytique de Paris aus und gründete eine Woche später die Société Française de Psychanalyse.<sup>138</sup> LE

---

Suhrkamp. Bemerkenswert ist daher, dass Freud uns aufklärt, der kindliche, primitive, künstlerische und kranke Anteil befindet sich auch in unserer ‚gesunden‘ Psyche.

<sup>136</sup> Freud schreibt, „Einsamkeit, Stille und Dunkelheit“ (S. 274), unter denen „die Kinder am häufigsten Angst äußern“ (S. 269), sind wirklich die Momente, „an welche die bei den meisten Menschen nie ganz erlösende Kinderangst geknüpft ist.“ (S. 274) Diese Momente lassen sich m.E. mit der Vorstellung verknüpfen, „scheintot begraben zu werden“ (S. 266), nämlich mit der lüsternen Fantasie „vom Leben im Mutterleib“. (ebd.)

<sup>137</sup> Angelehnt an Rudolf Otto und Sigmund Freud untersucht Michaela Greb das Heilige und das Unheimliche in Bezug auf Religion und Kunst. Siehe Greb, Michaela (2011) *Numen und Macht : die Bedeutung des Heiligen und des Unheimlichen in Religion und Kunst heute*. Frankfurt a.M. [u.a.] : Lang.

<sup>138</sup> Vgl. Jacques Lacan. (2013, July 29). In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 11:04, July 29, 2013, from [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacques\\_Lacan&oldid=566247102](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacques_Lacan&oldid=566247102) and <http://www.lacan.com/rolleyes.htm> (Stand: 29.07.2013).

SYMBOLIQUE, L'IMAGINAIRE ET LE RÉEL<sup>139</sup> war „die erste sogenannte wissenschaftliche Mitteilung der neuen Société française de psychanalyse“,<sup>140</sup> die wiederum „die allererste thematische Präsentation der berühmten Triade“<sup>141</sup> in der Lacan'schen Lehre darstellt.

Anzumerken ist, dass Lacan – wie die antiken Philosophen – seine Lehre anfänglich nur in seinen Seminaren verbreitete, die er zwischen 1951 und 1979 hielt. 1966 publizierte er erstmals seine Schriften in Buchform und auch die Mitschriften seiner Seminare wurden nach und nach herausgegeben. Die Schwierigkeit der Lacan'schen Lehre liegt m.E. besonders darin, dass sie zum großen Teil ursprünglich als ein Vortrag konzipiert war, nicht als eine Publikation, und während des Vortrags teilweise gekürzt wurde.

Der am 08.07.1953 gehaltene Vortrag DAS SYMBOLISCHE, DAS IMAGINÄRE UND DAS REALE wurde zunächst stenographiert, anschließend wurde eine maschinenschriftliche Fassung erstellt. Der veröffentlichte Text, von Jacques-Alain Miller redigiert, beinhaltet eine kleine Lücke auf Seite 34. Laut Miller, dem Schwiegersohn Lacans und Herausgeber dessen Seminarmitschriften, dient Claude Lévi-Strauss' Artikel L'ÉFFICACITÉ SYMBOLIQUE (1949) als Quelle der Inspiration für das Vortragsthema im Hinblick auf die neuartige Definition des Unbewussten.<sup>142</sup> Der gedruckte Vortrag zeigt fünf Teile: die Einleitung, die nummerierten drei Hauptteile und die darauffolgende Diskussion.

In der Einleitung kündigt Lacan die „Rückkehr zu den Freudschen Texten“<sup>143</sup> an, weil „es keine vollständigere Erfassung der menschlichen Realität gibt als diejenige, die durch die Freudsche Erfahrung geschaffen wurde“ (ebd.). Er wollte ursprünglich über Freuds Wolfsmann als Beispiel sprechen, worüber er das vergangene Jahr ein Seminar gehalten hatte, sah aber ein, dass es „vollkommen unmöglich wäre,“ (S. 14) dass er den

---

<sup>139</sup> Das ist der ursprüngliche Titel. Vgl. Miller, Jacques-Alain (2006) Bio-bibliographische Hinweise. In: Jacques Lacan. *Namen-des-Vaters*. Wien : Turia + Kant, S. 103.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Miller, Jacques-Alain (2006) Notiz. In: Jacques Lacan. *Namen-des-Vaters*. Wien : Turia + Kant, S. 7.

<sup>142</sup> Vgl. Miller, Jacques-Alain (2006) Bio-bibliographische Hinweise. In: Jacques Lacan. *Namen-des-Vaters*. Wien : Turia + Kant, S. 103.

<sup>143</sup> Lacan, Jacques (2006) Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale. [1953] In: Ders. *Namen-des-Vaters*. Wien : Turia + Kant, S. 13.

Die folgenden Zitate werden aus demselben Band entnommen.

Zuhörern „eine Idee, selbst eine annähernde, davon geben könnte“ (ebd.). Stattdessen wolle er versuchen, über die Konfrontation der „wesentlichen Register der menschlichen Realität“ (S. 15) zu sprechen, und diese Register heißen das Symbolische, das Imaginäre und das Reale.

Es handelt von der analytischen Erfahrung zwischen einem Analytiker und einem Analysanden. Auffällig ist jedoch, dass Lacan den Analysanden das Subjekt nennt, wodurch das Sprechen und die damit verbundene Identität des Analysanden hervorgehoben werden.<sup>144</sup>

Zunächst stellt Lacan die Frage, was die Triebfeder sei, die beim Subjekt eine „so tiefgreifende Veränderung“ (S. 17) herbeigeführt habe, und stellt gleich fest, dass die Wirksamkeit der analytischen Erfahrung „ganz in Worten (*paroles*)“ (ebd.) geschieht. „Sprechen (*parler*), das ist bereits sich in das Sujet der analytischen Erfahrung einführen.“ (ebd.)

Aber in der Analyse geschieht noch etwas, was sie in eine Erfahrung verwandeln lässt, die „als weitaus irrationaler erscheinen wird, als diese real ist“ (S. 18) und was sie „gar selbst im Register des magischen Denkens“ (S. 19) fungieren lässt. Vermutlich weil „das Subjekt seine Welt halluziniert“ (ebd.), und weil es „stets [...] eine bestimmte, [...] sukzessive Einheit [bildet], dessen wesentliches Element sich in der Übertragung konstituiert“ (S. 47), wobei der Analytiker das Über-Ich symbolisiert, „welches das Symbol der Symbole ist.

Das Über-Ich ist einfach ein Sprechen/Wort (*parole*), welches nichts sagt.“ (S. 48) Paradoxerweise hat gerade deshalb der Analytiker in der analytischen Erfahrung das Wort. Er ist derjenige, der urteilt, weil „die Analyse sich gänzlich in einem symbolischen Sinn ausrichtet“ (S. 55). Und „[d]as Symbol ist zunächst einmal ein

---

<sup>144</sup> Gewöhnlich bezeichnet der Analytiker den Analysanden als Patienten, Kranken, Klienten usw. Diese scheinbar kleine Umbenennung von Lacan ist an sich jedoch revolutionär. Eli Zaretsky schreibt im Zusammenhang mit Lacans Psychoanalyse und Althusser's Marxismus Folgendes: „Mit der Forderung, das Descartes'sche *cogito* oder «ich denke» durch *ça parle* zu ersetzen, wobei *ça* Sprache bedeutete, brachten Lacan und seine Anhänger das wachsende Gefühl zum Ausdruck, dass sich soziale Herrschaft weniger am Arbeitsplatz als vielmehr durch Medienbilder und -diskurse durchsetzt und erhält. Wenn aber das «Ich» eine Illusion ist, lässt sich die ideologische Wirkung eines Textes nicht nur in inhaltlichen Begriffen (z.B. Kapitalismus, Rassismus, Sexismus) beschreiben, sondern vielmehr durch die Art und Weise verstehen, in der ein Text einen imaginären Sinn von Ganzheit und Einheit absichert. Lacans Theorie lenkt die Aufmerksamkeit auf den Leser, den Kinobesucher oder Museumsbesucher und nicht auf den Autor oder den vermeintlichen Inhalt eines Werkes; er schuf also einen völlig neuen Zugang zu dem, was bis dahin «Überbau» hieß.“ (zit. nach Rall, Veronika (2011) a.a.O., S. 42.)



Sinnbild.“ (S. 53)

Aber wovon oder was spricht das Subjekt in der Analyse? Es sagt zu Beginn nichts anderes als die wenig „gewichtigen Worte (*paroles*)“ (S. 31), aber „[e]s ist von da an etwas in der Situation impliziert, das nicht nichts ist, denn alles in allem ist er [der Neurotiker] mehr oder weniger auf der Suche nach seinem eigenen Sinn. Etwas ist dabei auf mystische Weise auf die Person dessen gerichtet, der ihm zuhört.“ (ebd.)

Außerdem veranschaulicht der Neurotiker, dass „gerade in seinen Symptomen ein mundtot gemachtes Sprechen ruht, in dem sich eine gewisse Anzahl, [...], von Überschreitungen einer bestimmten Ordnung ausdrückt, die von sich aus die negative Ordnung zum Himmel schreien, in die sie eingeschrieben sind. Mangels einer Realisierung der Ordnung des Symbols auf eine lebendige Weise realisiert das Subjekt ungeordnete Bilder, die der Ersatz dafür sind.“ (S. 32)

Diese „ungeordnete[n] Bilder“ des Subjekts, worauf ein „mundtot gemachtes Sprechen“ ruht, gehören zur Kategorie des Imaginären, in die „sich jene Art von Objekten einschreibt“ (S. 20). Wichtig ist hierbei, dass die „Ordnung imaginärer Befriedigung sich nur in den sexuellen Registern finden läßt“ (ebd.), denn anders als die physisch verursachten Symptome zeigen die neurotischen Störungen die Umkehrbarkeit, dass sie illusorisch befriedigt werden können.

Z.B. der Fetisch ist „eine Transposition des Imaginären. Er wird zu einem Symbol.“ (S. 56) Auch die Tatsache, dass das Subjekt nicht selten „in den Verlauf der Analyse eine Phantasie eingreifen läßt wie etwa die Phantasie von der Fellatio des Analytiker-Partners“ (S. 24), verdeutlicht, dass „diese Phantasie das Imaginäre repräsentiert, eine gewisse Fixierung an ein primitives orales Stadium der Sexualität“ (S. 25).

Dadurch zeigt sich, dass die vom Subjekt geschaffene Fantasie, das imaginäre Element, „streng genommen nur einen symbolischen Wert hat“ (ebd.), „um sich auszudrücken, um gesagt zu werden, um etwas zu symbolisieren, und zwar etwas, das je nach Moment des Dialogs einen ganz unterschiedlichen Sinn hat.“ (ebd.) Im Hinblick auf die Analyse bedeutet dies wiederum, dass „ein Phänomen nur analysierbar ist, wenn es etwas anderes repräsentiert als es selbst.“ (S. 26)

Sowie die Termini „Libido“ und „Verschiebung“ hilfreich sind, um das imaginäre

Verhalten zu erklären, indem sie darstellen, dass ein Verhalten unabhängig vom biologischen Zyklus sein natürliches Bedürfnis befriedigen kann, erläutern das Lösungswort (*mot de passe*) und die stupide Sprache der Liebe – „plötzlich den eigenen Sexualpartner mit dem Namen eines der gewöhnlichsten Gemüse oder eines der widerwärtigsten Tiere zu bezeichnen“ (S. 29) – die Funktion der Sprache, indem sie frei von ursprünglichen Bedeutungen ausgewählt wurden, aber „nachdem das Wort (*mot*) wirklich zum geäußerten Wort (*parole*) geworden ist, die beiden Partner andere sind als zuvor.“ (S. 30)

Die Interaktion zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen zeigt, dass „in der Sprache organisierte Symbole“ (S. 27) „ausgehend von der Artikulation des Signifikanten und des Signifikats funktionieren, die das Äquivalent genau der Struktur der Sprache ist.“ (ebd.) Ein einfachstes Beispiel dafür ist, dass das hysterische Symptom „stets mehrdeutig, übereinandergelegt, überdeterminiert“ (ebd.) ist, „wie die Bilder in den Träumen konstruiert sind“ (ebd.), was ferner mit einer poetischen Phrase vergleichbar ist. Dies manifestiert, dass das Symptom „etwas wie eine Sprache strukturiertes und organisiertes ausdrückt“ (ebd.),<sup>145</sup> wie die Fantasie nur einen symbolischen Wert besitzt, um analysiert zu werden.

Herauszuheben ist außerdem, dass das Sprechen „die wesentliche Rolle einer Vermittlung“ (S. 35) spielt, die vom Moment ihrer Realisierung an die beiden einander gegenüberstehenden Partner verändert. Wie Maurice Leenhardt in *DO KAMO* (1947) zeigt, bedeutet das Wort „Wort“ (*le mot de »parole«*) bei den Kanaken etwas, das „viel weiter reicht als das, was wir so nennen. Es ist ebenso eine Handlung. Und im übrigen ist auch für uns das gegebene Wort ebenfalls die Form eines Aktes.“ (ebd.)

So betätigt sich bzw. realisiert das Subjekt im Symbolischen die menschliche

---

<sup>145</sup> Dies ist ein weiterführender bzw. differenzierender Gedanke von Lacan. Freud schreibt über den Sprachgebrauch der Hysterikerinnen Folgendes: „All diese Sensationen und Innervationen gehören dem »Ausdruck der Gemütsbewegungen« an, der, wie uns Darwin gelehrt hat, aus ursprünglich sinnvollen und zweckmäßigen Leistungen besteht; sie mögen gegenwärtig zumeist so weit abgeschwächt sein, daß ihr sprachlicher Ausdruck uns als bildliche Übertragung erscheint, allein, sehr wahrscheinlich war das alles einmal wörtlich gemeint, und die Hysterie tut recht daran, wenn sie für ihre stärkeren Innervationen den ursprünglichen Wortsinn wiederherstellt. Ja, vielleicht ist es unrecht zu sagen, sie schaffe sich solche Sensationen durch Symbolisierung; sie hat vielleicht den Sprachgebrauch gar nicht zum Vorbilde genommen, sondern schöpft ihm aus gemeinsamer Quelle.“ (Breuer, Josef/Sigmund Freud (1996) *Studien über Hysterie*. [1895] Frankfurt a.M. : Fischer, S. 201f.)

Während außerdem der Traum für Freud ein Rebus ist, ist er für Lacan eine Sprache.

Beziehung, worin es stets „etwas Problematisches“ (S. 39) gibt, weil „es sich um eine im Register des *ich (je)* durch ein *ich will* oder *ich liebe dich* ausgedrückte Verpflichtung (*engagement*) handelt“ (ebd.),<sup>146</sup> die gleichzeitig die Frage nach der „zeitlichen Konstitution des menschlichen Handelns“ (S. 40) aufwirft.

Die Probleme, die in der symbolischen Erfahrung auftauchen, müssen deshalb im Zusammenhang mit dem Tod berücksichtigt werden. Sowohl der Freud'sche Wiederholungsautomatismus (*automatisme de répétition*),<sup>147</sup> als auch die Hegel'sche Vorstellung in der PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES (1807), dass „der Begriff die Zeit ist“ (S. 41), besagen, „das Symbol des Objekts sei eben das Objekt da.“ (ebd.)

„Bezeichnend für die menschliche Gattung ist eben, daß sie den Leichnam mit etwas umgibt, das eine Grabstätte darstellt, daß sie die Tatsache aufrechterhält, daß dieser gedauert hat. Der Grabhügel oder irgendein anderes Grabzeichen verdient sehr treffend den Namen »Symbol«.“ (S. 42) Allerdings besteht dieses Verhältnis zwischen dem Symbol und der Tatsache deshalb, weil der Grabhügel als „das Objekt“ für uns stets gegenwärtig, immer anwesend ist und ununterbrochen zur Verfügung steht, wobei er die Tatsache bewahrt, dass das, was menschlich gedauert hat, als „das Symbol des Objekts“ bzw. als etwas, was sich auf die Bedeutung des Symbols bezieht, auf den Tod hindeutet.<sup>148</sup>

Der Wiederholungsautomatismus bezieht sich auf den Todestrieb, der mit der symbolischen Funktion der Sprache zusammenhängt. Auch im narzisstischen Register kommt der Tod zum Ausdruck, aber „[i]m narzißtischen Register ist der Tod viel näher jenem Element einer finalen Vernichtung, das mit jeglicher Art von Verschiebung (*déplacement*) verbunden ist und das begrifflicher Weise, [...], der Ursprung, die Quelle der Möglichkeit einer symbolischen Transaktion des Realen ist“ (S. 43), wobei es sich vielmehr auf die Zukunft richtet, als auf die Dauer im symbolischen Verhalten.

---

<sup>146</sup> An dieser Stelle zeigt Lacan einen ähnlichen Gedanken wie Barthes mit seinem Begriff des „Performativen“. Siehe das Kapitel 2.3.1. TOD DES AUTORS von Roland Barthes.

<sup>147</sup> Das ist „die von Lacan eingeführte Übersetzung/Neubestimmung des Freudschen Wiederholungszwangs.“ (S. 61) Indem Lacan den Freud'schen „Zwang“ in „Automatismus“ umbenennt, betont er den mechanischen Prozess im Unbewussten.

<sup>148</sup> Diese Stelle deutet m.E. den späteren Vortrag NOMS-DU-PÈRE an, den Lacan am 20.11.1963 hielt. In Millers Wort lässt sich sagen, dass „das Symbolische, das Imaginäre und das Reale die wahren Namen-des-Vaters sind.“ (Miller, Jacques-Alain (2006) Notiz. In: Jacques Lacan. *Namen-des-Vaters*. Wien : Turia + Kant, S. 9.)

„Das Reale ist entweder die Totalität oder der entschwundene Augenblick. In der analytischen Erfahrung ist es für das Subjekt stets der Zusammenstoß mit etwas, zum Beispiel dem Schweigen des Analytikers.“ (S. 51f.) Eine Tatsache der analytischen Erfahrung ist es, dass die Träume in der Analyse als Sprache dienen. „Ein Traum in der Mitte oder am Ende der Analyse ist ein Teil des Dialogs mit dem Analytiker.“ (S. 52) Es stellen sich hierbei die Fragen, „wie das Subjekt seine Symbole konstituiert, [wie diese] das absolut auffallende Merkmal der Realität des Analytikers tragen, so wie sie [die Person des Analytikers] in ihrem Sein konstituiert ist“ (ebd.) und wie es dazu kommt, dass das Subjekt „durch diese imaginäre und symbolische Erfahrung hindurch in ihrer letzten Phase zu einer begrenzten, aber treffenden Erkenntnis der Struktur des Analytikers gelangt“ (ebd.).

Da der Analytiker menschlich verbindlich ist, verläuft die Analyse nur zirkulär paarweise mit dem Imaginären, Symbolischen und Realen (rS – rI – iI – iR – iS – sS – SI – SR – rR – rS, S. 44), und „eine Analyse kann diesen Zyklus mehrfach enthalten.“ (S. 47)

Jede Zweierbeziehung, die „Beziehung zu seinesgleichen“ (S. 49), sowie die narzisstische Beziehung, ist „vom Stil des Imaginären“ (S. 38) geprägt. Das Subjekt empfindet, dass „es der andere und der andere es ist. Das reziprok bestimmte Subjekt ist eine der wesentlichen Zeiten der Konstitution des menschlichen Subjekts. [...] Da, wo das Spiegelbild maximal zur Anwendung kommt, ist das Subjekt nur der Widerschein seiner selbst. Daher sein Bedürfnis, einen Punkt zu konstituieren, der das konstituiert, was transzendent ist. Dies ist genau der andere als anderer.“ (S. 50)<sup>149</sup>

Indem die Vermittlung durch eine dritte Person, nämlich durch den Analytiker, ermöglicht wird, die „gegenüber dem Subjekt das transzendente Element realisiert, dank welchem sein Verhältnis zum Objekt in einer gewissen Distanz unterhalten werden kann“ (S. 38), erhält die Beziehung ihren symbolischen Wert.

„[J]ede analysierbare, das heißt symbolisch interpretierbare Beziehung ist stets in

---

<sup>149</sup> Diese Stelle weist auf den Vortrag LE STADE DU MIROIR COMME FORMATEUR DE LA FOCTION DU JE hin, den Lacan zunächst 1936 auf dem internationalen psychoanalytischen Kongress in Marienbad gehalten hatte. Leider ist das Manuskript nicht erhalten geblieben. Aber 1949 hatte Lacan ihn in Zürich erneut vorgestellt und 1966 im ersten Band in seiner ECRITS aufgenommen. Dieser Aufsatz Lacans ist „das Zentrum der ideologiekritischen Lesarten der Psychoanalyse, aber auch der psychoanalytischen Film- oder Kintotheorie.“ (Rall, Veronika (2011) a.a.O., S. 43.)

eine Dreierrelation eingeschrieben“ (S. 37f.), indem der Dritte sich „die Möglichkeit einer realen Vermittlung“ (S. 39) eröffnet. Er symbolisiert „ein Bild von einer Meisterschaft (*maîtrise*), vermittelt derer sein Begehren und seine Erfüllung [vom Subjekt, Anm. v. Verf.] sich symbolisch realisieren lassen können.“ (ebd.) „Zwischen dem imaginären Verhältnis und dem symbolischen Verhältnis liegt all die Distanz, die es in der Schuld gibt. Deshalb wird, wie die Erfahrung uns [den Analytikern] zeigt, die Schuld stets der Angst vorgezogen.“ (S. 38)

Das Imaginäre, dem das „Objekt klein *a*“<sup>150</sup> – was das Subjekt trotz der negativen Ordnung begehrt – innewohnt, bezieht sich auf die Vergangenheit und den Ursprungsort des Symptoms, während das Symbolische eine Realisierung „des Bildes oder der Bilder der vorzeitigen Erfahrung“ (S. 32) „*hic et nunc* – in der Situation und mit dem Analytiker“ (ebd.) bezeichnet, indem das Subjekt als erstes Widerstände leistet und dann spricht.

Dabei versucht das Subjekt, „den Analytiker in sein Spiel hineinzuziehen“ (ebd.), „*hic et nunc* in der analytischen Erfahrung diesen imaginären Bezug auszubilden“ (ebd.), wobei der Analytiker das Über-Ich symbolisiert, das im weiteren Sinne den „großen Anderen“<sup>151</sup> verkörpert. Daher geht es bei den Symptomen, die im Symbolischen

---

<sup>150</sup> Angelehnt an das Kinderspiel in JENSEITS DES LUSTPRINZIPS definiert Lacan das „Objekt klein *a*“ folgendermaßen: „[...] aufgrund der Tatsache, daß mit dem Spiel eine der ersten Oppositionen auftaucht – daß das Objekt, an das sich diese Opposition in actu heftet, die Spule – daß wir genau da das Subjekt festmachen können. Dieses Objekt nennen wir dann nach der Lacanschen Algebra – klein *a*.“ (Lacan, Jacques (1996) *Tyche und Automaton*. [1964] In: Ders. *Das Seminar. Buch 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim : Quadriga, S. 68.)

Das „Objekt klein *a*“ symbolisiert den Anderen, der mit dem Ich verbunden und gar austauschbar ist. Der wichtige Aspekt scheint mir, dass das Ich es begehrt, wodurch es seinen Einfluss auf die gesamten Bereiche – das Imaginäre, das Symbolische und das Reale – ausweitet. „1974 positioniert er [Lacan] es [das Objekt klein *a*] in das Zentrum des Borromäischen Knotens, an die Stelle, an der sich die drei Ordnungen (das Reale, das Symbolische und das Imaginäre) überschneiden.“ (Evans, Dylan (2002) *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien : Turia und Kant, S. 206.)

<sup>151</sup> In der EINFÜHRUNG DES GROSSEN ANDEREN (1955) erklärt Lacan: „Es sind zwei *andere* zu unterscheiden, mindestens zwei – ein anderer mit einem großgeschriebenen *A*, und ein anderer mit einem kleinen *a*, der das Ich ist. Der *Andere*, das ist der, um den's in der Funktion des Sprechens geht.“ (Lacan, Jacques (1991) *Einführung des großen Anderen*. [1955] In: Ders. *Das Seminar. Buch 2. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Weinheim : Quadriga, S. 300.) „Der grosse Andere“ ist ein Lacan'scher Begriff für Alterität und Andersheit sowie Nicht-Ich. Bezeichnend scheint mir, dass Lacan ihn im Unbewussten lokalisiert, was verständlich wird, wenn wir uns auf Lacans Vorstellung berücksichtigen, dass der Traum eine Sprache ist. (Siehe Evans, Dylan (2002) a.a.O., S. 38ff.) Beeinflusst von Lacan und in Anlehnung an Freud, dass „das andere mein (eigenes) Unbewußtes [ist]“ entwickelt Julia Kristeva, die der Gruppe TEL QUEL – eine der literaturkritischen Zeitschrift in Paris von 1960 bis 1982, die ein semiologisches Interesse vertrat – angehörte, ein erweitertes Konzept vom Ich in ETRANGERS À NOUS-MÊMES (1988), dass wir uns selbst Fremde sind.

auftreten, „um die Beziehung des Symptoms zum gesamten System der Sprache, dem System der Bedeutungen der zwischenmenschlichen Beziehungen als solchen.“ (S. 37)

Das Reale ist, was ausgeklammert sowie ausgeschlossen erscheint und was der Analytiker nur erraten, erschließen und erkennen kann, welches im Ganzen eingeschlossen ist. Vor allem kennzeichnet das Reale das Verhältnis zum Tod – sei es durch eine Einschätzung oder eine Abwägung der Persönlichkeit des Subjekts vom Analytiker, die im Kontrast zu den anderen Persönlichkeiten in der Analyse steht, was „im Register der Krankheit einerseits und eben im Register der analytischen Erfahrung, mit Subjekten, die nicht unbedingt unter das Register der Krankheit fallen“ (S. 16), oder sei es durch die Träume des Subjekts, die das Merkmal der Realität des Analytikers wiedergeben.

Es ist kein Zufall, dass Lacan die Phase des analytischen Verlaufs, wobei auf jegliche Gesundheit gezielt wird, SR nennt. Durch den symbolischen und narzisstischen Tod, nämlich durch das Durchbrechen der „Wiederkehr des Gleichen“, <sup>152</sup> gelangt das Subjekt zum Realen, wo es sich „sein[e] eigen[e] Realität“ (S. 46) erschafft, indem es seinem eigenen Begehren Anerkennung verleiht, anstatt sich an „ein mehr oder weniger gut bestimmtes oder gut organisiertes Reales“ (ebd.) anzupassen. Dadurch verweist das Reale auf die Zukunft. So sind das Symbolische, das Imaginäre und das Reale in der Form des Borromäischen Knotens zu verstehen, der die Konstruktion der menschlichen Realität darstellt und erklärt.

In Bezug auf die Filmtheorie spielt der Lacan'sche Begriff des Imaginären seit den 1970er Jahren eine wesentliche Rolle im Zusammenhang mit seinem SPIEGELSTADIUM ALS BILDNER DER ICHFUNKTION (1949), um die Identifikation und die Symbolik im Film bzw. im Kino zu erklären. Ausgehend von Frankreich entwickelte sich seither die psychoanalytische Filmtheorie, die sich insbesondere mit dem Zuschauersubjekt im Kino auseinandersetzt.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Diesen Nietzsche'schen Ausdruck verwendet Freud zunächst in DAS UNHEIMLICHE (1919), um das Phänomen des Doppelgängers zu erklären. (S. 257) Aber in JENSEITS DES LUSTPRINZIPS (1920) benutzt er denselben Ausdruck – „ewige Wiederkehr des Gleichen“ – im Zusammenhang mit dem Wiederholungszwang. (Freud, Sigmund (1976) *Jenseits des Lustprinzips*. [1920] In: Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 13. Frankfurt a.M. : S. Fischer, S. 21.)

<sup>153</sup> 1996 publizierten David Bordwell und Noël Carroll POST-THEORY: RECONSTRUCTING FILM STUDIES in den USA, worin die besonders auf Lacan bezogene Filmtheorie als „the waning of Theory“ (S. 1) bezeichnet wurde, denn „[t]he Theory has been effectively insulated from sustained logical

### 2.4.1.3. DAS DISPOSITIV: METAPSYCHOLOGISCHE BETRACHTUNGEN DES REALITÄTSEINDRUCKS von Jean-Louis Baudry

Ein Film ist kein Traum, den man erzählt, sondern ein Traum, den wir dank  
einer Art von Hypnose zusammen träumen, und der kleinste Fehler im  
Mechanismus weckt den Schläfer auf und nimmt ihm das Interesse  
an einem Traum, der nicht länger der seine ist.

(Jean Cocteau, KINO UND POESIE)

Der Ursprung der Apparatusdebatte<sup>154</sup> geht auf Marcelin Pleynet zurück, der 1969 in einem Gespräch mit der Zeitschrift CINÉTHIQUE äußerte,<sup>155</sup> dass die Technologie des Kinos ein Produkt der bürgerlichen Gesellschaftskonstellation sei und dass das Kino in seiner konkreten maschinellen Anordnung die bürgerliche Ideologie verbreite.<sup>156</sup> Dabei vollzieht Pleynet einen Richtungswechsel von den Inhalten zur Technik des Films, indem er die Technik der Kamera „einer bestimmten historischen Situation und bestimmten historisch lokalisierbaren Interessen“<sup>157</sup> zuordnet. Er vertritt die Ansicht, dass sowohl die bürgerliche Ideologie als auch die Kinomaschinerie einen bestimmten Mechanismus der Raumkonstitution festschreiben, nämlich den Code der Renaissance-Perspektive.

Es ist nicht ohne Interesse hervorzuheben, daß es gerade derselbe Zeitpunkt war, in dem Hegel die Geschichte der Malerei für abgeschlossen erklärte, derselbe Zeitpunkt, als die Malerei ein Bewußtsein davon ausbildete, daß die wissenschaftliche Perspektive, die sie determiniert, von einer präzise beschreibbaren kulturellen Struktur gekennzeichnet ist... Es ist nicht ohne Interesse festzustellen, daß es derselbe Zeitpunkt war, zu dem Niepce die Photographie erfand (Niepce, 1765-1833, ist ein Zeitgenosse Hegels, 1770-1831), dazu bestimmt, das Hegelsche Ende der Malerei zu verdoppeln und auf mechanische Weise die Ideologie des perspektivischen Codes

---

and empirical analysis by a cloak of political correctness” (S. 45). Dagegen vertritt u.a. Todd McGowan, „[w]e should greet the news of the death of Lacanian film theory as the opportunity for its genuine birth“, indem er den Blickwinkel auf das Reale ausweitet. (McGowan, Todd (2007) *From the Imaginary Look to the Real Gaze*. In: Ders. *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*. New York : State Univ. of New York, S. 5.)

<sup>154</sup> Für den Überblick über die Apparatusdebatte siehe Winkler, Hartmut (1990) *Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus – Theorien, Frankreich 1969 – 75*. In: *Filmwahrnehmung : Dokumentation der GFF – Tagung 1989*. Hg. v. Knut Hickethier/Hartmut Winkler, Berlin : Ed. Sigma Bohn, S. 19-25, und Ders. (1992) *Der filmische Raum und der Zuschauer: 'Apparatus' – Semantik - 'Ideologie'*. Heidelberg : Winter, bes. S. 19-38.

<sup>155</sup> Pleynet, Marcelin (1969) *Économique, idéologique, formel...* In: *Cinéthique*, Nr. 3, 1969, S. 7-14. Für die deutsche Übersetzung siehe Pleynet, Marcelin/Jean Thibaudeau (2003) *Ökonomisches, Ideologisches, Formales ... [1969]* In: *Der kinematographische Apparat: Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Hg. v. Robert F. Riesinger, Münster : Nobus Publikationen, S. 11-25.

<sup>156</sup> Winkler, Hartmut (1990) a.a.O., S. 23.

<sup>157</sup> Winkler, Hartmut (1992) a.a.O., S. 20.

hervorzubringen, die Ideologie seiner Normalität und seiner Ausschlüsse.<sup>158</sup>

Die Zentralperspektive wird somit als Raumkonstellation mit dem Mechanismus in Verbindung gebracht, die als ein Werkzeug bürgerlicher Ideologie des Kinoapparates enthüllt wird. „Und demzufolge [dem Apparat, der zu bestimmten Zwecken konstruiert ist und der sozusagen eine bestimmte geistig-ideologische Struktur hat (kurz gesagt die der wissenschaftlichen monokularen Perspektive)] ist es nicht mehr deine Parole, die spricht, es ist dein Apparat, der sich der Parole bedient, der ein Double herstellt, ein Spiegelbild.“<sup>159</sup> Der Zuschauer identifiziert sich mit diesem Spiegelbild, das von der Kamera erzeugt wird. Pleynet stellt fest: „[E]ines der aktuellen Probleme des Kinos in Frankreich ist ein Problem der Dekonstruktion; ein theoretisches Problem der Dekonstruktion der Ideologie, die die Kamera produziert.“<sup>160</sup>

Ein Jahr später veröffentlichte Jean-Louis Baudry den Aufsatz CINÉMA: EFFETS IDÉOLOGIQUES PRODUITS PAR L'APPAREIL DE BASE in der Zeitschrift CINÉTHIQUE, worin er auch die zentralperspektivische Raumkonstitution einsetzt, aber das Augenmerk auf die Position des Zuschauers richtet, um die es bei der filmischen Technik geht.

Dieser Aufsatz ist „der am häufigsten zitierte und wohl auch wichtigste Text der Apparatus-Debatte“, <sup>161</sup> der Analogien zwischen dem psychischen und kinematographischen Apparat herzustellen versucht. Um das Zuschauersubjekt im Kino zu begründen, nimmt Baudry hierbei zwei Bezüge auf; zum einen bezieht er sich auf das Kant'sche transzendente Subjekt, das „der zentralperspektivische Raum vorentwirft“<sup>162</sup> und das „als eine Abstraktion die empirischen Subjekte übersteigt“,<sup>163</sup> und zum anderen auf die Lacan'sche Psychoanalyse, insbesondere auf DAS SPIEGELSTADIUM ALS BILDNER DER ICHFUNKTION (1949).

Fünf Jahre später publizierte Baudry dann LE DISPOSITIF: APPROCHES MÉTAPSYCHOLOGIQUE DE L'IMPRESSION DE RÉALITÉ in

---

<sup>158</sup> Pleynet, Marcelin (1969) a.a.O., S. 10, zit. nach Winkler, Hartmut (1992) a.a.O., S. 21.

<sup>159</sup> Pleynet, Marcelin (1969) a.a.O., S. 11., zit. nach Winkler, Hartmut (1992) a.a.O., S. 22.

<sup>160</sup> Ebd.

<sup>161</sup> Ebd.

<sup>162</sup> Winkler, Hartmut (1992) a.a.O., S. 24.

<sup>163</sup> Ebd.



COMMUNICATIONS, der „einen Randeinfall des ersten Textes ausbaut, indem er [Baudry] die Kinosituation mit Plato[n]s Höhlengleichnis parallelisiert.“<sup>164</sup> In diesem Artikel hat Baudry

nahezu alle Definitionen umgestülpt, die in der sonstigen Apparatusdebatte Konsens sind: So ist 'Apparatus' hier von Beginn an vor allem die Projektion, der Abspielort und nicht mehr primär die Kamera; [...] 'Raum' entsprechend ist nicht mehr der durch die Kamera konstituierte Bildraum, sondern der Saal der Projektion, in dem die technischen Bilder und die Projektionen des Zuschauers sich austauschen. Und 'Subjekt' schließlich ist in diesem Artikel weder das bürgerlich-transzendente, [...], noch das gespaltene, um seine Einheit ringende Subjekt Lacans, sondern die ungleich versöhnlichere Konstruktion eines in seinen Strebungen zwar strukturierten Subjekts, eines Subjekts aber, das sich mit der Kinoapparatur eine Maschine geschaffen hat, die es ihm erlaubt die ödipale Spaltung, ja sogar die subjektkonstituierende Spaltung vor dem Spiegel zumindest temporär zu überwinden.<sup>165</sup>

Nach Baudry stellt das Kino einen Simulationsapparat dar. Wichtig ist dabei, dass „die kinematographische Apparatur zunächst auf das Subjekt gerichtet war, und daß die *Simulation sich auf Zustände oder Subjekt-Wirkungen richten konnte, bevor sie sich mit der Wiedergabe des Realen befaßte.*“<sup>166</sup> „[T]rotz der Entwicklung der analytischen Theorie“ (S. 1067) hat man „den Schlüssel zum Realitätseindruck im Bildaufbau und in der Bewegung gesucht“ (ebd.).

Jedoch hängt der Realitätseindruck „zunächst einmal von einer Subjekt-Wirkung“ (ebd.) ab. „[U]m den Existenzgrund für den Kino-Effekt herauszufinden“ (ebd.), müsse man daher „die Position des Subjekts gegenüber dem Bild“ (ebd.) in Frage stellen und unter dem Blickwinkel des Gesamt-Dispositivs – inklusive dem Zuschauersubjekt – angehen. Das Kino ist allerdings als „Werkzeug einer

---

<sup>164</sup> Ebd., S. 35.

Außerdem schließt Baudry im zweiten Artikel an „die von Comolli skizzierte Perspektive eines Kinos, das die ‚Grenze des Sichtbaren‘ reflektiert und, zumindest der Möglichkeit nach, überschreitet“ an. (Ebd.) Siehe Comolli, Jean-Louis (1971-72) *Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur du champ*. In: *Cahiers du cinéma*. Nr. 229, Mai 1971 bis Nr. 241, Sept.-Okt. 1972. und Ders. (1980) *Machines of the Visible*. In: *The Cinematic Apparatus*. Hg. v. Teresa de Lauretis/Stephen Heath, London et al : Macmillan, S. 121-142. (für die deutsche Übersetzung siehe Comolli, Jean-Louis (2003) *Maschinen des Sichtbaren*. [1980] In: *Der kinematographische Apparat: Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Hg. v. Robert F. Riesinger, Münster : Nobus Publikationen, S. 63-81.) Siehe auch Schlüpmann, Heide (1990) *Schaulust und Ästhetik. Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie*. In: *Filmwahrnehmung : Dokumentation der GFF – Tagung 1989*. Hg. v. Knut Hickethier/Hartmut Winkler, Berlin : Ed. Sigma Bohn, S. 35-41.

<sup>165</sup> Winkler, Hartmut (1992) a.a.O., S. 38.

<sup>166</sup> Baudry, Jean-Louis (1994) *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. [1975] In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jahrgang, Heft 11, November 1994, S. 1067.

Die folgenden Zitate werden aus demselben Band entnommen.

privilegierten ideologischen Wirkung“ (ebd.) zu betrachten, weil es seine Kraft in erster Linie im „Subjekt des Unbewußten“ (ebd.) ausübt.

Der Kino-Effekt basiert auf der Projektion. Sowohl für den analytischen Gebrauch als auch für den kinematographischen verdeutlicht der Terminus Projektion, dass sie mit dem Abwehrmechanismus zusammenhängt: „Vorstellungen und Affekte, die das Subjekt als seine eigene anzuerkennen sich weigert, werden [in der Analyse, Anm. v. Verf.] in die Außenwelt delegiert und ihr zugeordnet“ (S. 1064) und die auf der Leinwand projizierten Bilder „[kommen] wie etwas wahrgenommenes Reales von außen her auf das Subjekt [zurück]“ (ebd.). Bertram D. Lewins Traumleinwand liefert ein Modell dafür, dass „der Traum eine Projektion sei, die an das kinematographische Dispositiv zu erinnern vermöge“ (ebd.).<sup>167</sup> Er definiert die Traumleinwand als:

eine Oberfläche, auf welcher der Traum projiziert erscheint. Sie ist der weiße Hintergrund [*the blank background*, der leere Hintergrund/die blanke Oberfläche], der im Traum präsent ist, auch wenn er nicht unbedingt gesehen wird; der üblicherweise wahrgenommene manifeste Trauminhalt hat seinen Ort auf oder vor ihm. [...] Die Traumleinwand wird von den Analysanden nicht häufig bemerkt, und in der Praxis der Traumdeutung hat der Analytiker mit ihr nichts zu schaffen.<sup>168</sup>

„Nach Lewins Hypothese ist die Traumleinwand die halluzinatorische, durch den Traum vermittelte Vorstellung der mütterlichen Brust, an welcher der Säugling nach dem Stillen einschlieft. Sie bringt somit einen Zustand der erreichten Befriedigung zum Ausdruck, wobei sie die anfängliche Disposition der oralen Phase wiederholt, als der Körper noch keine eigene Grenze hatte, sondern sich unterschiedslos von der Brust aus forterstreckte. Die Traumleinwand entspricht dem Schlafwunsch. Sie ist Prototyp und Archetypus jedes Traums.“ (S. 1065)<sup>169</sup>

So erlebt das Kino-Subjekt sowohl zeitliche als auch topische Regressionen, indem die kinematographische Projektion an den Traum erinnert: „Regression der Libido bis

---

<sup>167</sup> Siehe Lewin, Bertram D. (1946) Sleep, the mouth, and the dream screen. In: *Psychoanalytic Quarterly*. 15, S. 419-434 und Ders. (1953) Reconsideration of the dream screen. In: *Psychoanalytic Quarterly*. 22, S. 174-199.

<sup>168</sup> Zit. nach Baudry, Jean-Louis (1994) a.a.O., S. 1065.

<sup>169</sup> Während die Traumleinwand dem Schlafwunsch eines Säuglings entspricht, stellt Lewin eine weitere Hypothese auf: „Der Traum selber, die visuellen Vorstellungen, die sich in ihm projizieren, entsprechen dem Wunsch, geweckt zu werden.“ (S. 1065) Dieses Paradox lässt sich mit dem Aufbau der eigentümlichen Dialektik in der oralen Phase erklären: „Innen/Außen, Verschlungender/Verschlungener, Essen/Gegessenwerden“ usw (S. 1070). Der „für den Kino-Effekt konstitutive Wunsch [ist] in der oralen Struktur des Subjekts verankert“ (ebd.).

zur Stufe der halluzinatorischen Wunschbefriedigung; Regression der Ich-Entwicklung bis zur Herstellung des primitiven Narzißmus, was den »absolut egoistischen« Charakter des Traums zur Folge hat“ (S. 1062). Außerdem, „[i]ndem der Schlaf den Systemen *Bw*, *Vbw* und *Ubw* gleichermaßen die Besetzung entzieht, d.h. indem er den Übergang zwischen ihnen erleichtert, macht er den rückläufigen Weg frei, dem die besetzten Vorstellungen bis zur Wahrnehmung folgen.“ (ebd.)

Da das Kino auf diese Weise „in seinem Gesamt-Dispositiv eine Form der archaischen, vom Subjekt erlebten Befriedigung nachahmt und deren Szene reproduziert“ (S. 1066), ist anzunehmen, dass „der Wunsch auch im Kino wirksam ist, nämlich der Wunsch, jene archaischen Befriedigungsformen wiederzufinden, die im Grunde jeden Wunsch strukturieren, und zugleich den Wunsch für das Subjekt, zu inszenieren, zur Darstellung zu bringen, was an sein eigenes [und frühes, Anm. v. Verf.] Funtionieren erinnern können“ (S. 1067), indem der Realitätseindruck im Kino „jenen Charakter des Mehr-als-Realen präsentiert, den man im Traum erkannt hat.“ (ebd.)

Des Weiteren schreibt Baudry, „[d]er größte seiner [Freuds] metapsychologischen Untersuchungen richtet sich nämlich darauf, eine Apparatur zu verstehen und zusammenzufügen, die in der Lage ist, Spuren aufzuzeichnen, nämlich die mnestischen Spuren [Erinnerungsspuren], und sie in Form von Vorstellungen wiederzugeben.“ (S. 1050) Sigmund Freud schreibt in NOTIZ ÜBER DEN »WUNDERBLOCK« (1925[24]) Folgendes:

Die Hilfsapparate, welche wir zur Verbesserung oder Verstärkung unserer Sinnesfunktionen erfunden haben, sind alle so gebaut wie das Sinnesorgan selbst oder Teile desselben (Brille, photographische Kamera, Hörrohr usw.).<sup>170</sup>

„Der Vorteil des Wunderblocks liegt darin, daß die äußere Oberfläche keine Spur der Inschrift bewahrt und somit das System Wahrnehmung-Bewußtsein am besten repräsentieren kann; andererseits konserviert die innere Wachsschicht entsprechend dem, was man als die Zufälligkeiten der historischen Dimension bezeichnen könnte, die verschiedenen Spuren, die im Laufe der Zeit eingeschrieben, einander überlagert und in gewisser Weise miteinander verbunden wurden.“ (S. 1051)

---

<sup>170</sup> Freud, Sigmund (1925) *Notiz über den Wunderblock* [1924]. In: <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-notiz-wunderblock.html> (Stand: 18.12.2012).

„Offensichtlich ist die Traumleinwand ein Überrest der ältesten Erinnerungsspuren“ (S. 1065), die der Säugling als umhüllend erlebt und worauf „ein halluzinatorisches Besetzen der Befriedigungserinnerung“ (S. 1070) von ihm gewahrt bleibt.<sup>171</sup>

Es erstaunt nicht, dass der Traum nach Freud „somatisch *eine Reaktivierung des Aufenthalts im Mutterleibe* mit der Erfüllung der Bedingungen von *Ruhelage, Wärme und Reizabhaltung* [ist]“ (S. 1061), und dass „[d]ie Traumdeutung in Wirklichkeit die *Via Regia* zur Kenntnis des Unbewußten [ist], die sicherste Grundlage der Psychoanalyse und jenes Gebiets, auf welchem jeder Arbeiter seine Überzeugung zu gewinnen und seine Ausbildung anzustreben hat.“<sup>172</sup> Darüber hinaus, schreibt Freud, „[s]oll das *>Unbewußte<* als Element der Wachgedanken im Traume Darstellung finden, so ersetzt es sich ganz zweckmäßigerweise durch *>unterirdische<* Lokalitäten [...], die andere Male, ganz ohne Beziehung zur analytischen Kur, den Frauenleib oder den Mutterleib bedeutet hatten.“ (S. 1060)

Es ist in der Tat ein merkwürdiger Zufall, dass die erste Filmvorführung<sup>173</sup> am 28. 12.1895 im Indischen Salon, im *Keller* des Grand Cafés, in Paris stattfand, wo normalerweise Billard gespielt wurde. Die Gebrüder Lumières präsentierten dem

---

<sup>171</sup> Angelehnt an René A. Spitz, dass „die erste visuelle Wahrnehmung des Kindes das menschliche Gesicht ist, genauer ausgedrückt, eine Konfiguration mit Gestaltqualität innerhalb des menschlichen Gesichts“, führt Gertrud Koch an, dass „der Raum des Säuglings nicht leer ist, sondern vom Gesicht der Bezugsperson und ihrer Blicke konstituiert wird. Erst wenn der Blickaustausch gelungen ist, läßt sich der Säugling in den Schlaf fallen.“ (Koch, Gertrud (2002) Traumleinwand – filmtheoretische Ausdeutungen eines psychoanalytischen Konzepts. In: *Traum-Expeditionen*. Hg. v. Stephan Hau/Wolfgang Leuschner/Heinrich Deserno, Tübingen : edition diskord, S. 281f.)

So lässt sich die Traumleinwand nach Koch nicht mit der mütterlichen Brust, sondern mit dem Gesicht der Bezugsperson assoziieren, die unabhängig vom Geschlecht gar mit der künstlichen Brust – die Milchflasche – dem Säugling reicht.

<sup>172</sup> Freud, Sigmund (1910) *Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen gehalten zur 20jährigen Gründungsfeier der Clark University in Worcester Mass. September 1909*. [1909] In: <http://www.gutenberg.org/files/20613/20613-h/20613-h.htm> (Stand: 09.01.2013).

<sup>173</sup> Bereits 1893 erfand Thomas Edison in Amerika das Aufnahmegerät Kinetograph und dazu das Betrachtungsgerät Kinetoskop (Kinema = Bewegung, skope = schauen). In Deutschland veranstalteten die Brüder Emil und Max Skladanowsky im November 1895 in Berlin die Vorführung mit dem von ihnen erfundenen Doppelprojektor Bioskop. Jedoch ist es der Cinématographe der Brüder Lumières, der dem Filmtheater bzw. dem Lichtspielhaus seinen Namen gegeben hat: das Kino (Abkürzung von Kinematograph, Kinema = Bewegung, grapho = ich zeichne auf). Abgesehen vom Fortschritt des Gerätes, dass der Cinématographe die Kamera, die Kopieranstalt und der Projektor in einem Gerät war, ist es ein wichtiger Aspekt für das Kino, dass die Gebrüder Lumières Bilder auf eine Wand vor dem Publikum projizierten.

Publikum ihre Filme durch den von ihnen neu erfundenen Kinematographen.<sup>174</sup> Weiterhin ist von Interesse, dass das Grand Café vor allem den neuen Apparat, den Kinematographen, annoncierte, bevor es für die zu zeigenden Filme warb:

Le Cinématographe [...] this apparatus, invented by MM. Auguste and Louis Lumière, permits the recording, by series of photographs, of all the movements which have succeeded one another over a given period of time in front of the camera and the subsequent reproduction of these movements by the projection of their images, life size, on a screen before an entire audience [...].<sup>175</sup>

„[I]t is the technology which provides the immediate interest“.<sup>176</sup> Erstaunlicher erscheint aber, dass Platon, „the first systematic philosopher of the Western tradition“,<sup>177</sup> zweieinhalb Jahrtausende früher eine Maschine aufbaute, die „»etwas« wiederzugeben vermag, das er erkannt hat und das weniger mit einer möglichst genauen Verdoppelung des Realen zusammenhängt [...], als mit der Wiedergabe, mit der Wiederholung eines bestimmten Zustandes, mit der Vorstellung eines bestimmten Ortes, von dem dieser Zustand abhängt.“ (S. 1058) „Der Idealismus macht den Techniker“ (S. 1054), und der Idealist Platon „besteht nachdrücklich auf dem Artefakt, das er benutzt, um seine Maschine funktionieren zu lassen“ (S. 1058).

Im siebten Buch von Platons POLITEIA (um 370 v. Chr.) erzählt Sokrates Glaukon von einer „unterirdische[n] höhlenartige[n] Wohnung“ (S. 1052), in der die Bewohner „von Kindheit an gefesselt an Hals und Schenkeln [seien], so daß sie auf demselben Fleck bleiben und auch nur nach vornhin sehen,“ (S. 1054) wo sich nur die Schatten bewegen. Baudry sieht in dieser Beschreibung, dass Platon ein Dispositiv konstruierte, das „dem Tonfilm sehr nahekommt.“<sup>178</sup> (S. 1056)

Ähnlich wie beim Kinopublikum, verhindert die motorische Lähmung Platons Gefangener, von dort wegzugehen, sowie der Realitätsprüfung zu unterziehen, was dazu

---

<sup>174</sup> Siehe Hoffmann, Hilmar/Walter Schobert (Hg.) (1988) *Magische Schatten. Ein Kinderbuch zur Entstehung des Kinos*. Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum, S. 9.

<sup>175</sup> Zit. nach Heath, Stephen (1980) *The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form*. In: *The Cinematic Apparatus*. Hg. v. Teresa de Lauretis/Stephen Heath, London et al : Macmillan, S. 1.

<sup>176</sup> Ebd.

<sup>177</sup> Shiloh, Ilana (2011) *The Double, the Labyrinth and the Locked Room: Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*. New York et al : Peter Lang, S. 33.

<sup>178</sup> Dass das frühe Kino anders funktionierte, zeigt Heide Schlüpmann. Siehe Schlüpmann, Heide (1994) *Die Geburt des Kinos aus dem Geist des Lachens*. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jahrgang, Heft 11, November 1994, S. 1075-1087.

führt, dass sie das Stellvertretende für real halten. Auffällig ist zudem, dass Platon das Bedürfnis verspürte, „den Gefangenen keine Bilder zu präsentieren, keine direkten Schatten der Realität, sondern bereits ein Abbild von ihr“ (S. 1055), denn er wusste genau, dass das Feuer, „das hinter den Gefangenen brennt, hoch oben und weit entfernt“ (S. 1054), bei einer anderen Plazierung „zunächst die Schatten der Gefangenen selbst auf den Bildschirm bringen würde“ (ebd.), was weiterhin verursachen würde, „den Verdacht der Gefangenen [zu] erwecken und diese auf[z]uwecken.“ (S. 1055)

Für den Ton weist Platon auf den Widerhall von Draußen hin, den die Gefangenen beim Hören annehmen würden, als ob die Schatten im Inneren der Höhle sprächen. Anders als mit dem Gesichtssinn, wofür Platon die vorgefertigten Objekte wie Tiere aus Holz oder Stein sowie Statuen als ein Zwischenglied im Realitätsbezug benutzt, fehlt dies dem Gehör. Aber dies wird „durch das Dispositiv dadurch korrigiert, daß es sich des Echos bemächtigt und sich die nur zu realen Stimmen einverleibt.“ (S. 1055f.)

Auch im Kino „[hört man] nicht ein Bild der Töne, sondern die Töne selbst“ (S. 1056), die „reproduziert, wiedergegeben, und nicht nachgeahmt“ (ebd.) werden. „Wenn es reale Stimmen sind, dann die der Bühnenarbeiter, der Marionettenschauspieler [...], die gleichwohl dem Dispositiv zugehören und diesem in eben dem Maße integriert sind, wie es einen Totaleffekt beansprucht, weil es sonst die Illusion durchbrechen würde.“ (S. 1055) Auf diese Weise haben die Stimme und die Worte sowohl in Platons Höhle als auch im Kino „keine diskursive, keine begriffliche Rolle“ (S. 1057) und „gehören der sinnlich wahrnehmbaren Realität an, die den Gefangenen ebenso präsent ist wie die Bilder“ (ebd.). Im Großen und Ganzen werden sie so behandelt wie „die Wörter im Traum“ (ebd.), denn „[i]m Realitätsbezug sind Musik und Gesang von der Malerei qualitativ verschieden.“ (S. 1056)

Weiterhin ist es „nicht versäumt worden, in der Höhle, dem unterirdischen Gemach, »einer höhlenartigen Wohnung«, eine Darstellung des Mutterleibes zu sehen, der Gebärmutter, in die wir uns zurücksehen.“ (S. 1058) Dies erklärt „die Faszination der Gefangenen“ (S. 1057) in der Höhle – weil sie keine Gegenwehr leisten, um sich aus der Situation zu befreien – sowie „[ihr] Widerstand dagegen, ihn [den Ort] zu verlassen, und sogar ihre voraussichtliche Brutalität“ (ebd.) – einen Entkommenen umzubringen, als er sie aus der Höhle hinaufbringen wollte –, dass diese „weltabgeschiedene,

unterirdische Szene“ (ebd.) gemäß einem Wunsch konstruiert wurde, der auch das Motiv des Kinodispositivs beschreiben lässt – ein Dispositiv, das imstande ist, „einen Realitätseindruck herzustellen“ (ebd.).

Dass „[d]er Realitätseindruck in der Demonstration Platons zentral [ist]“ (ebd.), deutet an, dass die idealistische Perspektive vor allem auf einem Realitätseindruck beruht. Wichtig ist hierbei zu erkennen, dass sowohl Platons Höhle als auch das Kino die Illusion und „nicht die mehr oder weniger genaue Nachahmung des Realen“ (S. 1056) erzeugen. Auf diese Weise ist Platons Gefangener – ebenso wie der Kinozuschauer – das „Opfer einer Realitäts-Illusion, d.h. genau dessen, was man im Wachzustand als Halluzination und im Schlaf als Traum bezeichnet; er ist das Opfer des *Eindrucks, eines Realitätseindrucks*.“ (S. 1052)

Somit sei „der »Mythos« der Höhle der Text eines Signifikanten des Wunsches, der die Erfindung des Kinos, die Geschichte der Erfindung des Kinos ständig begleitet und belastet“ (S. 1059), weil auch das Kino „die Wirkung eines dem Strukturaufbau des Seelenlebens innewohnenden Wunsches“ (ebd.) ist, der „eine Form von verlorengegangener Befriedigung [ist], die auf die eine oder andere Art wiederzuerlangen das Ziel seines Dispositivs ist (bis hin zu ihrer Simulation) und zu welcher der Realitätseindruck den Schlüssel zu liefern scheint.“ (ebd.)

Außerdem ist der Kino-Wunsch als der „Wunsch des Wunsches“ (S. 1070) zu bezeichnen, denn „die Sehnsucht nach einem Erfüllungszustand des Wunsches [wird] durch die Übertragung einer Wahrnehmung in eine der Halluzination angenäherte Formation, die durch das kinematographische Dispositiv ins Spiel und zur Wirkung gebracht“ (ebd.), indem die kinematographische Projektion ein „*Mehr-als-Reales [plus-que-réel]*“ (S. 1064) präsentiert, was das Kino-Subjekt als „*Realeres-als-real*“ (ebd.) erlebt, weil der Simulationsapparat „eine Wahrnehmung in eine Quasi-Halluzination“ (S. 1072) verwandeln lässt, die wiederum „mit einer Wirkung des Realen versehen ist“ (ebd.).

So gesehen liege „ein und dasselbe Dispositiv der Erfindung des Kinos zugrunde und sei bereits bei Platon präsent“ (S. 1058), „wenn auch mit einer beträchtlichen historischen Verschiebung.“ (ebd.) Das Dispositiv des Ganzen ist nämlich „der Erzeuger von Bildern“ (ebd.), wobei der Realitätseindruck von einem Subjektzustand, einer

Subjektposition, einer Subjektwirkung abhängt, nicht von der Realität.

Mit geeigneten technischen und wirtschaftlichen Bedingungen ist „alleine das Kino in der Lage“ (S. 1059), „nicht nur die Welt der Vorstellung zu erreichen, [wie die Malerei und das Theater versuchten und versuchen, Anm. v. Verf.], sondern auch das, was mit einer gewissen Funktion dieser Vorstellung in Einklang stehen könnte“ (ebd.), indem „das kinematographische Dispositiv das Dispositiv des psychischen Apparats während des Schlafs [reproduziert]: Abtrennung von der Außenwelt, Hemmung der Motilität.“ (S. 1072) Vor allem das Bestehen des Traums beweist einen auffällig bestimmten Wunsch des Subjekts, „der darin besteht, von der Realität eine Position, einen Zustand zu erlangen, in dem das Wahrgenommene sich nicht von den Vorstellungen unterscheidet.“ (S. 1071)

Der Traum ist nach Freud „in seinem formalen Aufbau ein Überbleibsel der phylogenetischen Vergangenheit des Subjekts sowie Ausdruck des Wunsches, die mit dieser Vergangenheit verbundene Existenzform wiederzufinden“<sup>179</sup>(ebd.), indem der Schlafende „den nachgeburtlichen Zustand oder gar das intrauterine Leben wiederholt“ (S. 1053). Hinzu kommt Lewin zur Hilfe, dass die Traumleinwand als „Entstehungsdispositiv und als »Urszene« des Traums“ (S. 1065) fungiert, das „sich mitten in der oralen Phase bildet.“ (S. 1065f.)

Dennoch ist es „völlig klar, daß das Kino kein Traum ist: es reproduziert bloß einen Realitätseindruck, es löst einen Kino-Effekt aus, der sich mit dem durch den Traum veranlaßten Realitätseindruck vergleichen läßt.“ (S. 1073) Wunschgemäß ist eine Simulationsmaschine fabriziert worden, „die in der Lage ist, dem Subjekt Wahrnehmungen darzubieten, die die Eigenschaften von Vorstellungen haben, welche als Wahrnehmungen aufgefaßt werden – die Transformation von Gedanken durch bildliche Darstellung.“ (S. 1071)

Das Kino bietet „eine künstliche Psychose, mit dem Vorteil einer aktiven Kontrollmöglichkeit, den der Schlafende nicht bekommt“ (ebd.), während der Traum nach Freud eine normale „halluzinatorische Wunschpsychose“ (S. 1063) ist, „in welchem die mentalen Vorstellungen für Realitätswahrnehmungen gehalten

---

<sup>179</sup> Diese Ansicht von Freud ähnelt der von C.G. Jung. Laut Jung ist ein Archetyp in Träumen, Märchen, Mythen usw. in symbolischen Bildern zu erfahren.



werden.“ (ebd.) Dergestalt ist der „*artifizuell[e] Charakter* des Kino-Subjekts“ (S. 1072) in dieser Simulationsmaschine zu betonen, vor allem weil „[z]wischen dem Kino und seinen Zuständen der gleiche Abstand [besteht] wie zwischen einer realen Sache und deren Simulacrum oder Abbild“ (ebd.).

Daher lautet die paradoxe These folgendermaßen: „Das Mehr-als-Reale, oder anders gesagt, der spezifische Charakter dessen, was man unter dem Terminus »Realitätseindruck« versteht, hängt vom Fernhalten (von der gedämpften, aber als Hintergrund stets anwesenden Präsenz) des Sekundärprozesses und des Realitätsprinzips ab.“ (S. 1070) <sup>180</sup>

Es zeigt sich, dass, obwohl die Existenz des Unbewussten stets verleugnet, abgewiesen und ausgeschlossen wird, „frühere Funktionsweisen des Subjekts“ (S. 1073) gerade in ihm überleben, „definiert durch den Primärprozeß“ (ebd.), „über viele Umwege (und sei es über die künstlerischen Praktiken) vom Subjekt unablässig Vorstellungen seiner eigenen Szene“ (ebd.) verlangt und sie ihm als eine Art Traum darbietet.

Ohne sich darüber bewusst zu werden, „wird das Subjekt dazu veranlaßt, Maschinen zu produzieren, die nicht nur die Funktionen des Sekundärprozesses vervollständigen oder ergänzen, sondern auch in der Lage sind, ihm sein Funktionieren im Ganzen darzustellen, und zwar durch nachahmende Apparate, die jenen Apparat simulieren, der es selber ist.“ (S. 1073f.) Das Kino ist somit eine künstlerische Gebärmutter, und „[w]ir sind die Roboter“ (Kraftwerk, DIE ROBOTER, 1978) in diesem Simulationsapparat.

Baudry hat auf diese Weise einen Grundstein für die Metatheorie für das Kino gelegt, indem er mithilfe von Philosophie und Psychoanalyse das Kino-Dispositiv aufzeigt: „[D]er Philosoph ist zunächst Wortführer des Wunsches, bevor er dessen großer »Kanalisateur« ist“ (S. 1059). Er strengt sich an, „das Dispositiv zu verraten“ (S. 1047), dessen Opfer wir sind, während der Analytiker uns dazu auffordert, „das Dispositiv zu betrachten, [unsere] eigenen Widerstände zu überwinden, etwas genauer anzusehen“ (ebd.), weil es eine psychische Quelle hat.

---

<sup>180</sup> Der Primärprozess wird vom Lustprinzip gesteuert, wobei „die Verwirrung zwischen Vorstellung und Wahrnehmung typisch ist“ (S. 1070), was wiederum die Bedingung für die halluzinatorische Befriedigung ist, während „das Kino-Dispositiv die Eindämmung des Sekundärprozesses bewirkt, ohne diesen aufzuheben, sowie alles dessen, was dem Realitätsprinzip unterliegt.“ (ebd.)

Sowohl Platons Höhle als auch das Kino lassen sich von der Szene des Unbewussten überlagern, „[d]enn es handelt sich ja um ein Dispositiv, um eine metaphorische Beziehung zwischen Orten, oder um eine Beziehung zwischen metaphorischen Orten, um eine Topik, deren Kenntnis sowohl für den Philosophen als auch für den Analytiker einen Bezug zur Wahrheit oder zum Trug festlegt, oder auch zur Illusion, mithin auch notwendigerweise die Berufung auf eine Ethik.“ (ebd.)<sup>181</sup>

„Seit Marx weiß man allerdings, daß es eine Wahrheit gibt, die im Idealismus oder von diesem verborgen wird; eine Wahrheit, die zwar dem Materialismus angehört, die dieser jedoch nur nach vielen Umwegen und Verspätungen zu entdecken vermag – eine verborgene oder verhüllte Wahrheit.“ (S. 1051) Diese Wahrheit lautet nun: sowohl in Platons Höhle als auch im Kino stellt sich das Subjekt selbst „die eigene Szene des Unbewußten“ (S. 1074) vor, indem es sich da aufhält.

#### 2.4.1.4. VISUELLE LUST UND NARRATIVES KINO von Laura Mulvey

Und das Weib schaute an, daß von dem Baum gut zu essen wäre, und lieblich anzusehen, daß es ein lustiger Baum wäre, weil er klug machte; und nahm von der Frucht, und aß, und gab ihrem Mann auch davon; und er aß. Da wurden ihrer beider Augen aufgetan, und wurden gewahr, daß sie nackt waren; und flochten Feigenblätter zusammen, und machten sich Schurze.

(DIE SÜNDE DES MENSCHEN, In: DAS ERSTE BUCH MOSE)

Als Folge von der 68er-Bewegung begann Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre auch die feministische Auseinandersetzung mit dem Medium Film. Zu der Zeit war das Kino

der Schicksalsort der Moderne und der Kampfplatz der Theorie schlechthin. Nirgendwo wurde Ideologie effizienter produziert als im Kino, dieser Fabrik zur Herstellung von Subjektpositionen, und nirgendwo ließen sich folglich die Prozesse der Ideologieproduktion besser studieren als in der Auseinandersetzung mit dem Kino – gesetzt den Fall, dass man das richtige theoretische Rüstzeug mitbrachte.<sup>182</sup>

Zeitähnlich wurde *film studies* in den USA und England als eine eigenständige

---

<sup>181</sup> Es ist aber Michel Foucault, der den Begriff Dispositiv insbesondere im Zusammenhang mit Macht entwickelte und ihn in die Diskursanalyse einführte. Siehe Foucault, Michel (1978) *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin : Merve-Verlag.

<sup>182</sup> Hediger, Vinzenz (2006) Fallgeschichten, Filmgeschichten. Die Liebe zum Kino als Prinzip der psychoanalytischen Erkenntnis bei Cesare Musatti. In: *Freud und das Kino*. Hg. v. Günther Krenn, Wien : Filmarchiv Austria, S. 138.

Fakultät eingeführt<sup>183</sup> und 1972 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift WOMEN AND FILM von Siew-Hwa Beh und Saunie Salyer in den USA.<sup>184</sup> Auch POPCORN VENUS: WOMEN, MOVIES, AND THE AMERICAN DREAM von Marjorie Rosen wurde 1973 publiziert, welches sich zum ersten Mal mit der Darstellung von Frauen im Film auseinandersetzte und die Filmindustrie als mythenproduzierend entpuppte, die eine allgemein diffamierende Darstellung der Frau fabrizierte. Im darauffolgenden Jahr veröffentlichte Molly Haskell FROM REVERENCE TO RAPE: THE TREATMENT OF WOMEN IN MOVIES (1974), worin der Film als ein Medium kritisiert wurde, das ein ideologisch verzerrtes Bild von Weiblichkeit präsentiert, weshalb wirklichkeitsgetreue Frauendarstellungen im Kino gefordert wurden.

Auf diese Weise sollte „der Einfluss der Medien auf die Entwicklung weiblicher Identität aufgedeckt werden, weshalb sich die feministische Kritik in diesem frühen Stadium darauf konzentrierte, wie Frauen in den Medien vorkommen.“<sup>185</sup> Jedoch beschäftigte sich die feministische Kritik in diesem frühen Stadium eher mit inhaltsorientierten Filmanalysen anhand der auf der Soziologie basierten Theorie, wobei „die Beziehung zwischen Wirklichkeit und filmischer Repräsentation als einfaches Abbildverhältnis“<sup>186</sup> gedacht wurde.

Mitte der 1970er Jahre erlebte nun die feministische Filmtheorie einen „theoretical turn“<sup>187</sup>: mit zunehmendem Interesse an Semiotik und mit der Entwicklung der Apparatustheorie wurde der Film als zeichenproduzierende Praxis wahrgenommen, der

---

<sup>183</sup> Dazu hat die Theorie der *politique des auteurs* entscheidend beigetragen. Siehe das Kapitel 2.2.1. EINE GEWISSE TENDENZ IM FRANZÖSISCHEN FILM von François Truffaut.

<sup>184</sup> Die deutschsprachige feministische Filmzeitschrift FRAUEN UND FILM wurde 1974 von der Filmemacherin Helke Sander gegründet und der Film wurde in den 1970ern in Deutschland im Rahmen z.B. der Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft oder Kunstgeschichte studiert. Renate Lippert schreibt: „Als ich in den 70er Jahren begann, Film zu studieren, gab es noch keine universitär etablierte Filmwissenschaft. So beschäftigte ich mich während meines Soziologiestudiums mit Philosophie, Psychoanalyse, Linguistik, Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Amerikanistik und Massenkommunikation. Das Forschungsobjekt selbst, der Film, hat erfahrungsgemäß eine bedeutende Rolle für das Zusammengehen darstellender Traditionen in der Literatur, Kunst, im Theater und der Musik gespielt und somit sicher auch einen interdisziplinären Ansatz erfordert.“ (Lippert, Renate (2002) *Vom Winde verweht. Film und Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. u. Basel : Stroemfeld, S. 9.)

Vor diesem Hintergrund scheinen die Franzosen fortschrittlicher zu sein, weil die École de filmologie der Pariser Sorbonne, die erste filmwissenschaftliche Institution, bereits ab 1948 zwar überwiegend durch Soziologen und Psychologen geprägt war, aber dennoch filmtheoretische Fragen untersuchte.

<sup>185</sup> Trischak, Evamaria (2002) Filmtheorien und Gender. In: *cinetext. film & philosophy*. [http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien\\_und\\_gender.html](http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html) (Stand: 19.01.2013).

<sup>186</sup> Ebd.

<sup>187</sup> Ebd.

in Wirklichkeit durch die Codes der Kamera, der Montage usw. konstruiert wird, wodurch die Aufmerksamkeit sich vom Inhalt des Films auf die Sprache der filmischen Repräsentation verlagerte.<sup>188</sup> Laura Mulveys Artikel VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA, der „nach wie vor meistzitierte Aufsatz der feministischen Filmtheorie“,<sup>189</sup> markiert diese Wende.

VISUELLE LUST UND NARRATIVES KINO wurde zunächst 1973 am Fachbereich für französische Sprache der Universität Wisconsin, Madison, vorgetragen und 1975 in einer überarbeiteten Fassung in der Zeitschrift SCREEN veröffentlicht. 1989 nahm Mulvey dann den Artikel in ihren Sammelband VISUAL AND OTHER PLEASURES auf.

Mulvey sagt zunächst dem vergangenen Kino mit „Psychoanalyse als politisches Mittel“<sup>190</sup> den Kampf an, wobei die „Destruktion der Lust als radikale Waffe“ (S. 391) dienen soll, weil „das Unbewußte der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat.“ (S. 389) Der „Film [reflektiert] die ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschiedes, [spielt] sogar damit und [kontrolliert] die Bilder, die erotische Perspektive und Darstellung“ (ebd.).

Die psychoanalytische Theorie erhellt vor allem den Status quo, dass die patriarchalische Ordnung auf dem Phallogentrismus basiert, wobei die Frau als „Signifikant für das männliche Andere“ (S. 390) steht, indem sie die Kastrationsdrohung symbolisiert.<sup>191</sup> Die Sprache – sei es das Wort, der Name des Vaters oder das Gesetz – ordnet diese patriarchalische Gesellschaft, „in der Männer ihre

---

<sup>188</sup> Siehe dazu das Kapitel 2.4.1.3. DAS DISPOSITIV: METAPSYCHOLOGISCHE BETRACHTUNGEN DES REALITÄTSEINDRUCKS von Jean-Louis Baudry.

Anzumerken ist, dass Marcelin Pleynet, der Initiator für die Apparatustheorie, von 1962 bis 1982 als Herausgeber der literaturkritischen Zeitschrift TEL QUEL fungierte, die das ökonomische (marxistische) und semiologische Interesse vertrat. Auch Jean-Louis Baudry, einer der Gründungsväter der Apparatustheorie, gehörte der Gruppe TEL QUEL an. Außerdem war Baudry sowohl als Filmtheoretiker als auch als Romancier und Kieferchirurg tätig.

<sup>189</sup> Braidt, Andrea/Gabriele Jutz (1999) Feministische Filmwissenschaft in Österreich. Theoretische Ansätze und Probleme der Institutionalisierung. In: *Innovationen: Standpunkte feministischer Forschung und Lehre*. Hg. v. Ingvild Birkhan, Wien : Print Media Austria, S. 380. Zit. nach Trischak, Evamaria (2002) a.a.O.

<sup>190</sup> Mulvey, Laura (2003) Visuelle Lust und narratives Kino. [1975] In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart : Reclam. S. 389.

Die folgenden Zitate werden aus demselben Band entnommen.

<sup>191</sup> Diese Ansicht von Mulvey ähnelt der von Simone de Beauvoir in LE DEUXIÈME SEXE (1949), dass Frauen von Männern zum anderen Geschlecht gemacht worden sind.

Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können“ (ebd.), weil sie der Sinnproduzent in dieser phallozentrischen Ordnung ist.

Dagegen wird den Frauen „das schweigende Bild“ (ebd.) aufgezwungen, das den von den Männern produzierten Sinn trägt.<sup>192</sup> Zu bekämpfen sind daher „das einer Sprache gleich strukturierte Unbewußte (dessen kritisches Entstehungsmoment mit dem ersten Auftreten von Sprache zusammenfällt)“ (ebd.)<sup>193</sup> und das damit zusammenhängende Faszinationsmuster des Films bzw. die sozialen Formationen.

Das Kino ist „ein hochentwickeltes Repräsentationssystem“ (S. 391), und „[d]ie Magie des Hollywood-Stils in seiner höchsten Vollendung [in den 1930ern, 1940ern und 1950ern, Anm. v. Verf.] (und des Kinos, das unter seinem Einfluß stand) gründete [...] in der geschickten und befriedigenden Manipulation der visuellen Lust.“ (S. 392) „Unangefochten codierte der gängige Kinofilm das Erotische in die Sprache der herrschenden patriarchalischen Ordnung“ (ebd.), weil das Unbewusste „von der herrschenden Ordnung“ (S. 391) geprägt ist und „Wahrnehmungsformen und die Lust am Schauen strukturiert“ (ebd.). Daher sind „die Dialektik jenes erotischen Vergnügens, seiner Bedeutung und der zentralen Stellung der Frau im Film“ (ebd.) zu untersuchen, „um der totalen Negation des Begehrens und der Fülle des narrativen, fiktionalen Films den Weg zu bahnen.“ (ebd.)

Angelehnt an Sigmund Freud und Jacques Lacan zeigt Mulvey „zwei gegensätzliche

---

<sup>192</sup> Wie provokant auch immer Mulveys Argument klingen mag, ist das Argument an sich jedoch nicht neu, wahrscheinlich weil die zivilisierte Gesellschaft nur eine Form kennt: das Patriarchat. Die französische Historikerin Nicole Loraux führt in *FAÇONS TRAGIQUES DE TUER UNE FEMME* (1985) an, dass die Frauen in griechischen Tragödien im 5. Jahrhundert die Modalitäten des Todes aussuchten, um den verbotenen Ruhm zu erlangen. Der Ruhm ist an sich männlich, da er die Tapferkeit für das Vaterland auf dem Schlachtfeld symbolisiert und mit Worten weiter verbreitet bzw. geleitet wird. Für die Frauen galt es sowohl als positiv als auch als negativ, nicht gesprochen zu werden. Ihnen blieb, ihr Dasein im Inneren des Hauses als Schatten des Gatten – wenn er verstorben war als Schatten des Sohnes – von draußen unsichtbar und unhörbar zu führen. Trotzdem verlangten die tragischen Frauen nach Loraux durch die Modalitäten ihres Todes den Ruhm, da sie erst dadurch zu Wort kamen, „[d]enn sobald das Ereignis in der Nacktheit einer schlichten Tatsache vorgebracht worden ist, ruft es eine Frage hervor, immer dieselbe: Wie? Sag wie? Und dann erzählt der Bote, und damit bricht die Tragödie das Schweigen über die Wege des Todes, das in der griechischen Tradition sehr weitgehend gewahrt worden ist.“ (Loraux, Nicole (1993) *Tragische Weisen, eine Frau zu töten*. [1985] Frankfurt a.M. [u.a.] : Campus, S. 24.) Anzumerken ist, dass „es im Athen des 5. Jahrhunderts die Wahl des tragischen Genres war“, das „[w]eit mehr auf Phantasie als auf den Anblick, mehr auf das Ohr als auf das Auge“ baute. (ebd., S. 8.) Dagegen baut das moderne Medium Film auf den Anblick, also mehr auf das Auge, weshalb die Filmtheoretikerin und Filmemacherin Mulvey sich mit den Blicken beschäftigt.

<sup>193</sup> Das ist die Lacan'sche Definition für das Unbewusste: „*das Unbewußte ist strukturiert wie eine Sprache*.“ (Lacan, Jacques (1996) *Das Freudsche Unbewußte und das unsere*. [1964] In: Ders. *Das Seminar/Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim u. Berlin : Quadriga, S. 26.)

Aspekte der lustbringenden Strukturen des Schauens in der konventionellen Kinosituation“ (S. 395) auf: in DREI ABHANDLUNGEN ZUR SEXUALTHEORIE (1905) hat Freud das Konzept der Skopophilie – (zu griechisch skopeîn »betrachten«, »beschauen« und phileîn »lieben«) „krankhafte Schausucht, Neugier“<sup>194</sup> – mit den voyeuristischen Aktivitäten von Kindern erklärt, „ihr Bedürfnis, das Private und Verbotene zu entdecken, sich darüber Gewißheit zu verschaffen (ihre Neugierde an der Genital- und Körperfunktion des nichtvorhandenen oder vorhandenen Penis und, retrospektiv, der Ur-Szene)“ (S. 393), wobei „eine andere Person durch das Anschauen als Objekt sexueller Stimulation“ (S. 395) benutzt wird.

Im SPIEGELSTADIUM ALS BILDNER DER ICHFUNKTION (1949) beschreibt Lacan das Phänomen, dass sich das Kleinkind zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat im Spiegel erkennt, was für die Konstitution des Selbst von großer Bedeutung ist. Wichtig sind dabei, dass „die physischen Bedürfnisse des Kindes seinen motorischen Fähigkeiten voraus sind“ (S. 394) und dass „dieses »Spiegelmoment« dem Spracherwerb des Kindes [vorausgeht]“ (S. 395), was es dazu bringt, sich am Wiedererkennen seines Selbst zu erfreuen. „Erkennen wird also von »Falsch-Erkennen« überlagert. Das erkannte Bild erscheint als der reflektierte Körper des Selbst. Das »Falsch-Erkennen« projiziert jedoch diesen Körper als ein ideales Ich, das entfremdete Subjekt, welches als Ich-Ideal wieder introjiziert, die künftige Identifikation mit anderen möglich macht.“ (S. 394f.)

So wird nach Lacan Subjektivität konstituiert, indem das Ich seine Faszination am Ähnlichen manifestiert, wobei „eine bereits vorhandene Faszination am Schauen (das Gesicht der Mutter ist ein naheliegendes Beispiel) mit der ursprünglichen Ahnung von Selbst-Bewusstsein kollidiert.“ (S. 395)

Der skopophilische Instinkt ist „eine Funktion der Sexualtriebe“ (S. 396), wobei das Subjekt sich vom Objekt trennt, um zur eigenen sexuellen Identität zu gelangen und darüber hinaus „durch aktives, kontrollierendes Beobachten, durch Objektivierung des Anderen, sexuelle Befriedigung erlangen zu können“ (S. 393) wie bei zwanghaften Voyeuren oder Spannern. Dagegen liegt die Faszination des Kindes „durch das Ähnliche

---

<sup>194</sup> Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.) (2000) *Duden, Das große Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. Mannheim [u.a.] : Dudenverlag, S. 1238.

und das Wiedererkennen des Ähnlichen“ (S. 396) in der Ich-Libido, die die Identifikationsprozesse formiert, indem sich das Subjekt mit dem Objekt identifiziert.

„Beide [Skopophilie und Ich-Libido] sind darauf gerichtet, Indifferenz hinsichtlich der wahrnehmbaren Realität zu begründen und so das imaginierte erotisierte Konzept der Welt hervorzubringen, das die Wahrnehmungen des Subjekts formt und die empirische Objektivität zur Farce werden läßt.“ (ebd.) Allerdings sind sowohl die Skopophilie als auch die Ich-Libido durch die „Lust am Schauen“ (S. 393) des Subjekts gekennzeichnet und verdeutlichen die „Faszination der menschlichen Gestalt“ (ebd.) vom Subjekt. Sie sind „Strukturen und Mechanismen, die das Kino sich zunutze gemacht hat.“ (S. 406) „[A]us dem Widerspruch zwischen Libido und Ego [ist] eine wunderbar ergänzende Phantasiewelt [im Rahmen einer ganz bestimmten vom Kino hervorgetriebenen Illusion von Realität] entsprungen. In der *Realität* ist die Phantasiewelt auf der Leinwand dem Gesetz unterworfen, von dem sie produziert wird.“ (S. 396)

Die Kinosituation fördert sowohl den Skopophilischen- als auch den Spiegelmoment: einerseits die Vorführbedingungen, „der extreme Kontrast zwischen der Dunkelheit des Zuschauerraums (die auch die Zuschauer voneinander trennt) und der Helligkeit der wechselnden Licht- und Schattenmuster“ (S. 394), sowie Erzählkonventionen andererseits, die „eine hermetisch abgeschlossene Welt [präsentieren], die sich magisch entrollt“ (S. 393), und die dem Zuschauer „die Empfindung [vermitteln], Einblick in eine private Welt zu nehmen. Ganz eindeutig ist die Position der Zuschauer im Kino die, daß sie ihren eigenen Exhibitionismus unterdrücken und die unterdrückten Wünsche auf den Schauspieler projizieren.“ (S. 394)

„Gleichzeitig hat sich das Kino der Projektion von Ich-Idealen verschrieben, deren Ausdruck das Star-system ist“ (S. 395), indem die Leinwand als Spiegel fungiert. Auf diese Weise „markiert die Spannung zwischen instinktuellen Trieben und Selbsterhaltung einen dramatischen Kontrast in der Lust“ (S. 396), nämlich mit Objektivierung und Identifizierung, obwohl nach Freud „beide [Skopophilie und Ich-Libido] interagieren und einander überlagern.“ (ebd.)

Darüber hinaus haben „[s]exuelle Instinkte und Identifikationsprozesse innerhalb der symbolischen Ordnung die Bedeutung, das Begehren zu artikulieren.“ (ebd.) Da das

Begehren in der phallogozentrischen Ordnung trotz des Transzendierens durch die Sprache sich stets auf den Kastrationskomplex bezieht, kristallisiert sich das Paradox zwischen der Frau als Objekt des Begehrens und der Frau als Objekt der Kastrationsdrohung „in der Frau als Repräsentation/Bild“ (ebd.) heraus.

„In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt“ (S. 397), wodurch „[d]er Mann die Phantasie des Films [kontrolliert] und so in einem weiteren Sinne als Repräsentant der Macht [hervortritt]“ (S. 398), indem er „als der Träger des Blickes des Zuschauers“ (ebd.) fungiert.<sup>195</sup> Er ist derjenige, der „aktiv die Handlung vorantreibt, Ereignisse initiiert.“ (ebd.)

Obwohl es drei verschiedene Arten von Blicken im und für den Film gibt, verneinen die Konventionen des narrativen Films den der Kamera sowie den des Publikums und ordnen sich den der Figuren auf der Leinwand unter, um die Illusion zu erzeugen, „in der der Stellvertreter des Zuschauers überzeugend handeln kann.“ (S. 407) Das Resultat ist ein Omnipotenz-Gefühl sowohl beim (männlichen) Protagonisten als auch beim (männlichen) Zuschauer, denn der Mann artikuliert nicht nur den Blick in dieser Welt

---

<sup>195</sup> Zwar erwähnt Mulvey nirgends John Bergers Arbeit in ihrem Artikel, aber mir scheint es unwahrscheinlich, dass sie seine Arbeit nicht gelesen oder seine Sendung nicht gesehen hat. Der englische Kunstkritiker John Berger hat 1972 zunächst eine vierteilige Fernsehserie der BBC ausgestrahlt und später unter demselben Titel *WAYS OF SEEING* veröffentlicht, wobei er sich auf Walter Benjamins *DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT* (1936) stützt. Im zweiten Teil der Fernsehserie und im dritten Kapitel des Buches behandelt Berger die Aktmalerei. Seine These lautet, dass die Frauen auf den Gemälden zum Vergnügen der Männer – sowohl für den Maler als auch für den Betrachter sowie den Besitzer des Gemäldes – nackt dargestellt wurden. In der Regel ist der Betrachter gleichzeitig der Besitzer, da er wiederum der Auftraggeber war. „Diese Nacktheit ist jedoch kein Ausdruck ihrer eigenen Gefühle; sie ist das Zeichen ihrer Unterwerfung unter die Gefühle und Forderungen ihres Besitzers. (Der Besitzer der Frau und des Gemäldes.)“ (S. 49) „In der durchschnittlichen europäischen Aktmalerei ist die Hauptperson niemals dargestellt worden. Gemeint ist der als Mann vorausgesetzte Betrachter vor dem Bild. An ihn richtet sich alles. Und alles soll als das Ergebnis seiner Anwesenheit erscheinen. Für ihn sind die Figuren zum Akt geworden. Aber er bleibt – genaugenommen – ein Fremdling, er behält seine Kleider an.“ (S. 51) „Die Maler und Betrachter/Besitzer im Bereich der europäischen Aktmalerei waren normalerweise Männer, die als Objekte behandelten Personen normalerweise Frauen. Dieses ungleiche Verhältnis ist so tief in unserer Kultur verankert, daß es noch heute das Bewußtsein vieler Frauen bestimmt.“ (S. 60) „Frauen werden nach wie vor in einer völlig anderen Art als Männer dargestellt – nicht etwa deshalb, weil sich das Weibliche vom Männlichen unterscheidet – sondern weil als ‚idealer‘ Betrachter immer noch der Mann vorausgesetzt wird, und das Bild der Frau dazu bestimmt ist, ihm zu schmeicheln.“ (S. 61) Ausnahmen sind die Bilder von Geliebten des Malers, weil der Betrachter in einem solchen Fall ausgeschlossen bleibt und somit die Nacktheit der Frau persönlich erscheint. Trotzdem besteht das Verhältnis, dass der Maler ein Mann und das Objekt eine Frau ist, weiterhin. (Berger, John (1974) *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. [1972] Reinbek : Rowohlt.) Für die Fernsehserie siehe. <http://www.youtube.com/watch?v=utEoRdSL1jo> (Stand: 05.02.2013).



der Illusion, sondern ist gleichzeitig Schöpfer der Handlung.

„Die Frau als Sexualobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung“ (S. 397), wobei die ihr zugeschriebene exhibitionistische Rolle nur zwei Möglichkeiten anbietet: sie wird angesehen und zur Schau gestellt, was wiederum mit „Angesehen-werden-Wollen“ (ebd.) konnotiert ist.

„Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren läßt“ (ebd.), denn „[e]in Teil eines fragmentierten Körpers [wie die konventionelle Nahaufnahmen von Beinen (Dietrich, z.B.) oder eines Gesichts (Garbo)] zerstört den Renaissance-Raum, die Illusion der Tiefe, die die Erzählung fördert, sie erzeugt Flächigkeit, gibt der Leinwand eher die Qualität eines Ausschnittes oder Bildes, als daß sie zur Glaubwürdigkeit des Geschehens beitrüge.“ (S. 398)

Da psychoanalytisch gesehen die Frau „für sexuelles Anderssein, für die Abwesenheit des Penis [...], für die materielle Evidenz des Kastrationskomplex [steht]“ (S. 400), droht sie so „als Abbild, zur Schau gestellt für den Blick und die Lust von Männern, immer wieder die Angst zu wecken, die sie ursprünglich bezeichnete.“ (ebd.) Um dieser Kastrationsangst zu entkommen, hat das männliche Unbewusste zwei Möglichkeiten: „die Frau [zu] untersuchen, ihr Geheimnis [zu] entmystifizieren“ (ebd.), wie es das Vorgehen des Film Noir zeigt, indem die schuldige Frau – in der Regel die Femme Fatale – entweder bestraft oder gerettet bzw. ihr vergeben wird, oder die Frau zu fetischisieren, „so daß sie eher ein Gefühl der Bestätigung als der Gefahr vermittelt“ (S. 401).

Fetischistische Skopophilie „gründet auf der physischen Schönheit des Objekts“ (ebd.) und ist „nicht an lineare Zeit gebunden“ (ebd.). Sie sorgt dafür, „daß der Blick angehalten wird, legt den Zuschauer fest und verhindert, daß ein distanzierendes Moment zwischen ihm und das Bild tritt.“ (S. 408) Dagegen verbindet man das Vorgehen des Film Noir mit dem Sadismus, in dem die Schuld der Frau zugeschrieben wird. „Sadismus benötigt eine Story“ (S. 401) sowohl in einer linearen Zeit, „die Anfang und Ende hat“ (ebd.), als auch in der Illusion des Renaissance-Raumes.

Zahlreiche reine Beispiele fetischistischer Skopophilie liefert Josef von Sternberg. In

seinen Filmen verschmelzen „[d]ie Schönheit der Frau als Objekt und der Bildraum miteinander: sie trägt nicht länger Schuld, sondern ist ein perfektes Produkt, dessen stilisierter und durch Großaufnahmen fragmentierter Körper zum Filminhalt und zum unmittelbaren Adressaten des Zuschauerblicks wird.“ (S. 402) Die Filme mit Marlene Dietrich sind die besten Beispiele hierfür, insbesondere MOROCCO (1930) und DISHONORED (1931).

Außerdem handeln Sternbergs Filme in der Regel von Situationen in zyklischer Zeit und Komplikationen in der Handlung beruhen eher auf Mißverständnissen als auf Konflikten. „Am wichtigsten ist jedoch, daß der kontrollierende männliche Blick fehlt“ (ebd.), „[d]er männliche Held mißversteht und, noch wichtiger, er sieht nicht.“ (ebd.)

„Im Gegensatz dazu sieht der männliche Held bei Hitchcock genau das, was das Publikum ebenfalls sieht.“ (ebd.) Seine Methode ist komplexer, weil er sich sowohl der fetischistischen Skopophilie als auch des Vorgehens des Film Noir bedient. In Filmen wie REAR WINDOW (1954), VERTIGO (1958) und MARNIE (1964) spielt der Blick eine zentrale Rolle, indem „er zwischen Voyeurismus und fetischistischer Faszination [oszilliert]“ (S. 403).

Narrativ gesehen stehen Hitchcocks Helden exemplarisch für die symbolische Ordnung und das Gesetz, so z.B. ein Polizeibeamter Scottie (James Stewart) in VERTIGO, ein dominierender Mann Mark Rutland (Sean Connery) in MARNIE, der über Geld, Wort und somit über Macht verfügt, und ein Fotojournalist Jeffries (James Stewart) in REAR WINDOW. Sie haben „alle Eigenschaften des patriarchalischen Über-Ichs“ (S. 405), doch „ihre Triebe bringen sie in gefährliche Situationen.“ (S. 403)

Da der Mann auf der richtigen Seite des Gesetzes steht, die Frau hingegen auf der falschen, richtet sich die Gewalt, „eine andere Person auf sadistische Weise dem Willen oder auf voyeuristische Weise dem Blick zu unterwerfen,“ (ebd.) „gegen die Frau als Objekt“ (ebd.). „Dadurch, daß er [Hitchcock] sich der Identifikationsprozesse geschickt bedient und häufig den subjektiven Kamera-Blick vom Standpunkt des männlichen Protagonisten betont, zwingt er den Zuschauer in dessen Situation und bringt ihn dazu, dessen unbehaglichen Blick zu teilen. Das Publikum wird in eine voyeuristische Lage im Kontext der Ereignisse auf der Leinwand und der Diegese versetzt und davon

absorbiert, wobei sich dieser Vorgang im Film selbst parodiert.“ (ebd.)

Das ist der Grund, warum Jean Douchet in *HITCH AND HIS PUBLIC* (1960) *REAR WINDOW* als Metapher für das „Kino an sich“ bezeichnet. Am Ende seiner Filme lässt Hitchcock die Frauen von Helden entweder retten wie Lisa (Grace Kelly) in *REAR WINDOW* und Marnie (Tippi Hedren) in *MARNIE* oder bestrafen wie Judy (Kim Novak) in *VERTIGO*.<sup>196</sup>

Mulvey hat angeführt, dass der „Film auf voyeuristischen aktiven/passiven Mechanismen beruht“ (S. 408), wobei die filmische Lust zugunsten des Mannes dargestellt ist, weil diese die herrschende Ordnung ist, die im Unbewussten tief verankert ist. Dabei wird die Frau zweier Möglichkeiten beraubt: sich selbst darzustellen und eine eigene Geschichte oder die Geschichte selbst zu erzählen.

Die radikalen Filmemacherinnen für das Avantgarde-Kino haben sich bereits zum Ziel gesetzt, „den Blick der Kamera zu befreien, ihre Materialität in Zeit und Raum herzustellen, den Blick des Zuschauers zu einem dialektischen zu machen, eine leidenschaftliche Trennung herbeizuführen“ (ebd.), wodurch ein alternatives Kino entstanden ist. Dieses alternative Kino zerstört zwar „die Befriedigung, die Lust, das Privileg des »unsichtbaren Gastes«“ (ebd.), ermöglicht jedoch das neue Sehen und somit ein neues Bewusstsein des Zuschauersubjekts.

So hat Mulvey alle Türen und Tore für eine heftige Kontroverse geöffnet, die von den psychoanalytischen und feministischen Filmtheorien der 1980er und 1990er Jahre vor allem in den USA dominiert wird. Mulvey selbst engagierte sich als Avantgarde-Filmemacherin mit ihrem Mann Peter Wollen in den 1970er und 1980er Jahren und griff später noch einmal ihre These auf in *AFTERTHOUGHTS ON <VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA> INSPIRED BY KING VIDOR'S DUEL IN THE SUN*

---

<sup>196</sup> Mulveys Theorie lässt sich m.E. für den pornographischen Film besser anwenden, denn „[d]ie grundlegende Motivation des pornographischen Films ist die Aktivierung der männlichen Schaulust, des Voyeurismus, wodurch eine phallozentrische, auf unterschiedlichste Penetration fixierte Sexualität in den Mittelpunkt gerät. Das Phantasma des omnipotenten Mannes, der von allen Frauen, denen er im Laufe des Films begegnet, hemmungslos begehrt wird, lässt den pornographischen Film zum Wunsch/Traumgeschehen werden. Eine unterschwellige Rolle spielen dabei patriarchale Machtstrukturen, die entweder den Mann in der eindeutig dominanten Position zeigen oder aber die sexuell autonome Frau (Femme fatale) als Bedrohung dieser Dominanzposition beschwören. In jedem Fall ist die Minimaldramaturgie des pornographischen Films durch Wiederholungsmuster geprägt und stellt in erster Linie den weiblichen Körper als ein »Konsumprodukt« dar, das nach »Gebrauch« ersetzt werden kann und muss.“ (Stiglegger, Marcus (2007) *Pornographischer Film*. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 526f.)

(1946) (1981). Dabei bleibt ihre grundlegende These weiterhin bestehen, dass der Mann der aktive Schauende und die Frau die passive Angeschauten ist.

#### **2.4.2. EYES WIDE SHUT**

EYES WIDE SHUT (1999) zeigt die „Sex Space Odyssee“<sup>197</sup> von Bill Harford (Tom Cruise) in New York zur Weihnachtszeit Ende des 20. Jahrhunderts. Seine Odyssee beginnt, nachdem seine Frau Alice (Nicole Kidman) ihm ihre geheimen Wünsche gestanden hat, dass sie einen Anderen begehrte und bereit war, auf die Familie und die gemeinsame Zukunft zu verzichten, um mit dem Marineoffizier zusammen zu sein, dem sie in einer Hotellobby während des vergangenen Familienurlaubs in Cape Cod flüchtig begegnete.

Daraufhin durchstreift Bill das nächtliche New York und landet schließlich auf einer Orgie, die in einem Schloß abseits der Stadt stattfindet. Nach Hause zurückgekehrt, findet er seine Frau im Ehegemach, deren Traum sein Erlebnis auf der Orgie widerspiegelt. Am darauffolgenden Tag begibt er sich wieder auf seine nächtliche Spur und findet nichts heraus, ist aber rätselhafterweise mit der Drohung und dem Risiko des Todes konfrontiert. Zurück zu Hause taucht jedoch die Maske auf dem Bett neben seiner schlafenden Gattin auf, die er auf der Orgie getragen und verloren geglaubt hat. Bill bricht zusammen und beichtet es seiner Frau. Das Ehepaar geht in einen Spielzeugladen, um die Weihnachtseinkäufe mit der Tochter Helena (Madison Eginton) zu erledigen.

Wie der paradoxe Titel EYES WIDE SHUT (Augen weit geschlossen) schon andeutet, handelt es sich hierbei um das nicht-sehende Auge, das Bill verkörpert, der wiederum als der Stellvertreter des Kinobesuchers agiert. Genau zu überprüfen ist daher die Blickkonstellation im Film, die die Geschlechtskonstellation widerspiegelt und Einfluss auf die Raumkonstellation ausübt. Mit der dadurch gewonnenen Erkenntnis ist dann auf Kubricks Hauptmotiv, Eros und Thanatos, einzugehen.

---

<sup>197</sup> Lehmann, Hans-Thies (2004) Film-Theater. Masken/Identitäten in EYES WIDE SHUT. In: *Stanley Kubrick*. Red. v. Bernd Eichhorn, Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum, S. 233.

### 2.4.2.1. Blickkonstellation

Der Film schafft einen an Schnitzler angelehnten, aber selbständig neu strukturierten filmischen Diskurs, in dem es weniger um die subtile Ausleuchtung seelischer Nuancen und Reflexionen der Protagonisten geht (die in Schnitzlers Text vorherrscht und ohnedies eine vom Film nur schwer einholbare Domäne des *literarischen* Textes ist), als vielmehr um die minder subtile *filmische Reflexion des Blicks*.

(Hans-Thies Lehmann,  
FILM-THEATER. MASKEN/IDENTITÄTEN IN EYES WIDE SHUT)

#### 2.4.2.1.1. Alice: Geschlossenes Auge

Kidman und Cruise sollen „angetrunken“, „betrunken“, später „bekifft“ spielen.

(Patrick Roth, STANLEY KUBRICKS VERMÄCHTNIS)

Die rätselhafteste Szene in EYES WIDE SHUT ist die Szene, in der Alice neben der Maske schläft, die ihr Mann Bill auf der Orgie getragen hat. Es stellen sich die Fragen: Wie ist die Maske dorthin gekommen? „Hat Alice Bill die ganze Wahrheit gesagt?“<sup>198</sup> Ist es ein Anzeichen, dass sie selbst auf der Orgie war?<sup>199</sup>

Der Film erklärt nichts aber zeigt schlicht, wodurch die Blickkonstellation des Films mehr Bedeutung gewinnt. Wichtig ist, dass drei Blicke auf dieser Szene zusammentreffen: das träumende Auge von Alice, wobei sie mit nach Innen gerichtetem Blick etwas sieht; das nicht-sehende Auge von Bill sowie vom Zuschauer, obwohl ihre Blicke nach Außen gerichtet sind und eine Szene betrachten; das sonderbar bedrohlich leere Auge der Maske, die mit dem Todesblick neben Alice liegt. Hans-Thies Lehmann schreibt:

Der paradoxe Titel zeigt es schon an: Er lässt an die aufgerissenen Augen der Angst und Aggression denken, die Kubrick so oft gezeigt hat, vor allem meint er hier das Träumen, bei dem man trotz geschlossener Augen doch innerlich weit offenen Auges sieht. Er meint eine Realität – es ist die des Begehrens im anderen –, die trotz weit geöffneter Augen prinzipiell uneinsehbar bleibt, meint aber auch den Blick der Toten, deren weit geöffnete Augen nicht sehen.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Ebd., S. 242.

<sup>199</sup> Der deutsche Regisseur Dominik Graf, der DIE TRAUMNOVELLE auch verfilmen wollte, interpretiert, dass „seine Frau [Albertine] auch auf dem Fest ist“, weil „Fridolin der Frau, die auf dem Fest für ihn bürgt, am nächsten Tag die Züge seiner Ehefrau verleiht.“ (Körte, Peter (1999) „Wenn die Augen geschlossen sind, sieht man mehr“. Der Regisseur Dominik Graf über Kubricks Kälte, Schnitzlers Novelle, die Tücken der Psychoanalyse und die schwindende Erotik der Körper im Kino. In: *Frankfurter Rundschau*. Frankfurt, 08.09.1999)

<sup>200</sup> Lehmann, Hans-Thies (2004) a.a.O., S. 234.

Alice ist diejenige, die „trotz geschlossener Augen doch innerlich weit offenen Auges sieht“, indem sie vor allem träumt. Diese Konstellation zeigt sich gleich von Anfang an: nachdem der Filmtitel auf der Leinwand erschienen ist, sehen wir Bill im Smoking zunächst den Rücken zeigend vor dem Fenster stehen. Er sucht etwas, aber findet es nicht, fragt dann seine Frau, „Honey, have you seen my wallet?“<sup>201</sup> Alices Antwort kommt aus dem Off, „Ah... isn't it on the bedside table?“ und Bill findet tatsächlich seine Brieftasche, die im Laufe seiner nächtlichen Abenteuer und der darauffolgenden Nachforschung das benötigte Geld stets bereithalten wird.

Auch auf Zieglers Weihnachtsparty ist Alice mit geschlossenen Augen mit Sandor Szavost (Sky du Mont) tanzend zu sehen, als ob sie durch den vorherigen Alkoholgenuss im Rausch wäre. Währenddessen befindet sich Bill eine Etage höher im Badezimmer, wo der Gastgeber Victor Ziegler (Sydney Pollack) seine peinliche Angelegenheit mithilfe des Arztes Bill zu vertuschen versucht. Wir sehen in diesem Raum eine ohnmächtige nackte Frau Mandy (Julienne Davis), die durch Drogenkonsum in einen lebensgefährlichen Zustand geraten ist.

Dadurch, dass Alice und Mandy mit geschlossenen Augen gleichsam im Rauschzustand verweilen und dass sie dem Publikum zu allererst nackt gezeigt werden, stellt sich „eine böartige Parallele“<sup>202</sup> zwischen ihnen her: Sogar noch vor dem Filmtitel sehen wir Alice uns mit dem Rücken zugekehrt, wie sie ihr Abendkleid fallen lässt, während Mandy ihre Nacktheit frontal zeigt, wodurch der Kinozuschauer gezwungen wird, die Position des Voyeurs einzunehmen. John Berger schreibt:

Fast alle nach der Renaissance in Europa entstandenen sexuell bestimmten Bildwerke sind frontal angelegt – entweder im wörtlichen oder im metaphorischen Sinn –, da die sexuelle Hauptfigur der von vorn auf die Darstellung blickende Betrachter/Besitzer ist.<sup>203</sup>

Wir hören den Verführer Szavost zu Alice sagen, „He [Ziegler] has a wonderful collection of Renaissance bronzes. Do you like the period?“ Offensichtlich sind alle Frauen im Film so ausgestellt, dass sie in Mulveys Sinne die männliche Skopophilie befriedigen oder wenigstens zu befriedigen scheinen, wodurch „[d]as Sehen im Kino

---

<sup>201</sup> Kubrick, Stanley/Frederic Raphael (1999) *Eyes Wide Shut*. London : Penguin Books.  
Die folgenden Dialoge werden aus demselben Band entnommen.

<sup>202</sup> Lehmann, Hans-Thies (2004) a.a.O., S. 236.

<sup>203</sup> Berger, John (1974) a.a.O., S. 53.

sexualisiert und als Schaulust genossen [wird]“.<sup>204</sup> Jedoch ist das Sehen in Kubricks Kino von einer sonderbaren Bedrohung überlagert.

Anzumerken ist, dass die Drogenerfahrung einerseits auf die andere Ebene des Bewusstseinszustandes vom Drogenkonsumenten hindeutet, aber andererseits auch auf die emotionale Kälte des Sozialumfeldes sowie des Inneren des Konsumenten. So wurde beispielsweise nachgewiesen, dass Jugendliche aus schwierigen Familienverhältnissen anfälliger dafür sind, den Drogen zu verfallen.<sup>205</sup>

Vor allem ist die Drogenerfahrung durch eine sinnliche Erfahrung gekennzeichnet, wobei „[d]er Raum sich weiten, der Boden abschüssig werden [kann], atmosphärische Sensationen [auftreten können]“.<sup>206</sup> „[E]twas Fremdes, Unentrinnbares naht ... Bilder und Bilderreihen, längst versunkene Erinnerungen treten auf, ganze Szenen und Situationen werden gegenwärtig“.<sup>207</sup> Darüber hinaus vollzieht sich „[a]ll dies nicht in kontinuierlicher Entwicklung, vielmehr ist das Typische ein fortwährender Wechsel von traumhaftem und wachem Zustand, ein ständiges, schließlich erschöpfendes Hin- und Hergeworfenwerden zwischen völlig verschiedenen Bewußtseinswelten“.<sup>208</sup>

Transrationale Daseinsvergewisserung bietet der Rausch (in vielen Gesellschaften gehören Rauschmittel selbstverständlich zu den religiösen Praktiken), und Kubricks *2001* konnte als Rauschfilm genossen werden, den sich Fans immer wieder ansehen, während sie ihre Wahrnehmung durch Haschisch-Genuß aufbessern.<sup>209</sup>

---

<sup>204</sup> Koch, Gertrud (2001) Netzhautsex – Sehen als Akt. In: *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Hg. v. Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp, Köln : Dumont, S. 105.

Hinzuweisen ist außerdem auf Folgendes: „Gertrud Koch bezieht sich in ihrer Fragestellung »Warum Frauen ins Männerkino gehen« (1981) auf Freuds Theorie der weiblichen Bisexualität. Sie vermutet, daß dem Bedürfnis der Männer, den weiblichen Voyeurismus zu verbieten und ihn zu bestrafen, die Überzeugung zugrunde liege, es sei für Frauen lustvoll, andere Frauen anzusehen“. (Lippert, Renate (1994) »Ist der Blick männlich?« Texte zur feministischen Filmtheorie. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jg., H. 11, November 1994, S. 1091.)

<sup>205</sup> „Nach Prof. Burchard, Hamburg, stammten von 110 gesundheitlich geschädigten Dauerkonsumenten illegaler Rauschmittel 82 Prozent aus schwer gestörten Familienverhältnissen (16,5 Prozent unehelich geboren, 35 Prozent Scheidung der Eltern, 46 Prozent Stiefvater oder -mutter, 20 Prozent Tod eines Elternteil, 2 Prozent Tod beider Eltern)“. (Reimar, Lenz (1993) Was ist Sucht? In: *Arbeitstexte für den Unterricht. Glück*. Hg. v. Dieter Birnbacher, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 89f.)

<sup>206</sup> Joël und Fränkel (1926) Der Haschisch-Rausch. In: *Klinische Wochenschrift*. V, S. 37. Zit. nach Benjamin, Walter (1928) *Haschisch in Marseille*. In: <http://www.textlog.de/benjamin-haschisch-in-marseille.html> (Stand: 18.02.2013).

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> Ebd.

<sup>209</sup> Lehmann, Hans-Thies (1983) Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos. In: *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Hg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 583.

Es ist kein Zufall, dass Kubrick sich schon während der Dreharbeiten zu 2001: A SPACE ODYSSEY (1968) für die Verfilmung von Arthur Schnitzlers DIE TRAUMNOVELLE (1926) interessierte.<sup>210</sup> Somit hat sich eine Parallele hergestellt zwischen der mythisch anmutenden Weltraumerfahrung in 2001 und der rätselhaften psychischen Realität eines Individuums in EYES WIDE SHUT, indem die Raumerfahrung mit dem Bewusstseinszustand konnotiert ist. Hervorzuheben ist allerdings, dass Alice diejenige ist, die den Erfahrungsraum für Bill bietet, wobei sie mit geschlossenen Augen sieht. In Dominik Graf's Worten lässt sich ihre Lage erklären: „Wenn die Augen geschlossen sind, sieht man mehr.“<sup>211</sup>

#### **2.4.2.1.2. Bill: Geöffnetes Auge**

Aber dennoch ist Bill das Zentrum des Films – ein leeres Zentrum.

(Fritz Göttler, FREMDE, WENN SIE SICH BEGEGNEN)

Auffällig ist zunächst, dass außer Bill alle Alices Schönheit bewundern: die Babysitterin Roz sagt: „Wow! You look amazing, Mrs Harford!“, als Alice und Bill ihr Heim verlassen wollten, um sich auf Zieglers Weihnachtsparty zu begeben. Beim Empfang sagt Ziegler: „Alice, look at you! God, you're absolutely stunning.“ Später wollte Szavost, ein Freund der Zieglers, sie auf derselben Party verführen, sichtlich von ihrer Schönheit angetan. Aber Bill nimmt ihre Schönheit als selbstverständlich an, denn „You're not even looking at it“ ist ihre Reaktion, als Alice ihn nach ihrem Aussehen fürs Ausgehen fragt. Bills Antwort lautet: „You always look beautiful.“ Er küsst sie und hilft ihr beim Mantelanziehen. Aber was sieht er?

Zwei Models, Gayle (Louise Taylor) und Nuala (Stewart Thorndike), wollten Bill auch auf Zieglers Weihnachtsparty dahin verführen, „Where the rainbow ends“, wahrscheinlich weil sie ihn attraktiv finden: „They [doctors] always seem so knowledgeable.“ Bill ist ein Arzt, sogar der Hausarzt des Gastgebers und stolz darauf: „Oh, they [doctors] are very knowledgeable about all sorts of things.“

Dieser über alle Dinge Bescheid wissende Arzt Bill sieht sich nach dem Jointgenuss zusammen mit Alice zu Hause mit der Tatsache konfrontiert, dass er über seine eigene

---

<sup>210</sup> Vgl. Lehmann, Hans-Thies (2004) a.a.O., S. 233.

<sup>211</sup> Körte, Peter (1999) a.a.O.



Ehefrau nicht Bescheid weiß. Es zeigt sich, dass seine Sicherheit im Privaten nur eine Illusion war. Noch wichtiger ist aber, dass er nicht ‚sieht‘ oder ‚wahrhaben‘ will, was eigentlich los ist. Je provokanter Alice ihn mit ihren Fragen bedrängt, desto heftiger verteidigt er den Status quo, indem er auf der ‚guten‘ Seite der Moral steht: „I think we both know what men are like“, „Look, women don’t ... they don’t think like that.“ Er schiebt dabei die Schuld auf den Joint und Alice, weil sie ihn nach dem Jointgenuss mit ihren Fragen eifersüchtig macht, worauf er keine Antwort weiß.

Das Paradox ist, dass, so wie Bill Alices Schönheit für selbstverständlich hält, er es ebenso verständlich findet, dass Szavost sie in die obere Etage führen wollte, um mit ihr Sex zu haben, nur weil sie eine schöne Frau ist. Trotzdem basiert seine Selbstsicherheit nicht auf sich selbst, sondern auf Alice: „I’m sure of you.“ „Maybe because you’re my wife, maybe because you’re the mother of my child and I know you would never be unfaithful to me.“

Alice bekommt einen Lachanfall und stürzt zu Boden. Dann gesteht sie, dass sie im Familienurlaub letzten Sommer in Cape Cod soweit war, Bill und die gemeinsame Tochter Helena zu verlassen, weil sie einen unbekanntem Marineoffizier so sehr begehrte, nur weil er ein Auge auf sie geworfen hatte. Interessant ist Bills Reaktion auf ihre Schilderung. Er erinnert sich zwar an den Urlaub, aber scheint gar keine Notiz von seiner Frau und von der Umgebung genommen zu haben, obwohl Alice den Eindruck erweckt, dass es sie ziemlich heftig aufwühlte. Noch schlimmer erscheint, dass er nicht weiß, wovon seine Frau spricht. In diesem Sinne verdeutlicht Bill – wenn auch umgekehrt – die Verknüpfung von Sehen und Wissen, denn „Altgriechisch *oida*, ‚ich weiß‘, heißt eigentlich: ‚ich habe gesehen‘.“<sup>212</sup> Bei Bill heißt dies aber, ‚ich weiß nicht, denn ich habe nicht gesehen‘.

Da er keine Erinnerung daran hat, obwohl er auch dabei gewesen war, kann Bill an ihrer Erzählung nicht teilhaben und bleibt stumm. Dagegen macht er den Eindruck, dass er seine Patientinnen ganz genau wahrnimmt, wie es sich mit Gayle zeigte: „And you got something in your eye?“ Bill kann Alices Geschichte weder bestätigen noch

---

<sup>212</sup> Lehmann, Hans-Thies (2004) a.a.O., S. 234.

Diese Ansicht ist auch bei Jean-Louis Comolli, einem der Gründungsväter der Apparatustheorie, von Wichtigkeit: „in a world where ‚I see‘ is readily used for ‚I understand‘, postuliert das Kino, daß auf dem Weg vom Realen zum Visuellen und vom Visuellen zu seiner Reproduktion im Film dieselbe Wahrheit ohne Verlust oder Bruch erhalten bleibt.“ (Winkler, Hartmut (1992) a.a.O., S. 29f.)

Korrekturen an ihr vornehmen und sieht aus, als wäre er nun nach innen gekehrt, wobei seine Augen zwar weit geöffnet bleiben, während sich hingegen sein Blick eher nach innen zu richten scheint. In diesem Moment wird sein Gesicht buchstäblich zur Maske.

Auf diese Weise zeigt „[d]er Film, wie das Gesicht als Maske fungiert, die Person hinter der sozialen Rolle und Rede in gleichsam ‚barockem‘ Schein und Maskenspiel verborgen bleibt.“<sup>213</sup> Nach langem Schweigen erzählt Bill Alice vom Tod und von seinem Gesicht als Maske: „Lou Nathanson just died. I’m gonna have to go over there and show my face.“

Von da an zeigt der Film, dass Bills Gesicht als Maske fungiert, die zwar seine soziale Rolle zum Vorschein bringt, aber sein wahres Ich im Verborgenen hält: bei Nathanson angekommen, wird er zum Totenbett geführt, wo Marion (Marie Richardson), die Tochter des Verstorbenen, ihn weinend und hysterisch küsst und ihm ihre unsterbliche Liebe erklärt. Sein Gesicht bleibt dabei emotions- und bewegungslos und sein Blick ist – wenn auch mit geöffneten Augen – nach innen versunken. Die Ankunft ihres Verlobten Carl (Thomas Gibson) ermöglicht es ihm, sich weitere mögliche unangenehme Umstände zu ersparen. Verwirrt läuft Bill auf den nächtlichen Straßen umher und wird von einer jungen Prostituierten Domino (Vinessa Shaw) verführt. Bei ihr angekommen, küsst Domino Bill zärtlich, wobei sein Gesicht kein bisschen verändert wirkt im Vergleich zu vorher, als er von Marion geküsst wurde.

Diese Konstellation wird auf der Orgie noch zugespitzt, als Bill dort von der Mysteriösen Frau (Abigail Good) wortwörtlich auf die Maske geküsst wird. Bei seiner Nachforschung begegnet Bill dann einer weiblichen Leiche in einer Morgue, wobei er den Anschein erweckt, diese auf ihr Gesicht küssen zu wollen. In diesem Zusammenhang erklärt sich sein Zusammenbruch, als er seine Maske neben der schlafenden Alice liegen sieht, dass er sein wahres Ich erblickt hat, das er im Verborgenen halten wollte, weil es den Tod berührt.

Der Allerweltsname Bill schmeckt bald nach *bill*, Rechnung. Und erinnert immer wieder daran, dass Bezahlen bedeutet: etwas amortisieren wollen, eine (unbewusste) Schuld abtragen.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Lehmann, Hans-Thies (2004) a.a.O., S. 235f.

<sup>214</sup> Ebd., S. 237.

Bill versucht durchaus mit Geld seine Schuld abzutragen: bei Domino bezahlt er für den nicht zustande gekommenen Sex, obwohl sie es nicht verlangt; bei Milich (Rade Sherbedgia), dem Besitzer des Kostümladens Rainbow Fashions, gibt er ein großzügiges Trinkgeld wegen der Umstände, die Milich seinetwegen hatte; dem Taxifahrer, der ihn zur Orgie bringt, hat er nicht nur ein reichliches Trinkgeld versprochen, sondern spielt auch damit, um den Fahrer für seinen Zweck zu gewinnen. Mit dem Bezahlen fühlt er sich wahrscheinlich amortisiert. Daher geht das Ehepaar zum Schluss in den Spielwarenladen, wo Bill wieder bezahlen wird oder muss, um seine Schuld zu begleichen.

Mit diesem Geldmotiv lässt sich aber ebenfalls „eine böartige Parallele“<sup>215</sup> zwischen ihm und dem Kinozuschauer herstellen, denn auch der Zuschauer hat für den Kinoeintritt Geld bezahlt, um möglicherweise einen Hardcore-Porno mit den Hollywoodstars zu sehen. Bill drückt selbst seine Position als Zuschauer aus, als Ziegler ihn fragt, ob Bill mit ihm Billard spielen möge: „No thanks ... you go ahead. I'll watch.“ Und Alice bestätigt seine Position als Voyeur während ihrer Traumerzählung: „And I knew you could see me in the arms of all these men“.

Zudem scheint es Kubrick ironisch einzusetzen, dass ausgerechnet der Superstar Tom Cruise ständig Geld für nichts ausgibt, denn die Produktionskosten für EYES WIDE SHUT betragen \$ 65 Millionen, wobei \$ 22 Millionen alleine an Cruise gingen. Darüber hinaus ist Cruise während der 152minütigen Spieldauer in fast allen Szenen zu sehen. In einem Interview erklärt Cruise:

Stanley hat den Film so gedreht, dass der Zuschauer sofort das Gefühl hat, er sitze mit im Zimmer. Ich denke nicht nur an die riesigen Zimmerfluchten der Orgienszene, auch das Billardzimmer im Hause Sydney Pollacks, in dem unser Gespräch stattfindet, ist so aufgenommen, dass der Zuschauer mit mir den Raum betritt.<sup>216</sup>

Somit ist nicht nur Bill Zeuge einer Szene, sondern auch der Zuschauer ist es. Sie betrachten gemeinsam die Filmszene mit geöffneten Augen, wobei ihre Blicke ins Leere gehen wie die Augen einer Maske.

---

<sup>215</sup> Ebd., S. 236.

<sup>216</sup> Roth, Patrick (1999c) Wir haben mit dem Feuer gespielt. Ein Gespräch mit Tom Cruise über die Arbeit mit seiner Frau, mit Stanley Kubrick und die Frage, wer hier wen betrogen hat. In: *Süddeutsche Zeitung*. München, 27.08.1999.

### 2.4.2.1.3. Ziegler: Überwachungskamera

Überall Überwäter: Kubricks „Eyes Wide Shut“ ist ein Film von einem Mann über einen Mann für den jungen Mittelstandsmann

(Marlene Streeruwitz)

Bill Harford wird zum Zeugen einer rätselhaft erotischen Szene in Somerton, wo er aber als ein unerlaubter Eindringling entlarvt und mit einer sonderbaren Drohung konfrontiert wird: er soll seine Maske und Kleidung ablegen. Da eine unbekannte Frau sich bereit erklärt, für ihn zu bürgen, kann er mit einer Warnung noch heil entkommen. Am nächsten Tag befindet er sich trotzdem wieder vor dem Tor von Somerton und merkt, dass er von einer Überwachungskamera beobachtet wird. Daraufhin erhält Bill die zweite Warnung: „Give up your enquiries, which are completely useless, and consider these words a second warning. We hope, for your own good, that this will be sufficient.“

Wir sehen die Überwachungskamera noch einmal in Bills Praxis, als er abends gequält von seiner Eifersucht und Obsession alleine im Büro sitzt. Die Filmkamera ‚zeigt‘ zunächst die Überwachungskamera in der Ecke gegenüber der Empfangstheke und dann ‚verfolgt‘ sie Bill bis zu seinem Büro. Was wir danach zu sehen bekommen, ist Bills Kopfkino, in dem Alice mit dem Marineoffizier schläft. Später, wenn Bill wieder verwirrt auf der nächtlichen Straße umherflaniert, sieht er, dass ein Glatzköpfiger ihn verfolgt. Bill sucht Zuflucht in Sharkey’s Café, wo er auf einen Zeitungsartikel über den Tod einer Ex-Schönheitskönigin stößt. Nach der Besichtigung eines weiblichen Leichnams in einer Morgue wird Bill dann zu Ziegler gerufen.

Diese sonderbare Szene, in der hauptsächlich ein kammerspielartig langes Gespräch stattfindet, erfolgt in einem Raum, in dessen Mitte ein rot bespannter Billardtisch steht, wertvolle Ölgemälde an der Wand aufgehängt sind sowie ledergebundene Ausgaben die Regale füllen und teurer Alkohol bereitgestellt ist. Viele haben diese Szene als überflüssig empfunden, weil hier alles wiederholend wörtlich erklärt wird. Michael Herr stimmt zwar dieser Ansicht zu, rechtfertigt jedoch die Szene mit Kubricks ‚besonderer‘ Ästhetik:

[...] what feels like an hour and seem to explicate all the things in the “story“ that should never be spoken of. [...] no man could have wished it longer [...] I don’t even know what it’s supposed to be about, unless I suspect, it’s really just about the red pool table. You could always

count on Stanley every time to vote Beauty over Content, since he didn't think of them as two separate things.<sup>217</sup>

Was Herr übersieht, ist die Tatsache, dass es bei Kubrick keinen Unterschied zwischen Form und Inhalt gibt. Die Form muss den Inhalt repräsentieren und der Inhalt muss in einer entsprechenden Form dargestellt werden. In dieser Szene wird m.E. vor allem verdeutlicht, dass Ziegler buchstäblich *oida* verkörpert, indem er als eine Überwachungskamera fungiert: zögernd und räuspernd erklärt Ziegler: „Bill... I... I know what happened last night. And I know what's going on since then“, „I was there, at the house. I saw everything that went on.“ Da Bill trotzdem weiter versucht, nichts preiszugeben, deutet Ziegler auf seine Macht über Sehen und Wissen mit dem Beispiel von Nick hin, der ein alter Studienkumpel von Bill ist und auf Zieglers Weihnachtsfest als Klavierspieler arbeitete: „And then I remembered seeing you with that ... that ... that prick piano player ... Nick whatever-the-fuck his name was at my party. It didn't take much to figure out the rest.“

Zu fragen ist an dieser Stelle, wie Ziegler das sehen konnte, dass Bill und Nick auf seiner Party zusammen kamen. Nach dem Empfang der Gäste begab sich Ziegler mit Mandy ins Badezimmer in der oberen Etage, während Bill und Nick in der unteren verblieben. Wahrscheinlich wurde alles von der Überwachungskamera gefilmt und kontrolliert. Außerdem antwortet Ziegler auf die Frage von Bill, wie er alles wissen kann, wo Bill war und was er tat: „Because I had you followed.“ Als das Gespräch weiter läuft, tritt die verbrecherische Tat von Ziegler gleichermaßen zutage: „Or, that when they took your coat, they found the receipt from the rental house in your pocket, made out to you-know-who...“

Außerdem verleiht dieser Aufklärungsakt von Ziegler dem Film eine *unheimliche* Atmosphäre, wie Freud über E.T.A. Hoffmanns *DIE ELIXIERE DES TEUFELS* (1815/16) schreibt:

Zu Ende des Buches, wenn die dem Leser bisher vorenthaltenen Voraussetzungen der Handlung nachgetragen werden, ist das Ergebnis nicht die Aufklärung des Lesers, sondern eine volle Verwirrung desselben. Der Dichter hat zu viel Gleichartiges gehäuft; der Eindruck des Ganzen leidet nicht darunter, wohl aber das Verständnis.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 189.

<sup>218</sup> Freud, Sigmund (1970) a.a.O., S. 257.

In diesem Zusammenhang gewinnt die augenblickliche Szene, in der Alice sich enthüllt, noch eine andere Bedeutung, besonders weil dieser Kamerablick einer der Überwachungskamera ist und nicht einer der Liebenden. Zudem sind zwei Tennisschläger auch in diesem Umkleidezimmer zu sehen, die nicht zur Szenerie zu passen scheinen. Später, beim Empfang des Weihnachtsfestes hören wir von Ziegler: „Hey, that osteopath you sent me to got to work on my arm ... you should see my serve now, it's terrific!“ Bill begründet den Erfolg der Behandlung: „He's the top man in New York“, worauf Ziegler kommentiert: „I could have told you that looking at his bill.“

Zu schlussfolgern ist daher, dass der einäugige Computer HAL 9000 in 2001: A SPACE ODYSSEY, der von den Lippen der Astronauten ablesen und menschliche Regungen empfinden sowie zeigen kann, in EYES WIDE SHUT zur einäugigen Überwachungskamera geworden ist, die sogar ins Private eindringt. Somit lässt sich Zieglers Macht manifestieren, indem er als eine Überwachungskamera fungiert, die alles sieht und weiß.

#### **2.4.2.2. Raumkonstellation**

[...], so ist Kubricks Faible dafür zu erinnern, *Räume* zu schaffen, die den Menschen beherrschen, Kosmen, die die Identität von Frau und Raum als Auslieferung des männlich strukturierten Subjekts an eine Leere ins Spiel bringen, [...].

(Hans-Thies Lehmann, DAS KINO UND DAS IMAGINÄRE.  
ÜBER STANLEY KUBRICKS »FULL METAL JACKET«)

##### **2.4.2.2.1. Alice: Symbolischer Raum**

Sprechen (*parler*), das ist bereits sich in das Sujet der analytischen Erfahrung einführen.

(Jacques Lacan)

Während des Tanzes auf Zieglers Weihnachtsfest entdeckt Bill seinen Studienkollegen Nick Nightingale (Todd Field), der für das Fest Klavier spielt. Bill schlägt Alice vor, zu ihm zu gehen und hallo zu sagen. Alice entgegnet: „Honey, I desperately need to go to the bathroom. You go and say hello and I'll meet you ... where? At the bar?“<sup>219</sup> Aber

---

<sup>219</sup> In deutscher Übersetzung heißen die Zeilen: „Schatz, ich muß dringend mal verschwinden. Geh du doch so lange allein zu ihm. Wo treffen wir uns? – An der Bar?“

Alice geht nicht ins Badezimmer, sondern direkt zur Bar, während sie ein Glas Champagner in einem Zug austrinkt. Später sehen wir, dass Bill von Harris (Randall Paul), einem Angestellten von Ziegler, zu Ziegler gebracht wird. Sie steigen das Treppenhaus hinauf und Ziegler öffnet die Badezimmertür für Bill. Mittlerweile tanzt Alice mit dem Verführer Szavost und er sagt zu ihr: „The sculpture gallery is upstairs. Would you like to see it? I can show it to you.“

Die eheliche Auseinandersetzung im Schlafzimmer nach dem Jointgenuss endet damit, dass Alice Bill ihre geheimen Wünsche offenbart: Im letzten Sommerurlaub war sie soweit, dass sie auf alles – „You, Helena, my whole fucking future“ – verzichten wollte, wegen eines unbekanntem Marineoffiziers, nur weil er sie angesehen hatte. Von da an verfolgt das Bild Bill, in dem Alice mit dem Marineoffizier schläft, obwohl dies nicht geschehen war. Jedoch malt er sich die Szene detailgenau nach dem aus, was Alice ihm erzählt hat:

Well, I first saw him that morning in the lobby. He was ... he was checking into the hotel and he was following the bell-boy with his luggage, to the elevator.

In Bills Kopfkino befindet sich Alice mit dem Marineoffizier (Gary Goba) in einem Hotelzimmer in Cape Cod, tagsüber, wie die Tagesdecke auf dem Bett verrät. Außerdem liegt ein Koffer auf dem Wandregal hinter den Kopulierenden, Alice und dem Marineoffizier. Und dieses Kopfkino besteht aus dem Geschlechtsakt zwischen Alice und dem Marineoffizier, wobei der Marineoffizier kein Gesichtsloser ist.

In Somerton wird Bill zum Zeugen bzw. zum Voyeur einer sonderbar erotischen Szene. Nach Hause zurückgekehrt findet Bill Alice im Ehegemach, die beim Schlafen hysterisch zu lachen anfängt. Bill weckt sie auf, dann fordert er sie auf, ihm ihren Traum zu erzählen. Zwar zögernd, aber dennoch seiner Aufforderung entgegenkommend erzählt Alice Bill zeitweise weinend ihren Traum: In ihrem Traum hatte Alice in einem wunderschönen sonnigen Garten nicht nur mit dem Marineoffizier, sondern auch mit vielen anderen Gesichtslosen koitiert. Da sie wusste, dass Bill alles sehen konnte, wollte sie sich über ihn lustig machen, indem sie ihm ins Gesicht lacht. Zuvor in Somerton beobachtete Bill selbst eine Koitusszenerie.

Auffällig wird dadurch, dass Alice diejenige ist, die spricht, während Bill mit leeren Augen sieht. Durch das Sprechen realisiert Alice vor allem das Symbolische im

Lacan'schen Sinne, denn das Symbolische bezeichnet eine Realisierung des Bildes oder der Bilder der vorzeitigen Erfahrung im Hier und Jetzt, indem das Subjekt spricht.

Alice ist diejenige, die die vergangenen Bilder bei Bill hier und jetzt evoziert, indem sie das Ungesagte zu Wort bringt. Besonders die Orte, die Alice erwähnt, lösen die Bilder bei Bill aus: das Badezimmer, wohin sie auf Zieglers Fest zu gehen erwähnt; das Hotelzimmer in Cape Cod, wo sie sich von ihrem Begehren so sehr dominiert fühlt; der schöne sonnige Garten in ihrem Traum, wo sie sowohl mit dem Marineoffizier als auch mit den anderen Gesichtslosen kopuliert. Dies erklärt auch ihr Aussprechen, das beim Publikum eine völlige Ratlosigkeit hervorruft,<sup>220</sup> als das Ehepaar die Abenteuer hinter sich lassend die Versöhnung sucht. Bill fragt Alice, was sie tun sollen und Alices finale Antwort lautet schlicht: „Fuck“. Jedoch verführte, verfolgte und verdammt dieses Bild von „Fuck“ die ganze Zeit nicht nur Bill, sondern auch das Publikum.

Dennoch ist herauszuheben, dass Alice nicht nur von „Fuck“ redet, sondern auch von der Liebe: In Cape Cod war sie verwirrt, nicht weil sie einen Fremden beehrte, sondern weil sie gleichzeitig ihre Liebe zu Bill empfand: „And yet it was weird because at the same time you were dearer to me than ever and ... at that moment my love for you was both tender and sad.“ Es ist auch Alice, die ihre Liebe zu Bill ausdrücklich offenbart: „But I do love you“. Leider evoziert diese Aussage von Alice kein Bild bei Bill, denn „für das Glück des Menschen hat er [der Mythos] keine Bilder.“<sup>221</sup>

Des Weiteren ist darauf hinzuweisen, dass Alice das Heim symbolisiert, das wiederum das Paradies verkörpert. Eben deshalb schreibt Alexander Walker:

Als wohlhabendes, anscheinend glückliches Paar gehören sie [Alice und Bill] zur Spezies der »Reichen und Schönen«. Sie sind, um ein anderes Schlagwort zu benutzen, »Beautiful People«.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Patrick Roth schreibt: „Nicole Kidman darf es aussprechen, denn das Vermächtnis endet nicht mit einem Bild, sondern mit einem Wort. ‚Fuck‘ heißt es. Viele wiederholten es beim Verlassen des Kinos.“ (Roth, Patrick (1999a) Stanley Kubricks Vermächtnis. Und dennoch ein überraschend enttäuschendes Filmerlebnis: Erste Eindrücke zu „Eyes Wide Shut“. In: *Die Welt*, Berlin, 16.07.1999) Im Gegensatz dazu endet 2001: A SPACE ODYSSEY (1968) mit einem Bild, in dem ein Embryo im Weltraum mit staunendem Blick die Zuschauenden anblickt. Wahrscheinlich aus diesem Grund schreibt Michel Chion: „It is through the eyes and ears of the yet unborn boy of Alice and Bill Harford that the last film by Kubrick is felt and told.“ (Chion, Michel (2001) 2001 and Eyes Wide Shut: Last Odyssey to Manhattan. In: *Kubrick's Cinema Odyssey*. London : British Film Institute, S. 167.)

<sup>221</sup> Blumenberg, Hans (1979) *Arbeit am Mythos*. S. 685. zit. nach Lehmann, Hans-Thies (1983) a.a.O., S. 573.

<sup>222</sup> Walker, Alexander (1999) *Stanley Kubrick : Leben und Werk*. Berlin : Henschel, S. 342.



Und Thomas Allen Nelson:

Initially, all seems right in the Harfords' world as we follow this trophy couple moving through their gorgeous Central Park West apartment, which they have beautifully decorated in a way that complements our first impression that theirs is a perfect marriage within a perfect family. Paintings of vegetables and vegetable gardens, of plants and domestic pets, done in brightly rich greens, yellows, and oranges – the work of Kubrick's wife Christiane and step-daughter Katharina Hobbs – adorn the walls and help create the impression that this late-twentieth-century American Adam and Eve inhabit a New World garden.<sup>223</sup>

Mit den Ausnahmen von Anfang und Ende ist Alice stets im Heim zu sehen: Am Anfang ist Alice mit ihrem Mann auf dem Weihnachtsfest einer seiner Patienten und am Ende ist sie mit ihrem Mann und der gemeinsamen Tochter in einem Spielzeugladen. Dazwischen bleibt sie zu Hause, wohin Bill immer wieder zurückkehrt.

Darüber hinaus repräsentiert die Familie Harfords die einzige (noch) perfekte Kleinfamilie im Film: Der verstorbene Patient Lou Nathanson (Kevin Connealy) lebt nicht mehr mit seiner Frau zusammen, wurde von der Tochter versorgt und ist schließlich in ihrer Nähe gestorben. Seine jetzige Frau ist nicht die leibliche Mutter seiner Tochter, lebt in London und war nicht zu erreichen, als er gestorben ist; Milich, der Inhaber des Kostümladens Rainbow Fashions, leiht den Kunden nicht nur Kostüme aus, sondern auch seine minderjährige Tochter; Ziegler, der Gastgeber des opulenten Weihnachtsfestes, präsentiert beim Empfang zwar das familiäre Bündnis mit seiner Frau Ilona (Leslie Lowe), aber es stellt sich heraus, dass er sich gleich danach mit einer wesentlich jüngeren Frau ins Badezimmer begab; Nick, der Studienkumpel von Bill, hat zwar eine Frau und vier Söhne, aber diese sind in Seattle, während er fortwährend unterwegs ist.

Wie Eva Adam dazu verführte, die verbotenen Früchte zu essen, veranlasst Alice Bill zu einer sonderbaren Erfahrung, indem sie ihre geheimen Wünsche ausspricht. „[M]an versteht nun, warum Kubricks Bill Harford durch den Film hindurch auch als Kind auf der Suche nach dem Wissen erscheint, als ein unwissender Schuljunge, während seine Frau die Stelle der Mutter einnimmt, die starken Männer, auf die er trifft, fragwürdige Vater-Gestalten.“<sup>224</sup> Gerade weil Alice die Stelle der Mutter einnimmt, symbolisiert sie insbesondere das Heim, das wiederum mit dem Paradies konnotiert ist.

---

<sup>223</sup> Nelson, Thomas Allen (2000) *Kubrick, inside a film artist's maze*, Blumington [u.a.] : Indiana Univ. Press, S. 274.

<sup>224</sup> Lehmann, Hans-Thies (2004) a.a.O., S. 235.

#### 2.4.2.2.2. Bill: Imaginärer Raum

Kubricks Filme bieten gerade als außerordentlich „gedachte“ und ästhetisch exakt kalkulierte Gebilde ausgezeichnetes Material für eine Erörterung dessen, was im Kino Narzißmus, Gewalt und die von Lacan als „imaginär“ erfaßte Konstitution des Ich betrifft.

(Hans-Thies Lehmann, DAS KINO UND DAS IMAGINÄRE.  
ÜBER STANLEY KUBRICKS »FULL METAL JACKET«)

Während Alice Bill ihre geheimen Wünsche offenbart, bleibt Bill buchstäblich mundtot, erzeugt aber später Bilder des Erzählten. Sein Verhalten erinnert an Lacans Imaginäres, denn nach Lacan ist das Imaginäre ein wesentliches Register der menschlichen Realität – mitsamt dem Symbolischen und dem Realen –, wobei ein mundtot gemachtes Sprechen beim Subjekt die ungeordneten Bilder hervorbringt. Im imaginären Verhalten kann das Subjekt sein Begehren nicht artikulieren, weil es das für negativ empfindet, und produziert stattdessen die Bilder, die zur Vergangenheit gehören und den Ursprung des Symptoms indizieren. Außerdem ist die Zweierbeziehung vom imaginären Verhalten geprägt, das wiederum narzisstisch ist, weil sich das Subjekt mit dem Objekt identifiziert, obwohl sie in einem reziprok bestimmten Verhalten stehen. Besonders der Spiegelmoment verdeutlicht dieses Verhalten.

Bills narzisstisches Verhalten ist gleich von Anfang an zu sehen: Bill tritt einfach ins Badezimmer ein, obwohl Alice auf dem Klo sitzt. Alice fragt ihn nach ihrem Aussehen und er antwortet mechanisch: „Perfect“, ohne ihr einen Blick geschenkt zu haben, während er selbst jedoch sein Aussehen im Spiegel prüft. Trotzdem ist es dieses narzisstische Verhalten von Bill, das ihn zum „Zentrum des Films“<sup>225</sup> macht, allerdings „ein leeres Zentrum“,<sup>226</sup> weil er sich selbst nicht erkennt, obwohl alles sich ausschließlich um ihn dreht. Die Folgen sind, dass einerseits alles verdinglicht wird, was er sieht, und andererseits er sich seine Doppelgänger erschafft.

Bill hat sich zwei Doppelgänger erschaffen: den Studienkumpel Nick Nightingale, der als sein Schattenbild fungiert, und Marions Verlobten Carl, der als sein Ebenbild dient. Auf Zieglers Weihnachtsfest sind sich Bill und Nick nach langen Jahren wieder

---

<sup>225</sup> Fritz Göttler (1999) Fremde, wenn sie sich begegnen. Zwischen Schnitzlers Traumnovelle und Pulp Fiction: Reflexionen zum letzten Film von Stanley Kubrick. In: *Süddeutsche Zeitung*, München, 09.09.1999.

<sup>226</sup> Ebd.

begegnet. Nick hat das Medizinstudium abgebrochen und ist mittlerweile Klavierspieler geworden, während Bill erfolgreich als Arzt tätig ist. Dadurch, dass Nick einen weißen Smoking anhat, während Bill einen schwarzen trägt, wird das Doppelgängertum zwischen ihnen akzentuiert. Es ist auch Nick, der Bill von der Orgie erzählt und ihm den Zugang dorthin ermöglicht.

Dagegen ist Carl Mathematikprofessor und mit Marion verlobt, die jedoch unsterblich in Bill verliebt ist. Sowohl Bill als auch Carl amtieren als Wissenschaftler und haben einen ähnlichen Haarschnitt sowie auch ähnliche Gesichtszüge. Dadurch, dass die Kamera die Ankunft von beiden bei Marion ausführlich von hinten zeigt oder verfolgt, unterstreicht dies ihr Doppelgängertum. Die Doppelgängervorstellung ist „auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe entstanden.“<sup>227</sup>

Außerdem dient die Tatsache, dass Bills Gesicht als seine Maske fungiert, die zwar seine Sozialrolle zum Vorschein bringt, aber seine wahre Identität im Verborgenen hält, dazu, dass er nur den äußeren Schein wahrnimmt, der sogar austauschbar ist. Dieses Verhalten von Bill ist auf der Orgie dermaßen kristallisiert, dass alle Teilhabenden maskiert und kostümiert erscheinen. Während die zwölf im Kreis stehenden Frauen sich während des anfänglichen Rituals auf Befehl des Roten Umhangs (Leon Vitali) in der Anwesenheit von Männern bzw. Voyeuren entblößen und während Bill in diesem „Garten der Lüste“ umherflaniert, wird deutlich, dass hier keine Individualität existiert. Die Nacktheit gleicht von einem zum anderen dem Körper eines Mannequins und somit erscheint sie selbst als ein maskiertes Uniform.<sup>228</sup> Zudem haben alle Frauen bis auf Maske und Haare die gleichen Requisiten an: High-Heels, Halskette und Tanga.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Freud, Sigmund (1970) a.a.O., S. 258.

<sup>228</sup> Vgl. Devoucoux, Daniel (2005) Uniformen gegen Uniformität. Das Beispiel Kubrick. In: *Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien*. Hg. v. Gabriele Mentges/Birgit Richard, Frankfurt a.M. [u.a.]: Campus Verlag, S. 139-170.

<sup>229</sup> Im übertragenen Sinne ist diese Szene als eine Kritik am Schönheitswettbewerb in der Gesellschaft zu sehen, denn die Kandidatinnen ähneln sich in der Regel bis auf Gesicht und Haar. Sie repräsentieren vor allem die maßgeschneiderte Schönheit der Gesellschaft. Es ist kein Zufall, dass Bill während der Nachforschung auf einen Zeitungsartikel über den Tod einer Ex-Schönheitskönigin stößt. Darüber hinaus scheint mir bezeichnend, dass der allererste Schönheitswettbewerb im Mythos stattfindet. John Berger schreibt: „Das Urteil des Paris war ebenfalls ein Thema, dem die Vorstellung eines oder mehrerer Männer beim Betrachten nackter Frauen zugrunde lag. Aber nun kommt ein weiteres Element dazu, das Element des Urteils. Paris erkennt den Apfel der Frau zu, die er für die Schönste hält. Schönheit wird zum Wettbewerb. (Heute ist das Urteil des Paris zur Schönheitskonkurrenz geworden.)“ (Berger, John (1974) a.a.O., S. 48f.) Außerdem bestellt Ziegler – somit die mächtigen Männer – die nackten Frauen für die Orgie und verurteilt sie als Huren.

Michel Chion geht mit der Orgienszene so weit:

[...] they [the spectators] would all have to take a good look at the taboo body parts on display before their eyes, they would have to compare breasts and public hair. Perhaps the spectators are ashamed to look at what is shown to them; they don't always dare to really see what they're watching: 'You're not even looking at it.'<sup>230</sup>

Er hat beim wiederholten Anschauen zu Hause entdeckt, dass zwei Frauen in einer nacheinander folgenden Szene mit derselben Maske auftreten, wodurch das Publikum sie als eine identische Frau wahrnimmt. Chion weist auf die unterschiedlichen Brüste und Schamhaare der beiden Frauen hin mit dem Beweis von Standfotos. Obwohl sein Beweis sein Argument einwandfrei unterstützt, kann ich mich seiner Meinung nicht anschließen, weil ich ein solches Sehen im Kino für unmöglich halte. Im Fluss der bewegten Bilder unter hypnotisierender Musik sind unsere Augen und unser Gehirn nicht fähig, bis ins Detail abzuspeichern, zu vergleichen, geschweige denn überhaupt wach zu bleiben.

Dennoch ist seine Entdeckung von Bedeutung, weil sie verdeutlicht, dass es hierbei allein um die Austauschbarkeit geht. Nicht nur die Masken sind austauschbar, die die Teilhabenden tragen, sondern auch die Körper hinter den Masken. Zuvor im Kostümladen Rainbow Fashions deutete Milich auf die Schaufensterpuppen und sagte: „Looks like alive, huh?“

Offensichtlich betätigt Bill die voyeuristischen Aktivitäten eines Kindes, um das Private und Verbotene zu entdecken sowie sich darüber Gewißheit zu verschaffen, wobei die anderen Personen durch sein Anschauen objektiviert bzw. verdinglicht werden. Obwohl der Film ungewöhnlich in Kubricks Œuvre die körperliche Gewalt beinahe nicht inszeniert, wird der sexualisierte Sehakt auf eine subtilere Weise Gewalt ausüben, indem der Mann als ein Anschauender agiert, während die Frau eine Angeschaute bleibt. Dadurch wird sich die Gewalt vor allem gegen die Frau richten, indem sie auf sadistische Weise – Alice hat ja offen ausgesprochen, dass sie einen Fremden begehrte – verdinglicht wird, weil die Schuld der Frau zugeschoben wird.

Auf diese Weise stellt die Somertonszene den Gegensatz zum Heim dar, indem sie die Hölle verkörpert. Kubrick schuf vor allem „eine pornografische Hölle wie in einem

---

<sup>230</sup> Chion, Michel (2002) *Eyes Wide Shut*. London : British Film Institute, S. 8f.

Gemälde von Hieronymus Bosch, eine Fantasiewelt für gesichtslose Voyeure“,<sup>231</sup> wobei die Figuren direkt aus den Bilderbänden von Helmut Newton herauszutreten scheinen.<sup>232</sup> Entsprechend finden alle maschinenhaften Geschlechtsakte in Somerton vor den Zuschauenden statt.

In Erinnerung zu rufen ist jedoch, dass Bill das Passwort (Fidelio) benötigte und von den Wächtern kontrolliert wurde, um überhaupt in diesen Raum eingelassen zu werden. Sigmund Freud schreibt in *VORLESUNGEN ZUR EINFÜHRUNG IN DIE PSYCHOANALYSE UND NEUE FOLGE* (1916/17) Folgendes:

Die roheste Vorstellung von diesen Systemen [des Unbewußten und des Bewußten] ist die für uns bequemste; es ist die räumliche. Wir setzen also das System des Unbewußten einem großen Vorraum gleich, in dem sich die seelischen Regungen wie Einzelwesen tummeln. An diesen Vorraum schließt sich ein zweiter, engerer, eine Art Salon, in welchem auch das Bewußtsein verweilt. Aber an der Schwelle zwischen beiden Räumlichkeiten walle ein Wächter seines Amtes, der die einzelnen Seelenregungen mustert, zensuriert und sie nicht in den Salon einläßt, wenn sie sein Mißfallen erregen. Sie sehen sofort ein, daß es nicht viel Unterschied macht, ob der Wächter eine einzelne Regung bereits vor der Schwelle abweist oder ob er sie wieder über sie hinausweist, nachdem sie in den Salon eingetreten ist. Es handelt sich dabei nur um den Grad seiner Wachsamkeit.<sup>233</sup>

Wenn die Räumlichkeit die unterschiedlichen Bewusstseinszustände repräsentieren sollte, auf deren Schwelle ein zensurierender Wächter steht, fällt auf, dass sich auch ein Wächter vor dem Café Sonata aufgehalten hat, in dem Nick Bill von der Orgie weitererzählte. Dadurch wurde allerdings Bills nächtliches Abenteuer ins Rollen gebracht: Er leihte Maske und Kostüm in Rainbow Fashions aus und fuhr nach Somerton. Bezeichnenderweise betitelt Christian Ruschel in seiner Analyse das Café Sonata und Rainbow Fashions mit „Vorräume der Hölle“,<sup>234</sup> weil sie für Bill die „unverzichtbare[n] Durchgangsstation[en]“<sup>235</sup> darstellen, um zur Hölle, nämlich zur Orgie zu gelangen.

---

<sup>231</sup> Harlan, Jan (2008) a.a.O.

<sup>232</sup> Frederic Raphael berichtet: „Stanley ließ mir durch Tony Frewin einen Stoß erotischer Fotografien von Helmut Newton schicken, vermutlich um meine Vorstellungskraft zu befeuern. [...] Newtons Fotografien teilten sich in Phantasien auf, die stets in äußerst eleganter Umgebung spielten, und Aufnahmen von nuttigen Frauen im Stil von Standfotos aus schäbigen Pseudo-Dokumentarfilmen. [...] Newton schien von männlichem Voyeurismus besessen (oder hoffte, daß es sein Publikum sei): [...]“ (Raphael, Frederic (1999) a.a.O., S. 156f.)

<sup>233</sup> Zit. nach Hülk, Walburga (2008) Entgleisung im Salon. Kubricks *Eyes Wide Shut* nach Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *Surrealismus und Film: Von Fellini bis Lynch*. Hg. v. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld : transcript, S. 193.

<sup>234</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 147.

<sup>235</sup> Ebd.

Entsprechend veranschaulichten die Räumlichkeiten beider Orten die Höllenhaftigkeit: Das Café Sonata befindet sich im Untergeschoß und als Bill das Treppenhaus hinabsteigt, ist ein Schild besonders auffällig, worauf „All exits are final“ steht. Außerdem evoziert die Beleuchtung die geheime Atmosphäre, als ob die Hexen sich ums Feuer versammeln und eine Verschwörung planen würden. Vor allem steht auf allen Tischen eine Kugellampe, die die Gesichter ringsum von unten beleuchtet, wodurch ein ‚Draculaeffekt‘ erzeugt wird. Das sonst als Sonnyboy beliebte Gesicht von Cruise erscheint nun wie das dämonische Gesicht von Lestat de Lioncourt in INTERVIEW WITH THE VAMPIRE: THE VAMPIRE CHRONICLES (Neil Jordan, 1994, US). In Rainbow Fashions sind nicht nur die Schaufensterpuppen ausgestellt, sondern auch der Vorgeschmack auf ein Sexspiel zwischen einem minderjährigen Mädchen und zwei erwachsenen Männern, wobei der Vater als Zuhälter der eigenen Tochter fungiert.

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass der Novellenautor Arthur Schnitzler selbst versuchte, DIE TRAUMNOVELLE für die Drehbuchfassung zu adaptieren. Jedoch war seine Arbeit wenig fruchtbar und brachte lediglich ein Fragment von 30 Seiten hervor. Dennoch wurde Kubrick ausgerechnet auf diese spärlichen Seiten von Schnitzler aufmerksam.<sup>236</sup> Folgendes in Schnitzlers Fassung scheint mir von besonderer Bedeutung zu sein:

„[...] So schläft Fridolin im Kaffeehaus über der Zeitung ein [...]“, und in seiner Phantasie vermischen sich die Zeitungsmeldungen mit Variationen und Ergänzungen des zuvor selbst Erlebten. Wiederholt wechselt Schnitzler von Fridolin zur schlafenden Albertine, in deren Träumen sich gleichfalls Tagesreste mit phantasischen Elementen verbinden, [...].<sup>237</sup>

Als Bill seine nächtlichen Abenteuer hinter sich lassend nach Hause zurückkehrt, findet er Alice im Schlafzimmer, die im Schlaf zu lachen anfängt. Bill weckt sie auf und sagt: „I’m sorry I woke you up, but I thought you were having a nightmare.“ Auch Alice charakterisiert ihren Traum als einen Albtraum: „I just had such a horrible

---

<sup>236</sup> Ebd., S. 40 und vgl. Conrad, Andreas (1999) Schon vor 70 Jahren wäre Schnitzlers „Traumnovelle“ fast von G.W. Pabst verfilmt worden. In: *Der Tagesspiegel*, 09.09.1999.

<sup>237</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 41. Für Schnitzlers Drehbuchfassung siehe Kammer, Manfred (1983) *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. Aachen : Cobra-Verl, S. 226ff. Die Kopie von Schnitzlers Filmskript für DIE TRAUMNOVELLE befindet sich im Schnitzler-Archiv, Freiburg. Für Schnitzlers Verhältnis zum Film im Allgemeinen siehe Aurnhammer, Achim/Barbara Beßlich/Rudolf Denk (Hg.) (2010) *Arthur Schnitzler und der Film*. Würzburg : Ergon.

dream.“ Dadurch, dass Alices Traum als Albtraum bezeichnet wird, wird die Orgie auch als Hölle gekennzeichnet, in der alles vor den Zuschauenden verdinglicht wird. Bill ist derjenige, der alles betrachtet und alle Räume betritt, wobei er jedoch mit einem imaginären Verhalten agiert, das wiederum besonders von Narzissmus geprägt ist.

#### 2.4.2.2.3. Ziegler: Realer Raum

[...] eine ödipale Lust (den Ursprung und das Ende enthüllen, wissen, kennen), wenn es wahr ist, daß jede Erzählung (jede Enthüllung der Wahrheit) eine Inszenierung des (abwesenden, verborgenen oder hypostasierten) VATERS ist [...].

(Roland Barthes, DIE LUST AM TEXT)

Arthur Schnitzler entwarf zunächst die Skizze für DIE TRAUMNOVELLE im Tagebuch, bevor er mit dem Schreiben anfang:

Der junge Mensch, der von seiner schlafenden Geliebten fort in die Nacht hinaus zufällig in die tollsten Abenteuer verwickelt wird – sie schlafend daheim findet wie er zurückkehrt; sie wacht auf – erzählt einen ungeheuren Traum, wodurch der junge Mensch sich wieder schuldlos fühlt.<sup>238</sup>

Entsprechend wird im Film Alices Albtraum mit Bills Erlebnis in Somerton parallelisiert, wobei die Räumlichkeit die Zeitlichkeit impliziert bzw. repräsentiert.

Somerton, like Overlook, is a symbol of social and sexual power, and social and sexual anxiety. Its name in Anglo-Saxon means, ‘summer dwelling’ in a story that takes place at Christmas, while the Overlook is a hotel that is open in the summer in a story that takes place during the winter.<sup>239</sup>

Auffällig ist in Somerton, dass es keine Weihnachtsbäume gibt, die sonst überall in allen anderen Räumen zu sehen sind: in Harfords Wohnung, auf Zieglers Fest, in Nathansons Totenkammer, in Dominos Wohnung, im Café Sonata usw. Sogar im Schaufenster sind die Weihnachtsbäume zu sehen, wenn Bill auf der nächtlichen Straße umherschlendert. Stattdessen dekorieren Palmen die Räume in Somerton, wodurch der zeitliche Bezug auf den Sommer an diesem Ort impliziert wird.

---

<sup>238</sup> Zit. nach Heizmann, Bertold (2006) *Arthur Schnitzler, Traumnovelle*. Stuttgart : Reclam, S. 55.

<sup>239</sup> Cocks, Geoffrey/James Diedrick/Glenn Perusek (2006) Introduction. Deep Focus. In: *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Hg. v. Geoffrey Cocks et al, Madison, Wis. : Univ. of Wisconsin Press, S. 23.

Ins Gedächtnis zu rufen ist dann, dass Alice dem Marineoffizier im letzten Sommer begegnete. Zudem, wenn Somerton im Anglo-Sächsischen Sommerwohnung oder Sommerwohnsitz bedeutet, bezieht es im Film das Hotel in Cape Cod ein, wo Alice sich während des letzten Sommerurlaubes von ihrem Begehren beherrscht fühlte.

Darüber hinaus:

In *Eyes Wide Shut* the citadel is obviously represented by Somerton. In a Marxist sense this house, like the other great houses in Kubrick's films, represents power: Somerton, the Overlook Hotel, Quilty's mansion, the chateau in *Paths of Glory*, and so on – all represent power. However, here, in *Eyes Wide Shut*, this perhaps reached its most exaggerated form – here capitalism and its corrosive and corruptive properties were most pertinently expressed.<sup>240</sup>

Wenn Somerton die Zitadelle der gesellschaftlichen Macht repräsentiert, stellt Victor Ziegler, der Gastgeber eines pompösen Weihnachtsfestes und Mitglieder einer geheimen Orgie, als den Besitzer der Macht dar, indem er vor allem die Räume unter Kontrolle behält. Jedoch gerät seine Raumkontrolle in der eigenen Villa wegen eines „kleinen Zwischenfalls“ sowie seine Raumbeherrschung im Landhaus Somerton durch Bills Eindringung außer Kontrolle: In seinem üppigen Badezimmer lag eine junge Frau namens Mandy nackt und bewusstlos zwischen Tod und Leben wegen einer Überdosis, wofür Ziegler mitzuverantworten war. Bill wurde Zeuge dieser für Ziegler unangenehmen Szene und gebeten, dass das Gesehene nur unter ihnen bleibt. „You saved my ass“ war Zieglers dankender Ausdruck.

In Somerton finden alle erdenklichen Geschlechtsakte vor den Voyeuren statt und Bill wird wieder Zeuge dieser sonderbaren Szene. Diesmal wird er aber als ein unerlaubter Eindringling entdeckt und gezwungen, seine Maske und Kleidung abzulegen. Bill nimmt die Maske zwar ohne Gegenwehr ab, wollte sich aber nicht entkleiden. Da bekundet die Mysteriöse Frau, die während des anfänglichen Rituals Bill küsste und ihn warnte, den Ort sofort zu verlassen, sich für Bill zu opfern. Bill wird vom Roten Umhang abgemahnt: „You are free, but I warn you if you make any further enquiries or if you say a single word to anyone about what you have seen, there will be the most dire consequences for you and your family.“

Was hat Bill denn überhaupt gesehen? In Zieglers Badezimmer hat er die nackte

---

<sup>240</sup> Webster, Patrick (2011) a.a.O., S. 291.



Mandy und den halbnackten Ziegler gesehen und in Somerton viele zwar maskierte, aber dennoch nackte Frauen und Männer bei der Kopulation. Wer sind diese Leute? Ziegler erklärt Bill, dass die Männer keine gewöhnlichen Leute waren: „They [men] weren't just ordinary people there“, aber die Mysteriöse Frau war eine Nutte: „she was a hooker“, und somit wurden alle Frauen in Somerton als Huren bezeichnet. Bill wollte wissen, ob Mandy, der er aus der Überdosisgefahr in Zieglers Badezimmer geholfen und deren Leichnam er in einer Morgue besichtigt hat, die Mysteriöse Frau auf der Orgie war und fragt Ziegler: „Was she ... was she the woman at the party?“ Zieglers Antwort lautet: „Yes, she was.“

Zu berücksichtigen ist hierbei, dass weder Bill noch Ziegler den Namen der Frau direkt erwähnen, wodurch die Verwirrung noch verstärkt wird. Bill fragt wiederholend: „Victor, the woman lying dead in the morgue was the woman at the party?“, wobei er sich nicht im Klaren ist, dass es eigentlich zwei Partys gab: Zieglers Weihnachtsparty in seiner privaten Villa und die Sexparty in Somerton. Und Ziegler spielt mit Bills Verwirrung, indem er Mandys Schicksal auf das der Mysteriösen Frau überträgt: „Remember, you told her so yourself? Remember the one with the great tits who OD'd in my bathroom?“

Auf diese Weise personifiziert Ziegler den korrupten Vater, der sogar das Inzesttabu überschreitet, wobei die Tochter durchweg als Hure gilt. Beim Kostümladen Rainbow Fashions wurde auch dieses Vater-Tochter-Verhältnis thematisiert, wobei der Vater als Zuhälter der eigenen minderjährigen Tochter dient. Zu betonen ist, dass Milich seine Kunden immer mit „gentlemen“ anredet, während er seine Tochter als „little whore“ beschimpft.

Die unsterbliche Liebe von Marion zu Bill ist ebenfalls im Vater-Tochter-Verhältnis zu verstehen: Als Marion Bill ihre rein platonische Liebe hysterisch gesteht, erklärt ihr Bill: „We barely know each other. I don't think we've had a single conversation about anything except your father“, worauf Marion wiederholend mit „I love you“ entgegnet. Ironischerweise unterstreicht ihr etymologisch von Maria abgeleiteter Name Marion ihr Verhalten, weil das verdeutlicht, dass sie unter der Macht ihres Vaters steht. Wenn Domino und Sally, die ohne Bezug auf die Eltern dargestellt sind, nichts anderes sind als Prostituierte und Männer verführen, veranschaulicht dies das Vater-Tochter-

Verhältnis im Film, wobei der Vater Macht auf die Tochter ausübt und die Tochter bloß als Hure gilt.

Auf die Frage, wie Ziegler in Somerton präsent sein kann, wenn die Szene als Alices Albtraum zu verstehen ist, ist mithilfe von Lacans Termini dem Realen zu erläutern. Denn laut Lacan konstituiert das Subjekt seine Symbole im Traum wie eine Sprache, wobei die Symbole das absolut auffallende Merkmal der Realität des Analytikers tragen, wie die Person des Analytikers in ihrem Sein konstituiert ist. Das Subjekt gelangt im analytischen Verfahren durch die imaginäre und symbolische Erfahrung hindurch in ihrer letzten Phase zu einer begrenzten, aber treffenden Erkenntnis der Struktur des Analytikers, wobei der Analytiker das Über-Ich symbolisiert, das im weiteren Sinne den „großen Anderen“ verkörpert. Darüber hinaus ist es das Reale, was ausgeklammert, ausgeschlossen erscheint und was der Analytiker nur erraten, erschließen und erkennen kann, welches im Ganzen eingeschlossen ist. Vor allem ist das Verhältnis zum Tod kennzeichnend für das Reale.

Dadurch, dass Ziegler den korrupten Vater symbolisiert, verkörpert er gleichzeitig das Reale von Lacan. In Bezug auf Alice und Bill erscheint Ziegler beim ersten Anblick zwar ausgeklammert und ausgeschlossen, aber er ist derjenige, der im gesamten Verhältnis die Bedeutung spendet, indem er als der „große Andere“ fungiert, der um jeden Preis den Status quo beibehalten will: „Listen, Bill. Nobody killed anybody. Someone died. It happens all the time. Life goes on. It always does until it doesn't. But you know that, don't you?“

### **2.4.2.3. Eros und Thanatos**

Indem er [Sigmund Freud] dem symbiotischen Eros/Thanatos-Zusammenhang das klar umgrenzte Modell seines psychischen Apparates entgegensetzt, der so etwas wie Ich/Es nicht zuläßt, legt er den Grundstein für eine umrissene Lebensgestaltung, die sich auf eine abgetrennte Koexistenz lebenserhaltender und lebenszerstörender Bestandteile im Organismus beruft.

(Norbert Micke, DAS EROS/THANATOS-MOTIV IN FRÜHEN ERZÄHLUNGEN ARTHUR SCHNITZLERS)

#### **2.4.2.3.1. Dialektik zwischen Aufklärung und Romantik**

Mit der Eros- und Thanatos-Konfiguration bedient sich Kubrick einer genuin romantischen Motivik, die, kulturgeschichtlich gesehen, erst durch

die Verdrängung und Dämonisierung von Erotik und Tod durch das „bürgerliche Zeitalter mit seiner spezifischen triebfeindlichen Sozialisation“ ihr konstituierendes Moment und ihre Relevanz als ästhetisches Korrektiv erhielt.

(Kay Kirchmann, STANLEY KUBRICK – DAS SCHWEIGEN DER BILDER)

Bill ist ein Arzt, also ein Wissenschaftler, für den es über alle Dinge Bescheid zu wissen gilt. Demnach soll er das Konzept der Aufklärung, der vergöttlichten Ratio, vertreten, aber paradoxerweise repräsentiert er das der Romantik. Daher trägt er keine Brille, die in der Regel das Gefühl von Unvoreingenommenheit, Sachlichkeit und Intellekt – kurzum von Vernunft – vermittelt. Alice hingegen ist zwar eine Hausfrau, war aber als Managerin einer Kunstgalerie in Soho tätig, die leider pleitierte. Dass sie sich mit der Kunst beschäftigte, kann auf die Romantik hinweisen, aber gerade Alice trägt die Brille. Dieser Unterschied zwischen Alice und Bill kristallisiert sich ausgerechnet im Konzept der Liebe bzw. der Treue heraus, da Alice das Konzept der Aufklärung vertritt, während Bill das der Romantik verteidigt.

Für Alice sind Sex und Liebe zwei unterschiedliche Dinge, während sie für Bill eine Einheit darstellen (sollen). Ebendarum war ihr Begehren nach dem Marineoffizier als eine rein sinnliche Liebe zu charakterisieren, die im bürgerlichen Eheleben jedoch tabuisiert ist, während ihre Liebe zu Bill mit dem emphatischen Gefühl verbunden ist, wie eine Mutter ihr Kind liebt. Dagegen verteidigt Bill zwar das romantische Konzept für die Liebe und die Ehe, agiert jedoch ahnungslos und fremdbestimmt. Sein Konzept der Treue lautet: „I happen to be in love with you and because we're married and because I would never lie to you or hurt you.“ Daraufhin wirft Alice ihm vor, dass er seine Treue bloß aus Rücksicht auf sie bewahrt, nicht weil er sich dafür entschieden hat. Für Alice ist Treue vor allem eine Sache des Willens und sie ist sich im Klaren, dass es die Beziehung zerstört, wenn die Treue gebrochen wird.

Die jeweiligen Flirtszenen auf Zieglers Weihnachtsfest verdeutlichen diesen Unterschied: Sowohl Alice als auch Bill scheinen zu genießen, dass sie vom anderen Geschlecht begehrt werden. Aber wenn es so weit ist, wehrt Alice die Avancen ihres Verführers entschieden ab, indem sie ihm ihren Ehering zeigt und sagt: „I'm married“, während Bill seine Verführerinnen ahnungslos weiter begleitet und im entscheidenden Moment von Ziegler zu sich gerufen wird. Beim Verlassen verspricht er ihnen sogar die

Fortsetzung: „To be continued?“

Darüber hinaus stellt sich heraus, dass Alice diejenige ist, die ein „straight fucking answer“ gibt, während Bill zum Lügen tendiert: Über ihren Verführer sagt Alice, dass er in einer oberen Etage sofort mit ihr Sex haben wollte, während ihr Bill weder vom Vorhaben zweier Models mit ihm, noch von Mandy erzählt. Problematisch wird seine Lage dann, wenn Alice ihn mit dem Beispiel einer wunderschönen nackten Patientin konfrontiert. Er erklärt ihr: „sex is the last thing on my mind when I’m with a patient“, was sein Verhalten mit der nackten Mandy in Zieglers Badezimmer zu bestätigen scheint.

Daraufhin kehrt Alice die Sache um: Was würde er tun, wenn ihn diese schöne nackte Patientin verführt? Seine Antwort lautet: „Come on, I can assure you that sex is the last thing on this fucking hypothetical woman patient’s mind.“ Aber Gayle, eine Verführerin auf Zieglers Fest, ist eine ehemalige Patientin von Bill und er war – zwar zögernd und passiv, aber dennoch – bereit, mit ihr dorthin zu gehen, „wo der Regenbogen endet“.

Bills Auffassung über Mann und Frau fasst Alice folgendermaßen zusammen:

Millions of years of evolution, right? Right? Men have to stick it in every place they can, but for women ... women it is just about security and commitment and whatever the fuck ... else!

Bill stimmt ihr zu: „A little over-simplified, Alice, but yes, something like that.“ Durch diese Aussage gerät Bill jedoch in einen Fall, dass sein romantisches Konzept für die Treue ausschließlich für die Frauen gültig ist. Sie entlarvt, dass seine Sichtweise eine scharfe Trennlinie zwischen Mann und Frau zieht, wobei der Mann den Phallus symbolisiert, während die Frau die mütterlichen Brüste verkörpert. Aber gerade diese Trennlinie zwischen Mann und Frau benötigt eine weitere scharfe Trennlinie unter den Frauen, nämlich zwischen Mutter und Hure.

Aber solange die Frau sich im Bereich des Objekts des männlichen Begehrens befindet, stellt sie keine Bedrohung für den Mann dar, weshalb Bill selbstverständlich angenommen hat, dass Szavost mit Alice Sex haben wollte, nur weil sie eine schöne Frau ist. Letztendlich ist Bill der Besitzer dieses schönen Objekts des männlichen Begehrens. Alice klärt jedoch Bill auf, dass auch sie das Subjekt des Begehrens bzw. dass sie nicht bloß ein Objekt des Begehrens ist. Dadurch verliert Alice für Bill ihren Status als Mutter und wird zur Hure verdammt.

Da Bill eine symbiotische Beziehung mit Alice führt, wobei sie die Mutterrolle einnimmt, stellt ihr Geständnis für ihn eine Bedrohung dar. Außerdem war er derjenige, der Alices Treue für selbstverständlich annahm: „I’m sure of you.“ Gekränkt, weil sein narzisstisches Selbstbild verletzt ist, und rachsüchtig wie ein trotziges Kind begibt er sich auf die nächtliche Odyssee und die darauffolgende Nachforschung, die sich für ihn aber als weitere Bedrohungen erweisen. Allerdings hindert ihn sein narzisstisches Verhalten, die Einsicht zu gewinnen, die zur Selbsterkenntnis führt, und lässt ihn weiterhin ahnungslos und fremdbestimmt bleiben.

Daher fragt Bill seine Frau nach seinem Abenteuer und seiner Nachforschung: „Alice ... what do you think we should do?“ Wieder wie ein unwissender und schuldiger Schuljunge scheint Bill den Ratschlag bei der Mutter zu suchen. Wieder ahnungslos und fremdbestimmt versichert Bill das romantische Konzept, obwohl Alice weiterhin für das aufklärerische Konzept steht. Alice resümiert: „The important thing is we’re awake now and hopefully for a long time to come“, worauf Bill wiederholend mit „Forever“ entgegnet. Kein Wunder, dass seine romantische Versicherung Alice ängstigt: „Let’s ... let’s not use that word, it frightens me.“

Bill ist sich nicht im Klaren darüber, dass sein romantisches Konzept den Status quo nicht nur verteidigt, sondern auch versichert, indem das die „Wiederkehr des Gleichen“ nicht nur verherrlicht, sondern auch verewigt. Alice bemüht sich, gerade aus diesem Status quo auszubrechen. In diesem Sinne ist auf die Kant’sche Auffassung über die Aufklärung hinzuweisen:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines e i g e n e n Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Kant, Immanuel (1991) Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? [1783] In: *Werkausgabe*. Hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. XI, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 53.

### 2.4.2.3.2. Dialektik zwischen der ehelichen und der käuflichen Liebe

Daß Grausamkeit und Sexualität innigst zusammengehören, lehrt die Kulturgeschichte der Menschheit über jeden Zweifel.

(Sigmund Freud, DREI ABHANDLUNGEN ZUR SEXUALTHEORIE)

Je mehr Bill sich von seinem Heim entfernt, desto mehr entfremdet er sich vom bürgerlichen Leben und schließlich gelangt er zum Reich der Prostituierten in Somerton. Auch seine Stationen zeigen diesen Übergang auf: Marion ist im bürgerlichen Leben angesiedelt und die Prostituierte Domino führt nebenbei ein bürgerliches Leben als Studentin, wie das Buch INTRODUCING SOCIOLOGY in ihrem Zimmer andeutet. Jedoch begleitet Bills lange Fahrt mit dem Taxi über die Brooklyn Brücke und auf eine Landstraße sein Kopfkino. Interessanterweise entspricht in Bezug auf die Pornografie dieses Kopfkino, das als ein bläulich eingefärbter Stummfilm in Begleitung von Jocelyn Pooks Musik NAVAL OFFICER präsentiert wird, der pornografischen Hölle in Somerton, die in Form eines Theaterspiels dargestellt wird.

Anzumerken ist:

Der pornographische Film ist mit der Entstehung des Kinos aufgekommen, fristete jedoch zunächst eine Existenz im Verborgenen, in der Dämmerung von Herrenclubs, Bordellen und Privatpartys. Diese frühen sogenannten Stagfilms (auch »blue movies«) entsprachen bis in die frühen 60er Jahre hinein weitgehend einer dürftigen Form: schmalformatig gedreht, schwarzweiß, stumm oder mit asynchronem Ton.<sup>242</sup>

Die Zuschauer für die Blue Movies waren in der Regel die alten Herren und somit wird in Bills Kopfkino die verborgene sexuelle Fantasie der alten Herren mit der Fantasie eines eifersüchtigen Ehemanns gleichgesetzt. Im Gegensatz dazu tauchen in Somerton vielerlei Theatermotive auf: „Maske, Kostümierung, Ritual, Zeremonie, falscher Schein, dem das Sehen erliegt, trügerische Rede, Illusion, *fake* und Scharade.“<sup>243</sup> Häufig wird aber die Orgienszene in EYES WIDE SHUT als die „unerotischste der Filmgeschichte“<sup>244</sup> kritisiert, denn „die gestylte Erotik von perfekten Körpern schafft ja eher Distanz.“<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> Stiglegger, Marcus (2007) a.a.O., S. 527.

<sup>243</sup> Lehmann, Hans-Thies (2004) a.a.O., S. 235.

<sup>244</sup> Rodek, Hanns-Georg (1999) Du sollst von Sex nicht träumen. In: *Die Welt*, Berlin, 09.09.1999.

<sup>245</sup> Körte, Peter (1999) a.a.O.

Hinzukommt, dass das pseudo-religiöse Ritual mit Frauen und die Masken die weitere Distanz ermöglichen, sowohl die physische als auch die psychische, wodurch das rein voyeuristische Sehen garantiert wird. Und ausgerechnet hier, in Somerton, wird „die Tradition der westlichen Kultur versammelt (nackte Körper und sexuelle Szenen vor Bibliothekswänden), und sie erweist sich allegorisch insgesamt als Theater und Maskenspiel. Unter dem Firnis und der Maske der Kultur sind die primitiven fleischlichen Begierden (und, wie der Film ebenfalls zeigt, Verhältnisse von Macht, Ausbeutung, Prostitution) wie eh und je am Werk.“<sup>246</sup>

Herauszuheben ist allerdings, dass gerade das Passwort, das den Einlass zu diesem Ort überhaupt ermöglicht, Fidelio heisst. Wie Nick im Café Sonata erzählt hat, bezieht sich der Name Fidelio auf einer Seite auf die einzige Oper von Ludwig van Beethoven, die ebenfalls von der ehelichen Treue handelt. Aber auf der anderen Seite erinnert dieser Bezug an Kubricks *A CLOCKWORK ORANGE* (1971), worin der Protagonist Alex Beethoven verherrlicht und besonders die *SINFONIE NR. 9* von Beethoven seine Gewaltfantasie beflügelt.

In einem Interview erklärte Kubrick diesen Zusammenhang zwischen Kunst und Gewalt folgendermaßen: „I think this suggests the failure of culture to have any morally refining effect on society. Many top Nazis were cultured and sophisticated men, but it didn't do them, or anyone else, much good.“<sup>247</sup> Nicht nur die Harfords, sondern auch alle anderen Figuren in *EYES WIDE SHUT* scheinen Kunstliebhaber zu sein, denn Kunstobjekte wie Gemälde und Skulpturen dekorieren alle filmischen Räume. Und in Somerton werden vor allem Frauen als Kunstobjekt in einer während der Renaissance verbreiteten Innenarchitektur des venezianischen Barockstils – also in Szavosts Wort als Renaissance bronzes – dargestellt,<sup>248</sup> wodurch Gewalt an der Frau ausgeübt wird. Alles ist käuflich wie ein Kunstobjekt, inklusive Sex.

Zu berücksichtigen ist, dass *EYES WIDE SHUT* zeitlich kurz vor Weihnachten spielt, was als ein „annual orgy of consumerism“<sup>249</sup> zu bezeichnen ist. Im modernen Zeitalter geht es hierbei hauptsächlich um die Wünsche und die Wunscherfüllung mit den

---

<sup>246</sup> Lehmann, Hans-Thies (2004) a.a.O., S. 236.

<sup>247</sup> Zit. nach Kreider, Tim (2000) *Introducing Sociology. A Review of Eyes Wide Shut*. In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0096.html> (Stand: 22.03.2013).

<sup>248</sup> Vgl. Nelson, Thomas Allen (2000) a.a.O., S. 288.

<sup>249</sup> Kreider, Tim (2000) a.a.O.

Geschenken, welche Auffassung die kleine Helena verkörpert. Sie wünschte sich zunächst einen Welpen zu Weihnachten aber hüpfte unentschieden von einem Kinderwagen zu einem Teddybären und weiter zu einer Barbie-Puppe im Spielzeugladen. Wenn diese Auffassung aber auf die mächtigen Männer übertragen wird, ist sie als die sexuelle Wunscherfüllung durch die Prostituierten zu kennzeichnen, was die Szene in Somerton versinnbildlicht.

Darüber hinaus stellt sich somit in der Tat eine Verbindung zur Religion her, weil an Weihnachten ursprünglich Jesus' Geburtstag gefeiert wird. Zum Beglückwünschen brachten die drei Könige für Jesus Geschenke mit, wovon das heutige Geschenkritual hergeleitet wird. Zu erinnern ist außerdem die Szene in FULL METAL JACKET (1987), in der die Soldaten zu Weihnachten unter Sergeant Hartmans Leitung HAPPY BIRTHDAY JESUS singen. Aus diesen für Jesus das Geburtstagslied singenden Soldaten in FULL METAL JACKET sind in EYES WIDE SHUT die Weihnachtsgeschenke einkaufenden und einpackenden Zivilisten geworden, was weiterhin „die Sexualisierung des Krieges als Konsequenz der Ausgrenzung der Erotik aus der gesellschaftlichen Realität“<sup>250</sup> andeutet, wobei es eigentlich um die Vaterschaft und die damit verbundene Genealogie geht.

Die christliche Geschichte erzählt, dass die Genealogie des Menschen überhaupt erst anfängt, nachdem Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben wurden. Aber indem die Schuld auf Eva geschoben wurde, musste Maria, ihre spätere Inkarnation, dafür büßen, dass ihr Sohn Jesus zu Gottes Sohn erklärt wurde. Dadurch aber wird auch die gesamte Menschheit als Gottes Kinder bezeichnet, weshalb die Menschheit weiterhin Weihnachtsgeschenke kauft. Das Ölgemälde in Zieglers Badezimmer, das eine nackte Schwangere zeigt,<sup>251</sup> symbolisiert diese Ambivalenz zwischen Sex/Gewalt und der

---

<sup>250</sup> Kirchmann, Kay (2001) a.a.O., S. 101.

Vor diesem Hintergrund sendet das Weihnachtslied von John Lennon und Yoko Ono, HAPPY XMAS (WAR IS OVER) (1971), die aussagekräftige Botschaft.

<sup>251</sup> Interessant scheint mir, dass Albertine in der TRAUMNOVELLE stets in der Haltung beschrieben wird, „die Arme im Nacken verschlungen“ im Bett zu liegen. In EYES WIDE SHUT entspricht m.E. dieses Ölgemälde ihrer Haltung, weil hier auch eine Frau in dieser Liegeposition zu sehen ist. Des Weiteren scheint mir von Bedeutung, dass der Mythos zwar verschleiern, aber dennoch von vielen Vergewaltigungen erzählt, die ein Gott an einer Jungfrau beging. So ist beispielsweise Narziss ein Kind aus der Vergewaltigung, die der Flussgott Kephissos an der schönen Wassernymphe Leiriope beging. Auch die phönizische Königstochter Europa wurde von Zeus in Stiergestalt entführt und vergewaltigt, nach deren Namen letztlich der Kontinent benannt wurde.



damit verbundenen Frage nach der Vaterschaft/Genealogie.

Der Zusammenhang zwischen Prostitution und Religion wird weiterhin zugespitzt, indem Santa Claus in der Konsumgesellschaft mit dem Papst im pseudo-religiösen Ritual in Somerton auf den gleichen Rang gestellt wird: Milichs minderjährige und halbnackte Tochter flüstert etwas in Bills Ohr, was dem Kinopublikum unhörbar bleibt, und entfernt sich von Bill in verführerischer Pose mit versprechendem Blick. Das Drehbuch verrät aber das Ungehörte: „You should have a cloak lined with ermine.“ Da das Hermelin einen weissen Pelz hat, versteht sich ihre Empfehlung so, dass Bill das Kostüm eines Santa Claus ausleihen soll. In Somerton heisst der pseudo-religiöse Führer Red Cloak (Roter Umhang), der auf den Umhang des Papstes hinweist, auf den Mantello, der für die kälteren Tage dem Papst zur Verfügung steht.<sup>252</sup> Thomas Allen Nelson z.B. sieht in der Somertonszene überhaupt den Hohn auf den Katholizismus.<sup>253</sup>

Außerdem versinnbildlicht der mit Regenbogenfarben beleuchtete Weihnachtsbaum diesen Zusammenhang zwischen Religion und Prostitution, weil der Weihnachtsbaum das „omnipresent object in almost all the interiors“<sup>254</sup> ist, der die weihnachtliche Atmosphäre im Film präsentiert. In der Tat, „[i]f there is an aesthetic catalyst for the sexual fantasies of Bill and Alice Harford, it is the colorful Christmas lights which illuminate almost every location in the film.“<sup>255</sup>

Vor allem die Geburt (Christentum) und der Konsum (Kapitalismus) werden durch den Weihnachtsbaum vereinigt dargestellt. Daher weist der von Gayle und Nuala versprochene Ort, wo der Regenbogen endet, im wörtlichen Sinne auf den Kostümladen Rainbow Fashions hin aber im metaphorischen Sinne auf die Orgie in Somerton, wo der Prostitution im Namen des Vaters der Heiligenschein verliehen wird.

---

<sup>252</sup> Vgl. Seite „Papst“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 28. März 2013, 12:31 UTC. URL:<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Papst&oldid=116079275> (Abgerufen: 2. April 2013, 13:52 UTC).

<sup>253</sup> Siehe Nelson, Thomas Allen (2000) a.a.O., S. 288.

<sup>254</sup> Gómez, Hilaria Loyo (2004) End-of-millennium Cynicism in Stanley Kubrick's *Eyes Wide Shut* (1999). In: *Memory, Imagination and Desire in Contemporary Anglo-American Literature and Film*. Hg. v. Constanza del Río-Álvaro u. Luis Miquel García-Mainar, Heidelberg : Universitätsverlag Winter, S. 163.

<sup>255</sup> Rasmussen, Randy (2001) *Eyes Wide Shut: The Waking Dream*. In: Ders. *Stanley Kubrick. Seven Films Analyzed*. Jefferson, NC [u.a.] : McFarland, S. 333.

### 2.4.2.3.3. Nekrophilie

Alle außerehelichen sexuellen Begegnungen bleiben für Bill grundsätzlich unerfüllt: Ziegler ruft ihn zu sich durch seinen Boten Harris, als Gayle und Nuala Bill verführen wollen; Carl, der Verlobte von Marion, trifft ein, als Marion Bill ein heftiges Liebesgeständnis macht; Alice ruft Bill auf dem Handy an, als er mit Domino mit dem Liebesspiel anfangen will; die Mysteriöse Frau warnt Bill, als eine junge Frau ihn zu einem „little more private“ Raum führen will; am darauffolgenden Tag sucht Bill Nick im Hotel, erfährt aber, dass Nick mit einer Prellung an der Wange schon fünf Uhr am Morgen in Begleitung von zwei Männern ausgecheckt hat. Der Hotelangestellte ist von Bill sichtlich angetan, was Bill aber nicht sieht; Bill geht zum Kostümladen und entdeckt, dass seine geliehene Maske verloren gegangen ist. Mit aller Offenheit bietet Milich Bill seine Tochter an, was Bill nicht versteht; Bill sucht Somerton auf aber bekommt die zweite Warnung; Bill ruft Marion an, aber anstatt ihr geht Carl ans Telefon; Bill sucht Domino auf, aber nur ihre Mitbewohnerin Sally ist zu Hause. Von ihr erfährt er, dass Domino HIV positiv ist; Bill liest eine Zeitungsmeldung über den Tod einer Ex-Schönheitskönigin wegen einer Drogenüberdosis und besichtigt ihren Leichnam in einer Morgue. Jedoch kann er den leblosen Körper nicht identifizieren. „Je öfter der [sic] am Vollzug seiner Gelüste gehindert wird, desto impotenter wirkt er.“<sup>256</sup>

Dabei ist nicht zu übersehen, dass der sonst passive Bill in dem Moment aktiv wird, wenn er mit dem Todesobjekt in Berührung gebracht wird: Im Gegensatz zu seinen vorherigen Stationen scheint er im Leichenschauhaus küssen zu wollen. Auch angesichts des nahenden Todes von Domino wirkt er gar erregt. Sallys Aussage, „Well, to be perfectly honest, she [Domino] ... she may not even be coming back“, was eigentlich Dominos Tod impliziert, bringt ihn buchstäblich in Erregung und Bill wird

---

<sup>256</sup> Althen, Michael (1999) Mit offenen Augen träumen. Kubricks „Eyes Wide Shut“ eröffnet die Filmfestspiele am Lido. In: *Süddeutsche Zeitung*. München, 02.09.1999.

Außerdem schreibt Werner Kamp: „Kubrick lässt kaum eine Gelegenheit aus, die geringe Größe von Harford zu betonen: alle Frauen auf seiner Irrfahrt sind größer als er. Auch dieser physische Umstand unterstützt die mögliche Sichtweise, dass es sich bei *Eyes Wide Shut* um eine große Impotenzphantasie handelt.“ (Kamp, Werner (2006) *Erzählung und Stil in Eyes Wide Shut*. In: *Kontext Film: Beiträge zu Film und Literatur*. Hg. v. Michael Braun/Werner Kamp, Berlin : Erich Schmidt, S. 26.)

zum ersten Mal aktiv.<sup>257</sup> Hilaria Loyo Gómez schreibt:

the pessimistic knowledge of today's male identity pathology in a commercial culture that confines women to the position of „fucking dolls.“<sup>258</sup>

Weiter schreibt Gómez:

By converting women—including his wife—into lifeless dolls, Bill stifles the castration anxiety unleashed by his wife's confession of erotic desires for another man, and thus re-enacts the male narcissistic fantasy of phallic omnipotence.<sup>259</sup>

Angelehnt an Georges Batailles Begriff *altération*<sup>260</sup> in Bezug auf Vincent van Gogh schreibt Hal Foster über DIE PUPPE (1934) von Hans Bellmer Folgendes:

It is precisely this *altération* that marks the dolls, many of which read simultaneously as a corpse and a *corps morcelé*, as the body “after” subjecthood, absolutely delimited, and as the body “before” subjecthood, given over to its heterogeneous energies. In this regard the *poupées* may appear doubly uncanny—as fantasmatic reminders of a past erotogeneity on the one hand, and of a future death on the other.<sup>261</sup>

Nach Ernst Jentsch beruht das unheimliche Gefühl, das eine Puppe beim Betrachter hervorruft, auf dem Zweifel, auf der intellektuellen Unsicherheit über die mögliche Beseelung in der Puppe:

Unter allen psychischen Unsicherheiten, die zur Entstehungsursache des Gefühls des Unheimlichen werden können, ist es ganz besonders eine, die eine ziemlich regelmäßige, kräftige und sehr allgemeine Wirkung zu entfalten im Stande ist, nämlich der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei, und zwar auch dann, wenn dieser Zweifel sich nur undeutlich im Bewusstsein bemerklich macht.<sup>262</sup>

Und Sigmund Freud schreibt:

---

<sup>257</sup> Eine andere Lesart für diese Szene ist, dass es Dominos Abwesenheit ist, die Bill erregt. In diesem Fall geht es rein um die Austauschbarkeit zwischen Domino und Sally. Aber so oder so sind Frauen für Bill bloße Puppen, die mühelos ausgetauscht und ersetzt werden können.

<sup>258</sup> Gómez, Hilaria Loyo (2004) a.a.O., S. 165.

<sup>259</sup> Ebd., S. 168.

<sup>260</sup> Weil die Verstümmelung eines Bildes ebenso als Selbstverstümmelung zu betrachten ist, ist der Sadismus bei der *altération* nach Bataille auch masochistisch. Zudem schlägt Bataille vor, *altération* „also signifies both a ‘partial decomposition analogous to that of cadavers’ and a ‘passage to a perfectly heterogeneous state’ related to the sacred and the spectral.“ (Vgl. Foster, Hal (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass. : The MIT Press, S. 113.)

<sup>261</sup> Ebd.

<sup>262</sup> Jentsch, Ernst (1906) a.a.O., S. 197.

Natürlich sind wir aber gerade mit den Puppen vom Kindlichen nicht weit entfernt. Wir erinnern uns, daß das Kind im frühen Alter des Spielens überhaupt nicht scharf zwischen Belebtem und Leblosem unterscheidet und daß es besonders gern seine Puppe wie ein lebendiges Wesen behandelt.<sup>263</sup>

Es ist Bills imaginäres Verhalten, das zutiefst im Narzissmus verankert ist, was ausgehend von Alice alle Frauen fetischisiert. Ebendarum zeigen alle Figuren in Somerton optisch gleichermaßen gestylte mannequinartige Körper und sind mit den Schaufensterpuppen in Milichs Kostümladen gleichgesetzt. Sie sind aber die lebendige Projektion von Bills Angst, die durch Alices Begehren nach einem Fremden hervorgerufene Kastrationsangst. Auf diese Weise geht es in EYES WIDE SHUT nicht um die Erotik, was die Mehrheit des Publikums eigentlich erwartete, sondern um die Angst,<sup>264</sup> die ursprünglich jedoch mit einer gewissen Lüsternheit in Verbindung steht, nämlich dem Unheimlichen.

Gerade die Puppen stellen die ideale Schönheit zur Schau, der die Gesellschaft wiederum nacheifert, und lassen sich darüber hinaus mit dem Kindlichen assoziieren. Aber sie sind tote Körper. So werden alle Frauen in EYES WIDE SHUT als Puppen ausgestellt, die keine eigene Identität besitzen und somit austauschbar sind. Besonders ihre Körper ähneln einander wie der Körper einer Barbie; ihre Gesichter fungieren als austauschbare Masken je nach ihrer Rolle. Allein die Haare signalisieren ihren Status entweder als Mutter oder als Hure.

Dass Alice und Marion lockige Haare besitzen, deutet an, dass sie dem bürgerlichen Milieu angehören, während Mandy, Domino, Milichs Tochter und die Mysteriöse Frau mit glatten Haaren als Huren verdammt sind. Dass zudem Mandy und Domino verblüffend ähnliche Gesichtszüge zeigen, impliziert, dass sie dem gleichen Schicksal unterworfen sind: Sie werden sterben. Damit, dass Sally<sup>265</sup> ihre Haare hochgesteckt trägt wie Alice und einen ähnlichen Kleidungsstil zeigt wie Alice vor dem Jointgenuss zu Hause, schließt sich der Kreis: Es gibt eine einzige Frau in EYES WIDE SHUT, nämlich Alice. Alle anderen Frauen sind die fetischisierte Alice.<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Freud, Sigmund (1970) a.a.O., S. 256.

<sup>264</sup> Vgl. Schickel, Richard (1999) Cinema: All Eyes On Them. In: *Time Magazine*. 05.07.1999.

<sup>265</sup> Laut Tim Kreider sind Alice und Sally dadurch verbunden, dass ihre Namen „aural anagrams“ sind. Siehe Kreider, Tim (2000) a.a.O.

<sup>266</sup> In der Novelle ist dieses Motiv eindeutig, da Fridolin hinter jeder weiblichen Gestalt einzig seine Frau

Schockierender ist jedoch, dass auch Helena glatte Haare hat. Und sie schreit aus Freude „Look, mommy“ im Spielzeugladen, als sie eine Barbie im rosafarbenen Flügelkostüm entdeckt. Genau in diesem Flügelkostüm wurde Helena am Anfang des Films präsentiert, als Alice und Bill das Heim verließen. Sie ist eine kleine Barbie und wird weiterhin zu dem ‚idealen‘ Stand perfektioniert, indem sie der Barbie nacheifert.

Dass Bills Kopfkino in einem Blue Movie präsentiert wird, das wiederum der pornografischen Hölle in Somerton entspricht, stellt die unbestreitbare „böartige Parallele“<sup>267</sup> zwischen Alice und den Prostituierten dar, vor allem dadurch, dass sowohl Alice als auch die Frauen in Somerton die schwarze Hülle fallen lassen und nackt dastehen. Dass zudem die Figuren in Somerton Mannequins verkörpern sowie die Somertonszene in Form eines Theaterspiels inszeniert wird, deutet an, dass diese Körper tote Körper symbolisieren wie die Geister des goldenen Salons im Hotel Overlook in *THE SHINING* (1980), denn „[d]er Körper des Theaters ist immer schon des Todes.“<sup>268</sup> Dies verdeutlicht, dass Bill den Status quo des omnipotenten Phallus wieder herstellt, den er durch Alices Geständnis bedroht sah, indem er Alice zum toten Gegenstand, zur Puppe, verdammt.

Somit stellt sich Alexander Walkers viel kritisierte Bericht vom 22.06.1999 1999: *A SEX ODYSSEY* im Londoner *EVENING STANDARD*, in dem er erklärt, dass der Protagonist „auf seinem Selbsterfahrungstrip auch der Lust der Nekrophilie verfall“<sup>269</sup>, als richtig dar, weil die Körper in Somerton die der Toten versinnbildlichen und diese Szene Bill nicht stört: Auf die Frage einer jungen Frau in Somerton, „Have you been enjoying yourself?“, antwortet Bill: „I’ve had a very interesting look around.“

Zu bemerken ist, dass insbesondere bei den Männern der Wissenschaft im 18.

---

Albertine sieht. Der von Hass erfüllte Fridolin stellt fest: „Eine wie die andere, dachte er mit Bitterkeit, und Albertine ist wie sie alle – sie ist die Schlimmste von allen.“ Darüber hinaus ist somit eine Parallele zwischen der *TRAUMNOVELLE* und Schnitzlers Einaktkomödie *REIGEN* (1903) hergestellt, denn es geht im *REIGEN* um den Sozialtypus in Bezug auf den Beischlaf. Die jeweils fünf weiblichen und männlichen Figuren gehören zwar unterschiedlichen Milieus an, aber sie unterscheiden sich nur vom Äußeren, wie die Sprache und die Kleidung. Es ist auch von Interesse, dass David Hare auf Anregung von Nicole Kidman nach Schnitzlers Stück *THE BLUE ROOM* (1998) adaptierte. Kidman spielte darin alle fünf weiblichen Rollen in London sowie in New York und wurde von Charles Spencer vom *DAILY TELEGRAPH* als „theatrical Viagra“ bezeichnet. Auch Kubrick besuchte die Londoner Aufführung während der Postproduktionsphase von *EYES WIDE SHUT*.

<sup>267</sup> Lehmann, Hans-Thies (2004) a.a.O., S. 236.

<sup>268</sup> Lehmann, Hans-Thies (2005) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. : Verl. der Autoren, 3. Aufl., S. 361.

<sup>269</sup> Jenny, Urs (1999) *Reise in die Nacht der Lust*. In: *Der Spiegel*. 27/1999, S. 108.

Jahrhundert – das Jahrhundert der Aufklärung, auf dem Kubricks Filme fußen – die Angst vor der Sexualität und vor dem Tod aufstieg, denn „[d]ie endgültige Auslöschung des Ichs im Tod mußte einer jeder Transzendenz beraubten Gesellschaft ebenso bedrohlich erscheinen, wie die zeitweilige Entgrenzung und Auflösung des Ichs im Liebesakt die Setzung des Subjekts als autonom, unteilbar und einzigartig fragwürdig erscheinen ließ.“<sup>270</sup>

Als Folge davon wurden Erotik und Tod in der Gesellschaft dämonisiert und tabuisiert. Diese dämonisierten und tabuisierten Erotik und Tod wurden aber unweigerlich in den Bereich der Träume und der Phantasmen abgedrängt und gerade in diesem fantastischen Bereich begannen sie miteinander zu verschmelzen. „Dies äußerte sich dann zunehmend in sozialen Phänomenen wie der Nekrophilie, dem Liebestod und der Todessehnsucht“,<sup>271</sup> was das Hauptthema der „als ‚schwarz‘ bezeichneten (Spät-)Romantik“<sup>272</sup> war.

In diesem Sinne ist EYES WIDE SHUT gattungsmäßig am passendsten als „Manhattan porn gothic“<sup>273</sup> zu bezeichnen.

## 2.5. Wiedergeburt des Auteurs

Es ist ein interessanter Zufall, den Kubrick in Bezug auf den letzten Film mit Charles Chaplin teilt. Kubrick und Chaplin wurden in Hollywood als Ausnahmeregisseure betrachtet, weil die beiden eine enorme künstlerische Kontrolle auf ihre eigenen Produktionen ausübten. Sie wurden außerdem mit der von der französischen Autorentheorie übernommenen Aufwertung des Regisseurs zum Auteur geehrt. So wie zwischen Kubricks FULL METAL JACKET und EYES WIDE SHUT zwölf Jahre Pause liegen und wie er fast dreißig Jahre für die Verfilmung der TRAUMNOVELLE benötigte, so kehrte auch Chaplin erst nach einer neunjährigen Schaffenspause auf den Regiestuhl mit der Geschichte zurück, die er bereits dreißig Jahre zuvor entwickelt hatte, und realisierte im Jahr 1967 A COUNTESS FROM HONG KONG mit Marlon Brando

---

<sup>270</sup> Kirchmann, Kay (2001) a.a.O., S. 97.

<sup>271</sup> Ebd., S. 98.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Zit. nach Webster, Patrick (2011) a.a.O., S. 169.

und Sophia Loren in den Hauptrollen.

„Die herben Verrisse bedienten sich dann vielfach derselben Vokabeln, die auch Kubricks letzten Film brandmarkten: veraltet, langatmig, voller Wiederholungen, und so fort.“<sup>274</sup> Darüber hinaus bezeichnete Kubrick gegenüber seiner Familie und seinen Mitarbeitern EYES WIDE SHUT als seine beste Arbeit, so wie auch Chaplin A COUNTESS FROM HONG KONG für sein bestes Werk hielt, obwohl es ein eindeutiger Misserfolg aus Sicht sowohl des Publikums als auch der Kritiker war. Einer der Kritikpunkte an EYES WIDE SHUT, der auch an anderen erfolglosen Werken der Auteurs wie A COUNTESS FROM HONG KONG deutlich wird, beruht gerade auf der Aufwertung zum Auteur seitens der Kritiker, weil „ihre Erklärung zu Genies sie [scil. die Auteurs] zu selbstverliebten Künstlern werden ließ“.<sup>275</sup>

Während jedoch Chaplins A COUNTESS FROM HONG KONG mittlerweile in Vergessenheit zu geraten scheint, gibt es immer wieder Versuche, um das letzte Rätsel in EYES WIDE SHUT zu lösen, vor allem weil das Bild der Person Kubrick sich geändert hat bzw. korrigiert wurde einerseits durch die vom Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main organisierte Wanderausstellung STANLEY KUBRICK und andererseits durch die Interviews von Familienmitgliedern und Mitarbeitern, die bis zu Kubricks Tod in dessen Schatten blieben.

Bemerkenswerterweise wurde dadurch Kubricks Position als Auteur nicht nur gefestigt, sondern er wurde auch zur Instanz, die den Begriff Auteur erweitert, weil Kubrick im Fall von EYES WIDE SHUT trotz des Todes vor der Weltpremiere eindeutig als Schöpfer des Films gilt. Darzulegen sind daher die besonderen Merkmale, die allein Kubrick zum Schöpfer bzw. zum Auteur von EYES WIDE SHUT erklären.

### **2.5.1. Genie**

Stanley Kubrick wurde häufig mit Literaten wie Gustave Flaubert, Franz Kafka oder Joseph Conrad verglichen, weil sich seine Bildästhetik mit keinem seiner Vorgänger in der Filmindustrie assoziieren lässt, aber seine Erzählweise an die der Literaten erinnert. Jedoch setzte Kubrick sich m.E. selbst mit dem Musiker Ludwig van Beethoven gleich,

---

<sup>274</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 191.

<sup>275</sup> Ebd., S. 188.

besonders in Bezug auf die Arbeitsweise. Sowohl Kubrick als auch Beethoven besaßen volle Autonomie in Bezug auf ihre eigene Arbeit, was in der Geschichte eher als Ausnahme gilt.

Zu Kubrick: „Allein der oberste Boß [von Warner Bros., Anm. v. Verf.] bekam ein Drehbuch samt Kalkulation vorgelegt – und falls er ja sagte, hatte er keinen weiteren Einfluß auf die Unternehmung, bis Kubrick den fertigen Film ablieferte.“<sup>276</sup> Und zu Beethoven: „Er gilt als der erste Komponist, der sich als freier Künstler behaupten konnte, also nicht von Kirche, Fürsten oder privaten Gönnern abhängig war. Sein Werk ist fast ausschließlich eigenen Vorstellungen verpflichtet.“<sup>277</sup> Vor allem der Hang zur Selbstkontrolle, die als Voraussetzung für die Unabhängigkeit angesehen werden muss, war sowohl bei Kubrick als auch bei Beethoven eindeutig vorhanden.

Außerdem äußerte Kubrick gegenüber Michael Herr, dass er Dirigent geworden wäre, wäre er nicht Filmregisseur geworden, mit der Begründung: „They [conductors] get to play the whole orchestra, and they get plenty of exercise.“<sup>278</sup> Anzunehmen ist daher, dass Kubrick das Regieführen eines Films wie das Dirigieren eines Orchesters betrachtete. Nicole Kidman berichtet:

Sein Lieblingssatz – er [Kubrick] hat ihn mir immer wieder nachgerufen, auch nach den Dreharbeiten noch – war meine Erfindung. Als wir die Tanzszene zu Beginn des Films drehten, fragte mich Stanley, wie ich reagieren würde, wenn ein Mann nicht nur auf mich fliegt, sondern mich gewissermaßen auch um Landeerlaubnis bittet. „Was würdest du sagen, Nicole? Was würdest du tun?“ Na ja, man will den Flirt ja auch nicht abbrechen, und doch... Ich glaube, Stanley gefiel meine Antwort (im Kleinmädchenton): „Ich bin doch ver-HEI-ratet!“<sup>279</sup>

Auch die Kostümdesignerin Marit Allen berichtet von einer ähnlichen Erfahrung:

The screenplay indicated that he [Milich] was wearing a bathrobe during their first meeting. I had already worked with the actor, Rade Sherbedgia, and I asked Stanley what he had in mind, if he wanted him to wear a bathrobe in the first scene and a suit in the second. He said, ‘A bathrobe? Good God, why would he be wearing a bathrobe? Don’t worry about the screenplay.’ I asked him what he should wear and he said, ‘A shirt, pants, shoes.’ So I photographed Rade in twenty-seven different outfits, four of which were these strange, old bathrobes. I put the panel of photographs on his door so he could examine them. He brought it back with a gleam in his eye, indicating that he had checked off the ones he wanted, and sure enough, one of the outfits was the strange

---

<sup>276</sup> Jenny, Urs (1999) a.a.O., S. 104.

<sup>277</sup> Beaujean, Alfred/Michael Venhoff (Red.) (2007) *Harenberg, Kulturführer Oper*. Mannheim : Meyers Lexikonverl., S. 29.

<sup>278</sup> Herr, Michael (2000) a.a.O., S. 65.

<sup>279</sup> Roth, Patrick (1999b) Das kann man nur für Stanley spielen: Nicole Kidman, Hauptdarstellerin von Kubricks „Eyes Wide Shut“, im Gespräch mit Patrick Roth. In: *Die Welt*, Berlin, 19.07.1999.



bathrobe I had chosen from the beginning.<sup>280</sup>

Es kommt mir so vor, als ob alle Mitwirkenden als ein einzelnes Instrument fungiert hätten, das seinen besten Klang herausbrachte. Und Kubrick war derjenige, der aus all diesen schönsten Klängen ein einziges harmonisches Musikstück schuf.

Als Kubrick aufgefordert wurde, dem ratlosen Publikum eine Erklärung zu geben, nachdem 2001: A SPACE ODYSSEY (1968) in den Kinos lief, sagte er:

I tried to create a *visual* experience, one that bypasses verbalized pigeonholding and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophical content.... I intended the film to be an intensely subjective experience that reaches the viewer at an inner level of consciousness, just as music does... You're free to speculate as you wish about the philosophical and allegorical meaning of the film—and such speculation is one indication that it has succeeded in gripping the audience at a deep level.<sup>281</sup>

Gerade die Annäherung an die Musik war der Versuch der Avantgarde-Filmmacher zu Beginn des 20. Jahrhunderts, den Film als Kunst zu manifestieren. Daher: „of all arts film is closest to music.“<sup>282</sup> Germaine Dulac begründet dies folgendermaßen:

Should not cinema, which as an art of vision, as music is an art of hearing, on the contrary lead us toward the visual idea composed of movement and life, toward the conception of an art of the eye, made of a perceptual inspiration evolving in its continuity and reaching, just as music does, our thought and feeling?<sup>283</sup>

C. Paul Sellors schreibt:

[...] commercial narratives present allegories of the modern world, avant-garde films frequently constitute meditations on it.

This notion of avant-garde filmmaker as poet, stepping out of the confines of an impure form of filmmaking, has a clear ring of the Romantic notion of an author. In as far as avant-garde filmmakers set themselves off from conventional film production, proclaim a poetry of film, and rely upon the notion of self-expression, this *seems* a fair assertion. The Romantic author is conceived of as that solitary and unique genius external to society and innately inspired to artistic feats.<sup>284</sup>

In einem Interview aus dem Jahr 1993 äußerte Kubrick:

---

<sup>280</sup> Ciment, Michel (2001) *Kubrick: the definitive edition*. New York: Faber and Faber, S. 277.

<sup>281</sup> Zit. nach Cocks, Geoffrey/James Diedrick/Glenn Perusek (2006) Introduction. Deep Focus. In: *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*. Hg. v. Geoffrey Cocks, Madison, Wis. : Univ. of Wisconsin Press, S. 9f.

<sup>282</sup> Sellors, C. Paul (2010) *Film authorship: auteurs and other myths*. London [u.a.] : Wallflower, S. 13.

<sup>283</sup> Zit. nach ebd.

<sup>284</sup> Ebd., S. 87.

Ich interessiere mich sehr für die Erzählstrukturen von Filmen, und ich glaube nicht, dass es jemanden gibt, der dem auch nur nahe gekommen ist, was vielleicht möglich ist. Stummfilme waren fortgeschrittener; dann kam der Ton, und seither sind Filme wieder nichts anderes als realistisches Theater. Wozu Film in der Lage ist, kann man nur bei Cartoons und bei einigen Werbespots sehen. [...] Auch beim Film kann man zwischen Poesie und Prosa unterscheiden. Kino ist filmische Prosa. Und wir alle sind noch sehr weit davon entfernt, eine filmische Entsprechung zur Poesie zu finden und gleichzeitig eine Geschichte zu erzählen. Das kann noch keiner. Denn für einen Film braucht man ein Drehbuch, und Drehbuchautoren denken in Worten und damit nicht so filmisch. Das ist das Problem.<sup>285</sup>

Anzumerken ist einerseits, dass Kubrick eher als ein filmischer Poet angesehen wird wie der Buchtitel von Paul Duncan indiziert: STANLEY KUBRICK: VISUELLER POET 1928 – 1999 (2011), und andererseits, dass Kubrick stets eine bereits vorliegende ‚gute‘ Geschichte benötigte, um mit der Arbeit beginnen zu können: „Das einzige, was ich suche, ist eine gute Story.“<sup>286</sup> „Es kostet mich immer mehrere Jahre, um eine Story zu finden, von der ich glaube, daß sich ein Film daraus machen läßt.“<sup>287</sup>

Darüber hinaus meinte Kubrick: „Gute Original-Drehbücher sind Wunderwerke, die man nur einmal in seinem Leben findet. Zum Beispiel ‚Citizen Kane‘. Und Orson Welles hat ja in der Tat auch nur einen ‚Citizen Kane‘ in seinem ganzen Leben gedreht.“<sup>288</sup> Und er definierte sich selbst:

Ich sehe mich selbst als Filmemacher, was im besten Falle bedeutet, daß Schreiben, Schauspielregie, Photographie und Montage vereint sind. Ich denke, man kann mit Recht sagen, daß Filmemachen im wesentlichen Geschichtenerzählen ist, obgleich man im selben Augenblick zugeben muß, daß die Geschichte, wie viel sie auch immer zur Wahrheit des Themas beitragen mag, im Grunde ein Trick ist, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer festzuhalten, während sich subtilere Dinge ereignen.<sup>289</sup>

Subtilere Dinge ereignen sich, indem sich die Seherfahrung im Kino in eine intensive subjektive Erfahrung verwandelt. Dies wird wiederum möglich, indem das Kinoerlebnis das Unterbewusstsein der Zuschauenden durchdringt, wie es die Musik für ihre Hörer tut. Dabei wird die Geschichte als objektive Instanz wirken, woran sich die Zuschauenden orientieren können, während ihr Unterbewusstsein mit Bildern und

---

<sup>285</sup> Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 199.

<sup>286</sup> Karasek, Hellmut (1987) Sind Sie ein Misanthrop, Mr. Kubrick? Spiegel-Gespräch mit dem „Full Metal Jacket“-Regisseur. In: *Der Spiegel*. Nr. 41, S. 235. und <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13524222.html> (Stand: 23.04.2013).

<sup>287</sup> Ebd., S. 224.

<sup>288</sup> Ebd., S. 226.

<sup>289</sup> Filmen ist Detektivarbeit: Spiegel-Interview mit „Barry Lyndon“-Regisseur Stanley Kubrick. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41146953.html> (Stand: 23.04.2013).

Tönen kommuniziert. Es ist allerdings mit einer poetischen Erfahrung vergleichbar.

Da Kubrick außerhalb der Konventionen des Filmemachens in Hollywood stand – er deckte die wichtigsten Bereiche des Filmemachens selbst ab und war derjenige, der das letzte Wort für seine Filme hatte – ist er unbestritten ein Auteur, der mit den „romantisch-idealistischen“<sup>290</sup> „Vorstellungen von Genie, Kreativität und künstlerischer Durchsetzungskraft eng an traditionelle Bilder und Klischees von Männlichkeit gebunden“<sup>291</sup> ist.

Außerdem entscheidet sich ein Film für Kubrick am Schneidetisch und bei der ersten Probe, weil:

das Drehbuchschreiben eine Anlehnung an die Literatur darstellt, das Proben vor der Kamera dem Theater entliehen ist, das Drehen eine Anwendung der Photographie bedeutet. Nur beim Schneiden ist der Film ganz bei sich, er hat etwas, was keine andere Kunstform aufweisen kann. [...] Wenn hier [bei der ersten Probe] wirklich etwas Entscheidendes zustande kommt, dann ist das Drehen nachher vergleichsweise leicht. Die erste Probe, das heißt: die Geschichte noch einmal schreiben.<sup>292</sup>

Die *politique des auteurs* hob den Regisseur als Schöpfer des Werkes hervor, weil er derjenige ist, der seine Weltsicht in der passenden filmischen Mise-en-Scène ausdrückt, wodurch der Regisseur zur ultimativen Sinnquelle des Werkes erklärt wurde. Kubrick erweiterte, dass filmischer Ausdruck nicht nur durch die Mise-en-Scène, sondern auch – oder vor allem – durch die Montage und die Zusammenarbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern sowie den Staffs zustande kommt.

Zudem legte Kubrick beim Filmemachen interessanterweise mehr Wert auf die Intuition als auf den Intellekt, obwohl seine Filme fürs Kalkül berühmt sind, woraus die bekannte Kubrick'sche Kälte resultiert. Schon 1957 äußerte Kubrick:

Intuition is the thing [...] A director has to work with so many elements in a film that he has to operate three quarters on intuition. The best ideas always come on the set when you see what's happening. I suppose most directors and writers find the reason why afterward. Feelings are more important than intellect. The audience responds to a film by its feeling not through any conscious analysis of what it has seen. ... People go to movies in order to have some kind of intensive experience, whether it's comic, tragic or horror and the biggest sin is to deprive them of it.<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> Distelmeyer, Jan (2005) a.a.O., S. 16.

<sup>291</sup> Ebd., S. 17.

<sup>292</sup> Karasek, Hellmut (1987) a.a.O., S. 238 u. S. 240.

<sup>293</sup> Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 198.

Es erstaunt nicht mehr:

Vor vier Monaten, als Stanley Kubrick in der Nähe von London starb, galt er als halbwegs vereinsamer, paranoider Kino-Eigenbrötler, dessen Zeit längst abgelaufen war – nun aber, dank einer durch Gerüchte, Enthüllungen, Dementis und neue Gerüchte auf Hochtouren gebrachten PR-Kampagne für sein nachgelassenes Opus „Eyes Wide Shut“, das Mitte Juli in die US-Kinos kommt, steht Kubrick als der letzte große Genius des amerikanischen Films da.<sup>294</sup>

Vor allem ist Kubrick als ein Kant'sches Genie zu betrachten, durch welches die Kunst erlebbar wird:

*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch ausdrücken: *Genie* ist die angeborene Gemütslage (*ingenium*), *durch welche* die Natur der Kunst die Regel gibt.<sup>295</sup>

Anzumerken ist außerdem, dass es die Kunstwerke sind, die „die Augen [aufschlagen]“, <sup>296</sup> wenn man zum „Telos der Erkenntnis“<sup>297</sup> gelangt ist, weil sie die von der Natur erzeugten Ähnlichkeiten, die Regel, offenbaren.

## 2.5.2. Urheber

Die *politique des auteurs* beeinflusste die Nouvelle Vague in den 1950er Jahren in Frankreich, indem die jungen Filmkritiker den Regisseur zum Auteur des Films erklärten und später dann selbst Filme machten. So benötigte auch die US-Filmindustrie in den 1980er Jahren eine Überarbeitung des Auteur-Begriffs, um diesen für die Vermarktung des *New Hollywoods*<sup>298</sup> – ihrer Produkte – aktiv einzusetzen.<sup>299</sup>

---

<sup>294</sup> Jenny, Urs (1999) a.a.O., S. 103.

<sup>295</sup> Kant, Immanuel (1974) *Kritik der Urteilkraft*. [1790] Werkausgabe in zwölf Bde., Bd. X. Hr. v. Wilhelm Weischedel, S. 241f., zit. nach Lachenmaier, Tina (2007) a.a.O., S. 74.

<sup>296</sup> Adorno, Theodor, W. (2003) Natur- und Kunstschönes verklammert. In: Ders. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Band 7, Hg. v. Rolf Tiedmann. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 104.

<sup>297</sup> Adorno, Theodor, W. (2003) Mimesis und Rationalität. In: Ders. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Band 7, Hg. v. Rolf Tiedmann. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 87.

<sup>298</sup> „Der Terminus bezeichnet eine außergewöhnlich kreative Produktions- und Stilepoche im amerikanischen Kino zwischen 1967 und 1976, die geprägt war von besonders vielfältigen thematischen und/oder visuellen Experimenten, wie sie nur innerhalb einer begrenzten Zeit und nur an einem begrenzten Ort gelingen, vergleichbar dem poetischen Realismus in Frankreich, dem italienischen Neorealismus oder dem US-amerikanischen Film noir.“ (Grob, Norbert (2007) *New Hollywood*. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart : Reclam, S. 476.) Kennzeichnend ist außerdem, dass New Hollywood eine Reaktion auf die Krisensituation war. „Das klassische Hollywood befand sich in einer tiefen ökonomischen und künstlerischen Krise, und das Studiosystem zerfiel

Außerdem begann der Film zu der Zeit, den Aufführungsort – das Kino – zu verlassen, indem er auf VHS käuflich wurde. Vinzenz Hediger schreibt in Bezug auf die DVD-Vermarktung für die klassischen Filme Folgendes:

As a marketing tool, the notion of the original is particularly efficient when it is coupled with the notion of the auteur. Far from signaling a director's position as an outsider at the margins of the system of film production, the notion of the auteur has been an operational concept of mainstream film production for some time now. Witness the current standard contract of the director's guild that stipulates that the director's name has to appear in a standardized "A XY [name of the director] film" formula in the credits. Even in Hollywood, the director is now officially the auteur of the film.<sup>300</sup>

Es ist auch von Interesse, dass „[p]hotography and film were not included in French copyright law until 1957, well after Astruc, Truffaut and the *Cahiers du cinéma* had proclaimed directors as auteurs“,<sup>301</sup> obwohl das französische Copyright-Gesetz bereits im Jahr 1793 für andere Kunstbereiche galt:

The law of 1793 gave authors privileges that ordinary men did not enjoy: The authors of every kind of writing, the composers of music, the painters and draughtsmen who have their paintings and drawings engraved, will enjoy the exclusive and lifetime right to sell, to have sold and to distribute their work in the territory of the Republic and to cede the same in toto or in part.<sup>302</sup>

Indem der Regisseur zum Auteur des Films erklärt wurde, wurde auch der Film als Kunst angesehen, nicht mehr als billig reproduzierbare Unterhaltung der Industrie und somit erhielt der Film ebenso das Copyright für sein geistiges Eigentum. Folgendes ist darüber hinaus anzumerken:

In film marketing, however, the old oppositional notion of the auteur as an artist whose authentic expression is obstructed by the crass commercialism of the system still prevails. Nowhere is this more evident than in the notion of the "director's cut." Turning the formerly oppositional notion of the auteur into a marketing device, the "director's cut" strikingly illustrates what some theorists see as capitalism's capacity to absorb its own contradictions in a productive way. An obvious case of "Nachträglichkeit," of deferred action in the Freudian sense, the director's cut is the original that truly never was, the original that the director was never allowed to create due to pressures from the evil forces atop the studio hierarchy but that has now unexpectedly, but also

---

vollends.“ (Ebd., S. 477) Für den Zusammenhang zwischen New Hollywood und Kubrick siehe Elsaesser, Thomas (2004) Evolutionärer Bild-Ingenieur. Stanley Kubricks Autorschaft. In: *Stanley Kubrick*. Hg. v. Bernd Eichhorn, Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum, bes. S. 138ff.

<sup>299</sup> Vgl. Arenas, Fernando Ramos (2011) a.a.O., bes. S. 158-161.

<sup>300</sup> Hediger, Vinzenz (2005) The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction. In: *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*. Hg. v. Malte Hagener/Marijke De Valck, Amsterdam : Univ. of Amsterdam Press, S. 144.

<sup>301</sup> Sellors, C. Paul (2010) a.a.O., S. 48.

<sup>302</sup> Nesbit, Molly (1995) *What was an Author?* Zit. nach Sellors, C. Paul (2010) a.a.O., S. 48.

somehow of necessity, come into being.<sup>303</sup>

Stanley Kubrick gehörte zwar zu den wenigen Hollywoodregisseuren, die das Recht auf den Final Cut besaßen, dennoch benötigte er die Zusage vom Studioboss, um seine Idee realisieren zu können. Wiederum übernahm das Studio die Produktionskosten und vertrieb Kubricks Film weltweit, aber somit erhielt es das Copyright für den Film: „Warner Bros is the author of this motion picture [Eyes Wide Shut] for purposes of copyright and other laws.“<sup>304</sup>

Da Kubrick fünf Tage später starb, nachdem er die fertige Schnitffassung von EYES WIDE SHUT den wichtigsten Personen zeigte, von denen er die rechtliche Zusage brauchte, ist es nicht auszuschließen, dass er weitere Kürzungen oder Änderungen am Film vorgenommen hätte, wenn er noch am Leben gewesen wäre, vor allem weil Kubrick sich nicht scheute, sogar nach der Premiere Änderungen auf die Reaktion des Publikums hin vorzunehmen. 1969 sagte Kubrick:

I always try to look at a completed film as if I had never seen it before. I usually have several weeks to run the film, alone and with audiences. Only in this way you can judge length. I've always done precisely that with my previous films; for example, after a screening of *Dr. Strangelove* I cut a final scene [die Tortenschlacht, s.o.][...] I decided it was farce and not consistent with the satiric tone of the rest of the film.<sup>305</sup>

Daher ist die Besorgnis der Kubrick-Kultisten berechtigt: „der Film sei eigentlich noch gar nicht zur Aufführung autorisiert gewesen und sei aus kommerziellen Gründen dennoch auf den Markt geworfen worden. Eingefleischte Kubrick-Kultisten gaben im Internet ganze Beweisketten zu Protokoll, daß und warum dieser Film unmöglich von Kubrick selbst beendet worden sein könne etc.“<sup>306</sup> Richard A. Blake konstatierte: „some day an eager film scholar will dig into the archives of Warner Bros. and conclude that this was not the film Kubrick intended to release.“<sup>307</sup>

Ebenso ist es schwierig, auszuschließen, dass der Film im Moment seines Todes der Vorstellung Kubricks durchaus nahe kam, weil das Hinzufügen der digitalen Figuren

---

<sup>303</sup> Hediger, Vinzenz (2005) a.a.O., S. 144.

<sup>304</sup> Kubrick, Stanley/Frederic Raphael (1999) Opening Titles and End Credits. In: *Eyes Wide Shut*. New York [u.a.] : Penguin, S. 110.

<sup>305</sup> Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 89.

<sup>306</sup> Kirchmann, Kay (2001) a.a.O., S. 247.

<sup>307</sup> Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 187.

und das Austauschen der Verse aus der BHAGAVAD GITA, dem heiligen Buch der Hindus, die Orgienszene, die Filmästhetik und entsprechend die Filmrezeption zwar auf subtile Weise, aber dennoch verändern. Dessen musste sich Kubrick bewusst gewesen sein.<sup>308</sup>

So wurde als „commercial strategy“<sup>309</sup> Kubrick als Auteur des Films eingesetzt, was insbesondere im Vorspann zu sehen ist: „WARNER BROS. presents TOM CRUISE, NICOLE KIDMAN [in] A film by STANLEY KUBRICK“. Paradoxerweise wurde der Film dadurch als ein Kunstwerk des Künstlers Kubrick anerkannt, indem Kubrick zum Auteur des Films erklärt wurde, aber ebenfalls auch als ein industrielles Produkt, als die Ware, deren Urheber Stanley Kubrick ist.

Da „Film als Produkt einer Vielzahl Beteiligter und als Ware einer Industrie verstanden [...] [und] als Produkt seines sozialen, politischen, medialen und kulturellen Umfeldes begriffen [wird], [...] deutet der Produkt-Begriff auch auf die interpretatorische Rolle des Publikums bzw. der Analysierenden hin. Film und seine Bedeutung können also in einem dritten Schritt als Produkt der Rezeption betrachtet werden.“<sup>310</sup> Explizit oder

---

<sup>308</sup> Als Reaktion auf den Protest der hinduistischen Gemeinschaft kurz nach der Weltpremiere entschuldigten sich Jocelyn Pook, die Komponistin der Musik, und Warner Bros. und beteuerten, dass dies niemand gewusst habe. Es handelt sich um MASKED BALL, was ursprünglich mit BACKWARDS PRIESTS betitelt und rückwärts wiedergegeben war. (Vgl. Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 92.)

Auch Jan Harlan, ausführender Produzent von EYES WIDE SHUT, entschuldigte sich und versicherte: „The verse was chosen for its musical texture and its atmospheric beauty.“ Katharina Kubrick-Hobbs, die Stieftochter Kubricks, ließ diesbezüglich am 04.09.1999 in einer Internet-Newsgruppe verlauten: „It was a mistake. Jocelyn Pook told me, that originally the singer was singing words from the Koran! Also, she recorded it some time ago, Stanley simply heard it and liked it. No-one realized that the text was the equivalent of the Lord’s Prayer! Stanley would have changed it immediately, if he had realized. My mother, Christiane, argued hard and long. There is no way that we would ever wish to offend the Hindu religion, or to cause offence in any way what so ever. I can tell you, that the film has not been edited. Jocelyn has re-recorded that section of music, with the same singer, using some neutral text that will offend no-one. I saw the film in Venice and there is no difference, unless you speak fluent Hindi I guess.“ (zit. nach Sperl, Stephan (2006) *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg : Königshausen & Neumann, S. 231.) Da der Koran die Heilige Schrift des Islams ist, schließe ich daraus, dass es sich in der Orgienszene in der Tat um die Religion handelt, die zutiefst im Unterbewusstsein der Menschheit eingepägt ist. Die Gemeinsamkeit der Weltreligionen zeigt, dass sie frauenfeindlich sind.

<sup>309</sup> Corrigan, Timothy (1991) *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick, NJ : Rutgers Univ. Press, S. 103.

Corrigan vertritt den „commerce of auteurism“, der den Auteurismus im Zusammenhang von industrieller und kommerzieller Strategie betrachtet.

<sup>310</sup> Diestelmeyer, Jan (2003) Vom auteur zum Kulturprodukt. Entwurf einer kontextorientierten Werkgeschichtsschreibung. In: *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Paderborn März 2002*. Hg. v. Andrea Nolte. Marburg : Schüren, S. 93.

implizit fungiert Kubrick auf diese Weise als Urheber des Produktes, der vor allem als Gestalter des Produktes agierte und seine juristische Position vertraglich absicherte.

### 2.5.3. Induzierter Autor

Ungewöhnlich in seinem Œuvre ist, dass Kubrick eindeutig seinen persönlichen Fingerabdruck in EYES WIDE SHUT hinterließ: Der Film spielt in New York, der Heimatstadt Kubricks, und das Apartment von Alice und Bill ähnelt jenem, in dem Christiane und Stanley Kubrick Anfang der 1960er Jahre in New York wohnten.<sup>311</sup> Außerdem stellten Christiane Kubrick und Katharina Kubrick-Hobbs die Originalgemälde des Films her und die Tochter Katharina Kubrick-Hobbs tritt mit ihrem Sohn Alexander Hobbs in Bills Praxisszene auf. Es gab auch Gerüchte, dass Kubrick im Café Sonata als Cameo erscheint, aber sie erwiesen sich als Fehlmeldung.<sup>312</sup>

Stattdessen verkörpert sein langjähriger Chauffeur Emilio D'Alessandro den Verkäufer am Zeitungsstand, von dem Bill die Zeitung mit der Schlagzeile „LUCKY TO BE ALIVE“ erwirbt. Diese Szene ähnelt außerdem Kubricks erstem verkauften Foto an die Zeitschrift LOOK, in dem ein Verkäufer mit trübseligem Gesicht in seinem Kiosk sitzt, während die Zeitungsschlagzeilen Franklin D. Roosevelts Tod verkünden.<sup>313</sup>

Zudem erscheint D'Alessandro als „Assistant to Mr. Kubrick“ im Abspann und Kubricks Schwager Jan Harlan fungiert als ausführender Produzent. Dessen Sohn Manuel Harlan wiederum war verantwortlich für die Standfotografien und das Location Research. Darüber hinaus blieb zwar zu seiner Lebzeit die Einspielung seitens seines Neffen Dominic Harlan aus, aber weil Kubrick die einzig verfügbare Aufnahme von György Ligetis Komposition MUSICA RICERCATA II nicht langsam genug für den Film fand, nahm Dominic Harlan nach dessen Tod das Musikstück auf, das abgestimmt auf die Vorgänge im Bild gespielt wurde.<sup>314</sup>

Anzuerkennen ist daher, dass die Bemühungen der Familie und der Mitwirkenden es ermöglichten, den Film so genau wie möglich Kubricks Vorstellung entsprechend

---

<sup>311</sup> Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 36.

<sup>312</sup> Ebd., S. 80.

<sup>313</sup> Ebd., S. 117.

Für die weiteren auktorialen Selbstverweise siehe Kirchmann, Kay (2001) a.a.O., S. 248ff.

<sup>314</sup> Ebd., S. 91.



anzufertigen. Dies war wiederum dem Umstand zu verdanken, dass Kubrick in seinem Familienunternehmen mit langjährigen Mitarbeitern zusammenarbeitete.

Des Weiteren ist anzumerken, dass Kubricks Vater aus Rumänien stammt und seine Mutter aus Österreich-Ungarn. Daraus folgern Georg Seeßlen und Fernand Jung:

Dieses solitäre Werk [von Stanley Kubrick, Anm. v. Verf.] atmet förmlich den Geist der untergehenden Donaumonarchie, eines beinahe grenzenlosen Reiches, das sich weder durch seine Form noch durch ein Projekt, sondern am ehesten durch eine «Stimmung» definiert, das zugleich von dunklen Plänen und Parallelaktionen durchzogen und chaotisch ist, das die hellsten Köpfe und die dunkelsten Bilder hervorruft.<sup>315</sup>

Darüber hinaus ist es bezeichnend, dass es sowohl Kritiken an Kubrick als auch eine Lesart für seine Werke in Bezug auf den Antisemitismus gibt, nur weil Kubrick aus einer jüdischen Familie stammt, obwohl er sich selbst mit dem Judentum nicht identifizierte. Untermuert wurde dies durch Raphaels Besprechung mit der NEW YORK POST am 17.06.1999, die unter dem Titel STANLEY KUBRICK – SELF-HATING JEW veröffentlicht wurde. Raphael berichtete, dass Kubrick alles, was an der TRAUMNOVELLE auf das Judentum verweist, habe eliminiert sehen wollen. Daraus wurde aber eine verkehrte Schlussfolgerung gezogen, obwohl Raphael damit andeutete, dass es möglicherweise zur universellen Gültigkeit der Geschichte beigetragen habe.

Dagegen interpretiert Geoffrey Cocks gerade im Hinblick auf die Hinweise auf den Antisemitismus:

Stanley Kubrick's last film, *Eyes Wide Shut* (1999), contains a scene in which actor Tom Cruise is elbowed off the sidewalk by a group of college boys. In a block packed with parked cars, the one Cruise falls against in a blue Mercedes-Benz. The choice of car against which Cruise stumbles—surely unnoticed by almost everyone who has seen the film—is anything but an idle one. [...] And, like many details small and large in Kubrick's films, it is an example of the way in which Kubrick communicates meaning. That the car is a Mercedes is, moreover, a typically tiny clue to Kubrickian passions and concerns directly related, though often indirectly expressed, to the problematic nature of human existence in general and the dangerous history of the modern world in particular.<sup>316</sup>

Später begründet Cocks:

The homophobes who harass Bill on the street wear Yale shirts and jackets that refer to the blue caps worn by the anti-Semitic Alemannia fraternity boys who wordlessly elbow Fridolin aside in

---

<sup>315</sup> Seeßlen, Georg/Fernand Jung (2008) *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg : Schüren, S. 9.

<sup>316</sup> Cocks, Geoffrey (2004) *The wolf at the door: Stanley Kubrick, History & Holocaust*. New York [u.a.] : Peter Lang, S. 1.

the novella. The reference is all the more historically powerful since Yale, like other Ivy League universities until after the Second World War, limited the enrollment and employment of Jews in favor of Gentiles like Bill.<sup>317</sup>

Eric Donald Hirsch Jr. schreibt in ON JUSTIFYING INTERPRETATIVE NORMS (1984) Folgendes:

Any norm based merely on a principle, say, the most beautiful meaning, or the most relevant meaning, or the most socially useful meaning, etc., would imply a sub-code that is chosen by the *critic*. By contrast, the author-norm does not select a particular value norm as such. It offers allegiance to some past *person's* governing sub-code, no matter what its value principle turns to be.<sup>318</sup>

Jedoch verdeutlichen die o.g. beiden Extremen der Interpretationen, dass es doch „Auteur Desire“<sup>319</sup> seitens des Kritikers gibt und dass der Filmemacher als reale Person in der Tat eine große Rolle bei der Rezeption spielt, weil sie vor allem als moralische Instanz auf der extradiegetischen Ebene dient.

Zu betonen ist allerdings: „Eine Fiktionserzählung wird fiktiv von ihrem Erzähler produziert und faktisch von ihrem (realen) Autor“,<sup>320</sup> so wie die reale Person Stanley Kubrick eine Fiktion EYES WIDE SHUT produziert hat, die wiederum von einem fiktiven Erzähler erzählt wird. „A Narrator is a fictional character in the fiction tasked with telling a story, and is as much an authorial construction as any other character or event in the fiction.“<sup>321</sup>

Daher: „narrators make no necessary commitments to media, authors do.“<sup>322</sup> Und „[e]in Leser [sowie ein Zuschauer, Anm. v. Verf.] ist im Text [im Film, Anm. v. Verf.] in einem mehr oder weniger hohen Maße impliziert“,<sup>323</sup> „wenn er [der Text/der Film] gelesen [gesehen, Anm. v. Verf.] werden will“,<sup>324</sup> genauso wie der narrative Text/der

---

<sup>317</sup> Ebd., S. 144f.

<sup>318</sup> Zit. nach Sellors, C. Paul (2010) a.a.O., S. 107.

<sup>319</sup> Dana Polan erkennt, dass es Kritiker sind, die den Autor als höchste Instanz suchen und bestimmte Regisseure als Künstler aufheben, um ihre eigene Erkenntniskraft zu zelebrieren. Siehe Polan, Dana (2001) *Auteur Desire*. In: *Screening the Past – An International, Refereed, Electronic Journal of Visual Media and History*. Nr. 12 („Auteurism 2001“).

<sup>320</sup> Genette, Gérard (2009) *Impizierter Autor, implizierter Leser?* [1976] In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 235.

<sup>321</sup> Sellors, C. Paul (2010) a.a.O., S. 69.

<sup>322</sup> Ebd., S. 68.

<sup>323</sup> Genette, Gérard (2009) a.a.O., S. 244f.

<sup>324</sup> Ebd., S. 245.

Film „eine *Vorstellung* [idée] vom Autor induziert“.<sup>325</sup> Aber: „Im Gegensatz zum implizierten Leser, der, im Kopf des Lesers, die Vorstellung von einem *wirklichen* Autor ist, ist der implizierte Leser, im Kopf des realen Autors, die Vorstellung von einem *möglichen* Leser.“<sup>326</sup>

Außerdem: „Fiction is a useful means for an agent (or agents) to communicate ideas about our world, from the profound to the trivial, through (often entertaining) allegories“,<sup>327</sup> vor allem weil der fiktive Erzähler von moralischen Urteilen befreit ist. Wichtig ist: „Narrators tell the story of the fiction; authors construct the fiction, its narrator(s), characters and events to entertain and to communicate allegorically“,<sup>328</sup> wobei auch der Leser/der Zuschauer virtuell impliziert ist.<sup>329</sup> Daher: „The readability of a work depends upon the competency of the author(s) to use the medium and its conventions to express ideas. Likewise, the quality of an interpretation depends on the reader’s or spectator’s relevant knowledge.“<sup>330</sup>

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass „authorship is essentially an empirical activity“,<sup>331</sup> wobei auch die Zuschauerschaft aktiv miteinzubeziehen ist anhand des Films einerseits und im Hinblick auf das Leben andererseits, da der Film insbesondere mit der Konvention arbeitet, wie wir das Leben erleben bzw. wahrnehmen. Es ist kein Zufall, dass die *politique des auteurs* aus der Tradition der Cinéphilien entstand, die die Möglichkeit hatten, „Filmgeschichte in konzentrierter Form nachzuholen. Die Filme einzelner Regisseure wurden jetzt [in der Nachkriegszeit] erstmals im Zusammenhang, als ›Gesamtwerk‹, [in der Cinémathèque Française, Anm. v. Verf.] gesehen, und so konnten Stilrichtungen und Genrekonventionen entdeckt werden.“<sup>332</sup>

Da der Zuschauer im Kubrick’schen Kino als mögliche bzw. virtuelle Einheit impliziert ist, müsste er ebenfalls in der Lage sein, aus dem Film den Filmemacher zu induzieren, der den Film schuf, indem diesmal der reale Zuschauer mit dem virtuellen

---

<sup>325</sup> Ebd., S. 244.

<sup>326</sup> Ebd., S. 245.

<sup>327</sup> Sellors, C. Paul (2010) a.a.O., S. 69.

<sup>328</sup> Ebd., S. 59.

<sup>329</sup> Vgl. Genette, Gérard (2009) a.a.O., S. 246.

<sup>330</sup> Sellors, C. Paul (2010) a.a.O., S. 75.

<sup>331</sup> Ebd., S. 106.

<sup>332</sup> Kamp, Werner (1999) Autorkonzepte in der Filmkritik. In: *Rückkehr des Autors. Zur Erinnerung eines umstrittenen Begriffs*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Tübingen : Niemeyer, S. 442f.

bzw. toten Regisseur kommuniziert.

## 2.6. Zusammenfassung

In diesem Kapitel habe ich dargestellt, dass Stanley Kubrick der Auteur für EYES WIDE SHUT ist, obwohl der Film nicht eigenhändig von ihm angefertigt wurde. Der Auteur ist der Begriff, den die *politique des auteurs* in den 1950ern Jahre in Frankreich erhob, um den Regisseur als Schöpfer des Films anzuerkennen, obwohl der Film ein industrielles Produkt einer Teamarbeit ist. Demnach soll der Auteur seine Weltsicht in passendem Mise-en-Scène ausdrücken, indem er beim Filmemachen die wichtigsten Entscheidungen trifft.

Dadurch wurde der Film zwar als Kunstwerk sowie als Gegenstand der Wissenschaft anerkannt, jedoch ist der Auteur ein männlicher Begriff, der wiederum zutiefst mit dem romantisch gottähnlichen Genie-Begriff verbunden ist. Daher begann die Auseinandersetzung mit der Rezeption des Films – u.a. die feministische –, erst nachdem Roland Barthes in seinem berühmten Essay LA MORT DE L'AUTEUR (1968) den allmächtigen traditionellen Autor für tot erklärte.

Die Apparaturtheorie ist die erste Rezeptionstheorie, die auf die ideologische Funktion des Films hinwies, indem sie auf dessen industriellen Hintergrund und dessen maschinelle Repräsentationstechnik aufmerksam machte. Jean-Louis Baudry stellt eine Metatheorie für das Kino mithilfe von Philosophie und Psychoanalyse in LE DISPOSITIF: APPROCHES MÉTAPSYCHOLOGIQUE DE L'IMPRESSION DE RÉALITÉ (1975) auf, indem er den Kinoraum mit der künstlichen Gebärmutter gleichsetzt, in der der Zuschauer in den regressiven Modus eintritt. Daher ist der Kinozuschauer nach Baudry mit dem Säugling sowie mit dem Träumenden gleichzusetzen, der seinen Wunsch halluzinatorisch zu erfüllen versucht.

Anders als Baudrys archaisches Kinomodell untersucht Laura Mulvey die geschlechtsspezifische Darstellung und Wahrnehmung im Hollywoodkino in VISUAL PLEASURE AND NARRATIVE CINEMA (1975), wo dargelegt wird, dass auf der diegetischen Ebene der Mann als ein Blickender handelt und die Frau als eine Angeschautete behandelt wird, um sowohl auf der diegetischen als auch auf der

extradiegetischen Ebene die Omnipotenz des Mannes zu genießen, indem der Zuschauer sich mit dem männlichen Protagonisten identifiziert.

Vor diesem Hintergrund ist EYES WIDE SHUT als eine Sonderdarstellung zu betrachten. Da Kubrick stets mit der Konvention arbeitete, erschuf er nur Männer-Filme im archaischen Kinomodell nach Baudry, in dem das Kino als die künstliche Gebärmutter fungiert und der männliche Zuschauer seine Wunscherfüllung sucht. In EYES WIDE SHUT hingegen thematisiert Kubrick die männliche Impotenz, indem der Protagonist das nicht-sehende Auge verkörpert, der wiederum als der Stellvertreter des Kinozuschauers agiert. Da der Protagonist in seinem imaginären Verhalten im Lacan'schen Sinne handelt, vertuscht er zudem seine Kastrationsangst dadurch, dass alles verdinglicht wird, was er sieht. Daher handelt EYES WIDE SHUT vom Freud'schen Unheimlichen, das zwar als Angst hervortritt, aber ursprünglich mit Lüsternheit verbunden ist.

EYES WIDE SHUT erhält immer positivere Kritiken im Laufe der Zeit. Das hat damit zu tun, dass das Bild der Person Kubrick sich durch die Interviews von Familienmitgliedern sowie ehemaligen Mitarbeitern und durch die Ausstellung verbessert und dass das Wissen seitens des Zuschauers sich erweitert bzw. es vertieft wurde. Kubrick benötigte fast dreißig Jahre, um Schnitzlers TRAUMNOVELLE zu verfilmen, obwohl dazwischen einige realisierte und unrealisierte Projekte liegen.

Da er zudem stets in seinem Familienunternehmen mit langjährigen Mitarbeitern zusammenarbeitete, konnte Kubrick als Gestalter nachdrücklich seinen Fingerabdruck in EYES WIDE SHUT hinterlassen, was sich mit der modernen Urheberschaft assoziieren lässt. Darüber hinaus, so wie Kubrick in EYES WIDE SHUT seinen Zuschauer virtuell implizierte, indem der Protagonist als Stellvertreter des Zuschauers agiert, müsste der Zuschauer mittlerweile auch in der Lage sein, mit dem erweiterten Wissen aus dem Film den Filmemacher Kubrick zu induzieren. So ist Stanley Kubrick eindeutig der Auteur von EYES WIDE SHUT.

Im nächsten Kapitel werde ich auf die Quelle des Geheimnisses, auf DIE TRAUMNOVELLE von Arthur Schnitzler, eingehen.

### 3. Sprechen

Dazwischen spannt der Film den Bogen, der das Begehren im Konflikt zwischen Sehen und Sprechen angeht, zwischen imaginärer Faszination und symbolischer Dimension im Sinne Lacans, zwischen narzisstisch-aggressivem Wissen/Sehen (das Verleugnung des Todes ist) und der Anerkennung eines wesentlichen Unwissens über den anderen.

(Hans-Thies Lehmann,  
FILM-THEATER. MASKEN/IDENTITÄTEN IN EYES WIDE SHUT)

#### 3.1. Einführung

Jan Harlan berichtet, dass Kubrick sich etwa um Weihnachten 1969 in Schnitzlers TRAUMNOVELLE verliebte und dass er Harlan im April 1970 eine Option auf den Erwerb der Filmrechte mit dem S. Fischer Verlag in Frankfurt am Main vereinbaren ließ.<sup>333</sup> Michael Herr zufolge kaufte Kubrick alle ins Englische übersetzten Exemplare der TRAUMNOVELLE selbst auf.<sup>334</sup> Aber seine Frau Christiane Kubrick riet ihm ab, als er die Novelle verfilmen wollte. Später erklärte die Witwe:

Das lag an meiner eigenen Unreife. Ich fand das Thema feucht. Ich bin von einer Hamburger Mutter erzogen. Über so etwas spricht man nicht. Schon gar nicht im Detail. Als ich so etwa Ende der Fünfziger nach Amerika kam, war ich schockiert darüber, wie ungeniert viele Leute von ihren Gesprächen beim Psychiater erzählten. So was kam in Deutschland damals überhaupt nicht in Frage. Ich fand es ungeheuer peinlich.<sup>335</sup>

Nach Kent Lambert wurde Kubrick durch seine zweite Frau, die aus Wien in die USA eingewanderte Ruth Sobotka, erstmals auf Arthur Schnitzler aufmerksam.<sup>336</sup> Wichtig scheint mir, dass Kubrick stets auf der Suche nach einer ‚guten‘ Geschichte für die Vorlage seines Films war. In einem Interview aus dem Jahr 1960 äußerte sich Kubrick über die Schwierigkeit des Geschichtenfindens folgendermaßen:

Es ist schwer, irgendeinen Autor zu finden, der die menschliche Seele besser verstand und ein tiefes Einfühlungsvermögen besaß für die Art, wie die Leute denken, handeln und wirklich *sind* und der glaubhaft einen Standpunkt einnehmen konnte, von dem aus er alles sah – auf eine

---

<sup>333</sup> Vgl. Harlan, Jan (2008) a.a.O., S. 66.

<sup>334</sup> Vgl. Herr, Michael (2000) a.a.O., S. 7.

<sup>335</sup> Höbel, Wolfgang/Thomas Hütlin (2005) „Er besaß den Laser des Zorns“: Christiane Kubrick über ihren Mann Stanley und dessen Ruf als exzentrischer Menschenfeind. In: *Der Spiegel*. Nr. 3, S. 116.

<sup>336</sup> Lambert, Kent (2002) „Sobotka, Ruth“. In: Phillips, Gene D./Rodney Hill: *The Encyclopedia of Stanley Kubrick. From "Day of the fight" to "Eyes wide shut"*. New York, NY : Checkmark Books, S. 338.

sympathische Art und Weise, wenn auch ein wenig zynisch.<sup>337</sup>

1972 ließ Kubrick verlauten:

Auch einen Roman von Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, möchte ich verfilmen, begonnen habe ich damit jedoch noch nicht. Das Buch ist schwer zu beschreiben, aber das gilt wohl für jedes gute Buch. Es untersucht die sexuelle Ambivalenz einer *glücklichen Ehe* und versucht die Bedeutung sexueller Träume und hypothetischer *Möglichkeiten* mit Wirklichkeit gleichzusetzen. Schnitzlers Gesamtwerk ist psychologisch denkbar brilliant; Freud war einer seiner großen Bewunderer und entschuldigte sich einmal dafür, daß er einer persönlichen Begegnung stets aus dem Weg gegangen war. Mit einem Scherz (wenn es denn einer war) führte Freud dies auf den Volksaberglauben zurück, daß man beim Zusammentreffen mit seinem eigenen Doppelgänger stirbt.<sup>338</sup>

Weiterhin ist darauf hinzuweisen, dass Kubrick unbedingt wollte, dass ein reales Ehepaar die Rollen von Alice und Bill Harford in EYES WIDE SHUT verkörpert.<sup>339</sup> Zunächst dachte Kubrick an das Paar Kim Basinger und Alec Baldwin, entschied sich aber schließlich für Nicole Kidman und Tom Cruise, die zu dem Zeitpunkt als das Traumpaar in Hollywood galten. Kubrick und das Schauspieler-Ehepaar verstanden sich auf Anhieb hervorragend miteinander, so dass er zu deren Ersatz-Vaterfigur wurde.

Dennoch verbot er ihnen, die Novelle zu lesen. Kidman versichert, dass sie das Buch nie gelesen habe,<sup>340</sup> obwohl ihre Schnitzler-Lektüre dazu beitrug, David Hare dazu zu bewegen, THE BLUE ROOM (1998) nach Schnitzlers DER REIGEN (1903) zu schreiben. Sie verkörperte auch alle fünf weiblichen Rollen in London sowie in New York und genoss Erfolg. Dagegen las Cruise das Buch jedoch nach dem Drehende und vertritt die Meinung: „Stanley wollte einfach nicht, dass man ‚Eyes Wide Shut‘, das Kinoerlebnis, mit dem Buch vergleicht.“<sup>341</sup> Kubrick wolle laut Cruise das Original nach dem Erscheinen des Films zusammen mit dem Drehbuch und den Fotos vom Film herausbringen.

Herauszuheben ist jedoch, dass Kubrick nicht nur die Filmrechte für DIE

---

<sup>337</sup> Zit. nach Hill, Rodney (2008) Eyes Wide Shut. In: *Das Stanley Kubrick Archiv*. Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 58.

<sup>338</sup> Ciment, Michel (1982) *Kubrick*. München : BAHIA, S. 158.

Zu korrigieren ist, dass Freud in einem Brief an Schnitzler vom 14.05.1922 lediglich seine Doppelgängerscheu als Grund dafür nannte, warum er so lange eine persönliche Begegnung mit Schnitzler vermieden hatte.

<sup>339</sup> Vgl. ebd., S. 82.

<sup>340</sup> Vgl. Roth, Patrick (1999b) a.a.O.

<sup>341</sup> Roth, Patrick (1999c) a.a.O.

TRAUMNOVELLE erwarb, sondern auch die Rechte für das neue Erscheinen der englischen Übersetzung der Novelle.<sup>342</sup> Daher durfte die neue Übersetzung, DREAM STORY, erst nach der Premiere in den Handel kommen. So gesehen war DIE TRAUMNOVELLE im englischen Sprachraum zwischen 1970 und 1999 nicht zu lesen, weil Kubrick sämtliche Exemplare aufkaufte und verhinderte, dass eine neue Übersetzung auf dem Markt erscheint.

In der Folge war es unabwendbar, den Film mit dem Buch zu vergleichen, nachdem der Film zu sehen und das Buch zu lesen war. Interessanterweise basierte die erste Enttäuschung des Kritikers und des Publikums gerade auf der Erwartung, die die Novelle beim Publikum erzeugte. Patrick Roth resümiert:

Der folgt – bis auf einige Ausnahmen – Punkt für Punkt der Struktur Schnitzlers, fügt so gut wie nichts hinzu. Er verlangsamt immer nur – walzt die atemlos erzählten 70 Seiten Schnitzlers auf zwei Stunden, 39 Minuten und 47 Sekunden aus.

An den Stellen, wo er Inhalt oder Struktur der Vorlage wesentlich verändert, greift Kubrick rätselhafterweise immer daneben. Er verrät zu früh, was Schnitzler erst gegen Ende preisgibt. Er lässt nacherklären, wo Schnitzler auf Verunsicherung beharrt. Er lässt uns kalt, wo Schnitzler uns anzuheizen versteht. Er signalisiert, wo Schnitzler total überrascht. Er kürzt, unterschlägt, wo Schnitzler bis zum Äußersten geht. Mit anderen Worten: Wo Schnitzler visionär imaginiert, hält Kubrick sich die Augen zu. Eyes Wide Shut...<sup>343</sup>

Mir scheint, dass sowohl der Leser als auch der Zuschauer nur die Geschichte lesen und sehen, ohne auf die Form, durch die das jeweilige Medium seine Aussage macht, zu achten. Im Folgenden werde ich auf DIE TRAUMNOVELLE eingehen, um herauszufinden, wer der Erzähler der Novelle ist und wie er die Geschichte erzählt. Mit der dadurch gewonnenen Erkenntnis werde ich anschließend auf den Film eingehen, um zu enthüllen, wer der Erzähler in EYES WIDE SHUT ist und wie er die Geschichte filmisch erzählt.

---

<sup>342</sup> Vgl. Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 177.

<sup>343</sup> Roth, Patrick (1999a) a.a.O.



## 3.2. DIE TRAUMNOVELLE

Bleiben Sie Arthur auf den Fersen.  
Er weiß, wie man eine Geschichte erzählt.

(Stanley Kubrick zu Frederic Raphael)

### 3.2.1. Doppelgeschichte – Doppelnovelle – Traumnovelle

Ganz flüchtig, nicht etwa wie ein Vorsatz, kam ihm der Einfall,  
zu irgendeinem Bahnhof zu fahren, abzureisen, gleichgültig wohin,  
zu verschwinden für alle Leute, die ihn gekannt,  
irgendwo in der Fremde wieder aufzutauchen und  
ein neues Leben zu beginnen als ein anderer, neuer Mensch.  
Er besann sich gewisser merkwürdiger Krankheitsfälle,  
die er aus psychiatrischen Büchern kannte,  
sogenannter Doppelexistenzen: [...].

(Arthur Schnitzler, DIE TRAUMNOVELLE)

Bevor die Novelle 1924 ihren entgeltigen Titel DIE TRAUMNOVELLE bekam, trug sie zunächst die „Doppelgeschichte“, dann die „Doppelnovelle“ als Arbeitstitel.<sup>344</sup> Diese Umbenennungen verdeutlichen vor allem die Struktur der Novelle, die doppelt angelegt ist: Mann/Frau, Wirklichkeit/Fantasie sowie Individuum/Gesellschaft. Darüber hinaus deuten sie die Spezifika der Gattung Novelle an, die wiederum der Geschichte zugrunde liegen, um ihre Wirkung bei Lesern zu entfalten.

DIE TRAUMNOVELLE fängt mit dem Vorlesen eines Märchens an, bevor die sechsjährige Tochter von Albertine und Fridolin ins Bett geht:

»Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick –«  
Bis hierher hatte die Kleine laut gelesen; jetzt, beinahe plötzlich, fielen ihr die Augen zu.<sup>345</sup>

Nach Michael Scheffel ist der Name „Amgiad“ eine der möglichen französischen Umschriften des arabischen Namens „Amğad“ aus TAUSENDUNDEINE NACHT.<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> Vgl. Scheffel, Michael (2006) Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*. Hg. v. Michael Scheffel, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 108.

<sup>345</sup> Schnitzler, Arthur (2002) *Traumnovelle*. [1926] Stuttgart : Philipp Reclam, S. 11.

Die folgenden Zitate werden aus demselben Band entnommen.

<sup>346</sup> Scheffel, Michael (2006) a.a.O., S. 119. Für die intertextuellen Bezüge zur Amgiad-Geschichte siehe Kim, Hee-Ju (2009) »Ehe zwischen Brüdern« Arthur Schnitzlers »Traumnovelle« im Licht ihrer intertextuellen Bezüge zur »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« aus »Tausendundeine Nacht«. In:

Somit „verbindet sich mit dem – schon in der ersten Skizze des Sujets von 1907 ausdrücklich vorgesehenen – Zitat einer Geschichte in der Geschichte neben den genannten intratextuellen Bezügen [mit Märchenmotiven, Anm. v. Verf.] zugleich ein ganzes Netz von intertextuellen Anspielungen.“<sup>347</sup> Hierdurch wird insbesondere auf die Parallele der Erzählstruktur der berühmtesten Erzählsammlung der Weltliteratur verwiesen.

TAUSENDUNDEINE NACHT ist eine Sammlung von Geschichten, welche die Wesirstochter Scheherazade Nacht für Nacht dem König Schahriyâr erzählte. Der König war von der Untreue seiner Frau so bitter entsetzt, dass er die Jungfrauen nach einer vollzogenen Liebesnacht am nächsten Morgen töten ließ. Scheherazade wollte ihr Land von diesem Ungetüm befreien, indem sie freiwillig zur Frau des Königs wurde und ihm jede Nacht von interessanten Geschichten erzählte. Angelangt an einer spannenden Stelle unterbrach sie jedoch die Geschichte, wodurch der König auf die Fortsetzung der Geschichte neugierig wurde und die bevorstehende Hinrichtung aufschob. So erzählte Scheherazade dem König die fantastischen Geschichten tausende Nächte lang. In der letzten Nacht aber trug sie die Geschichte so vor, dass sich die Taten des Königs darin widerspiegelten. Dadurch erkannte der König Unrecht und Grausamkeit seines Tuns und heiratete sie.<sup>348</sup> So erweist sich, dass die Erzählsammlung eine Rahmenerzählung

---

*Hofmannsthal: Jahrbuch; zur europäischen Moderne.* Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, hg. v. Gerhard Neumann/Ursula Renner/Günter Schnitzler/Gotthart Wunberg, Freiburg : Rombach, S. 253-288. Für die weitere Intertextualität der TRAUMNOVELLE siehe Aurnhammer, Achim (2013) *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin [u.a.] : De Gruyter, S. 215-269.

Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass Schnitzler im frühen Entwurf vom 20.06.1907 Folgendes vermerkte: „Wenn Doppelgeschichte, muß ein Gespräch vorausgehen, über Treue, Untreue und auch ein Märchen muß hineinspielen – oder eine wahre Geschichte – in einem Exkurs ... das Kind liest ein Märchen vor“. (Traumnovelle [II] (FF C XLII, 1 Bl. 3 – Cambridge Schnitzler A 144, 1, Bl. [2]. Zit. nach Aurnhammer, Achim (2013) a.a.O., S. 221.)

Des Weiteren macht Aurnhammer darauf aufmerksam, dass am 20.06.1907 im Morgenblatt der Wiener NEUEN FREIEN PRESSE Stefan Zweigs Rezension von TAUSENDUNDEINE NACHT erschien. Siehe Aurnhammer, Achim (2013) a.a.O., S. 221. Für die Textgenese der TRAUMNOVELLE siehe auch ebd., S. 217-229.

In Europa wurde TAUSENDUNDEINE NACHT zunächst durch die Übersetzung des französischen Orientalisten Antoine Galland bekannt.

<sup>347</sup> Ebd., S. 118f.

Aus der Tagebuchnotiz ist zu entnehmen, dass Schnitzler schon 1907 mit der Novelle angefangen hatte. Aber erst nach der Scheidung von seiner Ehefrau Olga Gussmann im Jahr 1921 konnte er daran weiter arbeiten. Siehe dazu Scheffel, Michael (2006) a.a.O., S. 107f.

<sup>348</sup> Es gibt verschiedene Versionen von TAUSENDUNDEINE NACHT. Ich beziehe mich hierbei auf die Ausgabe, die von Max Habicht, H. von d. Hagen sowie Carl Schall übersetzt und 1926 von Karl Martin Schiller herausgegeben wurde.

mit Schachtelgeschichten hat.

Entsprechend schildert die Rahmenerzählung der TRAUMNOVELLE den Konflikt zwischen Albertine und Fridolin, der von dem am Tag zuvor beim Maskenball Erlebten provoziert und durch die wechselseitigen Geständnisse endgültig ausgelöst wurde, „[d]enn so völlig sie einander in Gefühl und Sinnen angehörten, sie wußten, daß gestern nicht zum erstenmal ein Hauch von Abenteuer, Freiheit und Gefahr sie angerührt“ (S. 13) hat. Und Fridolins nächtliches Erlebnis und seine angestrebte Fortsetzung am nächsten Tag fungieren als Schachtelgeschichten, in denen er aus Rache seine Frau zu betrügen versucht.

Darüber hinaus setzt sich in der Novelle das Märchenhafte sowohl bei Fridolin als auch bei Albertine fort, vor allem indem er mit einem Prinzen gleichgesetzt wird: Die Pierrette bei dem Kostümverleiher sagte „mit leuchtenden Augen, ‚einen Hermelinmantel mußt du [Gibiser] diesem Herrn [Fridolin] geben und ein rotseidenes Wams.‘“ (S. 45)<sup>349</sup> Und Albertine erzählte Fridolin ihren Traum: „Mit einem Male standest du davor, Galeerensklaven hatten dich hergerudert, ich sah sie eben im Dunkel verschwinden. Du warst sehr kostbar gekleidet, in Gold und Seide, hattest einen Dolch mit Silbergehänge an der Seite“ (S. 67).

Fridolin selbst fragte sich, „[a]n welch einem seltsamen Roman bin ich da vorübergestreift?“ (S. 48), als er auf dem Weg zur Geheimgesellschaft Nachtigall folgend im Fiaker saß. Und bei der Fortsetzung seines Abenteuers am folgenden Tag empfand er sein nächtliches Erlebnis als „[e]ine Komödie.“ (S. 79.) Seine irrealen Gefühlslage basiert darauf, dass er im Laufe des nächtlichen Abenteuers und deren angestrebten Fortsetzung während des folgenden Tages die Rollen annimmt, die ihm im Grunde fremd sind. Michael Scheffel schreibt:

In den einzelnen Abenteuern spielt Fridolin jeweils mehrere der genannten Rollen, doch sind die Akzente unterschiedlich gesetzt. Gegenüber der Tochter des verstorbenen Hofrats versucht er sich als Verführer, gegenüber der minderjährigen Tochter Gibisers als Retter, auf dem Maskenfest der heimlichen Gesellschaft ausdrücklich als »Ritter« und gegenüber Albertine als Ehebrecher aus Kalkül.<sup>350</sup>

---

<sup>349</sup> Laut Scheffel schrieb Schnitzler zunächst, dass Gibisers Tochter darauf hinweist, dass „nicht die für den Besuch des Maskenballs gewünschte Mönchskutte, sondern das Gewand eines Prinzen ihm [Fridolin] auf den Leib geschnitten“ sei. (Scheffel, Michael (2006) a.a.O., S. 118.)

<sup>350</sup> Scheffel, Michael (2006) a.a.O., S. 114.

Hinzuzufügen ist, dass Fridolin sich selbst während der Nachforschung „wie ein Geheimpolizist“ (S. 93) fühlte und „im Ton eines Untersuchungsrichters“ (S. 75) sprach, wobei er glaubte, dass seine schwarze Arzttasche seinen Taten Recht verlieh, weil man ihn ihretwegen für eine Amtsperson halten würde. (vgl. ebd.) Jedoch ist die erwünschte Rolle von ihm die eines Märchenprinzen.

Wichtig ist, dass Fridolin sich selbst für den Besten hält: „Nun ja, er [Fridolin] hatte gute Haltung bewahrt. Die Kavaliere konnten wohl merken, daß er nicht der erste beste war. Und sie [Unbekannte Frau] hatte es jedenfalls auch gemerkt. Wahrscheinlich war er ihr lieber als alle diese Erzherzöge oder was sie sonst gewesen sein mochten.“ (S. 80)

Aber im Grunde ist Fridolin sowohl beruflich als auch privat mit Ängsten konfrontiert: Er unterbrach seine akademische Laufbahn vor Jahren, aber sprach gegenüber Albertine „von seinem eigenen Vorsatz, die wissenschaftlichen Arbeiten wieder mit etwas größerer Energie aufzunehmen.“ (S. 82) Dagegen hat der Verlobte Mariannes, Doktor Roediger, eine Professurberufung nach Göttingen erhalten. Trotzdem glaubt Fridolin: „Marianne sähe sicher besser aus, [...] wenn sie seine Geliebte wäre.“ (S. 22) Als Albertine von ihrem Begehren nach einem Dänen erzählte, hatte Fridolin mit einer entsprechenden Begegnung mit einem nackten Mädchen am dänischen Strand entgegnet. Aber er empfand „eine wahre Wonne“ (S. 30), indem er „auf die Stirn mit dem glattgestrichenen Blondhaar [vom jungen Dänen, Anm. v. Verf.] den Lauf einer Pistole zu richten“ (ebd.) fantasierte, obwohl er in Wirklichkeit das Unrecht der Couleurstudenten auf der nächtlichen Straße ohne Gegenwehr duldete.

Daher ist es angemessen, dass nicht „jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche“ (S. 13) von Albertine, sondern die narzisstische Kränkung von Fridolin zur Ehekrise und zu seiner nächtlichen Irrfahrt führt:

»In jedem Wesen – glaub’ es mir, wenn es auch wohlfeil klingen mag, – in jedem Wesen, das ich zu lieben meinte, habe ich immer nur dich gesucht. Das weiß ich besser, als du es verstehen kannst, Albertine.«  
Sie lächelte trüb. »Und wenn es auch mir beliebt hätte, zuerst auf die Suche zu gehen?« sagte sie. (S. 17f.)

Albertine war bereit, Fridolins Geliebte zu werden, wenn er „nur ein Wort, freilich, das richtige“ (S. 18) gesprochen hätte. „Aber er sprach das Wort nicht aus, der entzückende junge Mensch; er küßte nur zart meine Hand, – und am Morgen darauf

fragte er mich – ob ich seine Frau werden wollte. Und ich sagte ja.“ (S. 19) Diese Offenbarung Albertines, dass sie sogar vor der Ehe sexuelles Verlangen verspürt hatte, erschütterte Fridolin zutiefst, denn

[e]s wurde also in der vorfreudianischen Zeit die Vereinbarung als Axiom durchgesetzt, dass ein weibliches Wesen keinerlei körperliches Verlangen habe, solange es nicht vom Manne geweckt werde, was aber selbstverständlich offiziell nur in der Ehe erlaubt war.<sup>351</sup>

Der fünfunddreißigjährige Arzt Fridolin hat bei Albertine eine Person „mit engelhaftem Blick, hausfraulich-mütterlich“ (S. 82) gesucht und gefunden. Vor seiner Gymnasiastenzzeit verkehrte er aber mit Prostituierten (vgl. S. 31), verfügt über mancherlei Jünglingserlebnisse und hatte „vor zwölf oder vierzehn Jahren“ (S. 29) eine möglicherweise ‚unmoralische Beziehung‘ mit einem „anmutige[n] junge[n] Ding“ (ebd.), die ihm ein „sonderbares Herzklopfen“ (ebd.) verursachte. Daher unterscheidet er Hausfrau und Mutter messerscharf von Dirnen. Dagegen heiratete Albertine jungfräulich, als sie „[s]echzehn vorbei“ (S. 18) war. Dies erklärt „die – buchstäblich – ›überspannte‹ Erwartung, die ein junges Mädchen, dessen Erotik systematisch unterdrückt worden war, in die Ehe setzen mußte“<sup>352</sup> und in das Erscheinungsbild ihres Gatten als Märchenprinz in ihrem Traum.

Hinzuweisen ist außerdem darauf, dass, wie unausgeglichen auch immer die Beziehung zwischen Albertine und Fridolin scheint, sie im Grunde der Prototyp<sup>353</sup> der Doppelmoral in der Doppelmonarchie in der Jahrhundertwende ist. Stefan Zweig schreibt diesbezüglich:

Versucht man den Unterschied der bürgerlichen Moral des neunzehnten Jahrhunderts, die im wesentlichen eine victorianische war, gegenüber den heute gültigen, freieren und unbefangeneren Anschauungen zu formulieren, so kommt man der Sachlage vielleicht am nächsten, wenn man sagt, dass jene Epoche dem Problem der Sexualität aus dem Gefühl der inneren Unsicherheit ängstlich auswich.

[...]

Diese ›gesellschaftliche Moral‹, die einerseits das Vorhandensein der Sexualität und ihren natürlichen Ablauf privatim voraussetzte, andererseits öffentlich um keinen Preis anerkennen

---

<sup>351</sup> Zweig, Stefan (2013) Eros Matutinus. In: Ders. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. [1942] Berlin : Insel, S. 100.

Wie altmodisch und überholt auch immer diese Beschreibung klingen mag, ist sie im Grunde das Motiv des berühmten Märchens DORNROSCHEN, das zutiefst im Unterbewusstsein der Menschheit verankert ist.

<sup>352</sup> Scheible, Hartmut (2002) a.a.O., S. 115.

<sup>353</sup> Wahrscheinlich ist sie auch der Archetyp der Beziehung zwischen Männlichem und Weiblichem, denn sowohl der Mythos als auch das Märchen liefern kein Modell für ein gleichberechtigtes Paar.

wollte, war aber sogar doppelt verlogen. Denn während sie bei jungen Männern ein Auge zukniff und sie mit dem andern sogar zwinkernd ermutigte, »sich die Hörner abzulaufen«, wie man in dem gutmütig spottenden Familienjargon jener Zeit sagte, schloss sie gegenüber der Frau ängstlich beide Augen und stellte sich blind. Dass ein Mann Triebe empfinde und empfinden dürfe, musste sogar die Konvention stillschweigend zugeben. Dass aber eine Frau gleichfalls ihnen unterworfen sein könnte, dass die Schöpfung zu ihren ewigen Zwecken auch einer weiblichen Polarität bedürfe, dies ehrlich zuzugeben, hätte gegen den Begriff der »Heiligkeit der Frau« verstoßen.<sup>354</sup>

So repräsentiert Fridolin die untergehende habsburgische Doppelmoral, während Albertine die aufkommende Emanzipation<sup>355</sup> verkörpert. Jedoch zeigt dieses Paar die Besonderheit, dass sie aus Liebe heirateten, sogar trotz des Gegenwillens von Albertines Eltern, was ihr nächtlicher Traum durch die Abwesenheit der Eltern vor der Hochzeit implizierend zum Ausdruck bringt. Folglich formt das Ungleichgewicht zwischen Albertine und Fridolin die Struktur der Novelle aus, sich gegenseitig nicht nur widerspiegelnd, sondern auch ergänzend.

### 3.2.2. Traum = Tod + Raum

Einst träumte mir, Tschuang Tschou, ich sei ein Schmetterling.  
Ein schwebender Schmetterling, der sich wohl und wunschlos fühlte  
und nichts wußte von Tschuang Tschou.  
Plötzlich erwachte ich und merkte, daß ich wieder Tschuang Tschou war.  
Nun weiß ich nicht, bin ich Tschuang Tschou, dem träumte, ein Schmetterling zu sein,  
oder bin ich ein Schmetterling, dem träumt, er sei Tschuang Tschou.  
Und doch ist sicherlich zwischen Tschuang Tschou und dem Schmetterling ein Unterschied,  
denn gerade diesen nennen wir ja Wandlung der Substanz zu Einzelwesen.

(Tschuang Tse, DER SCHMETTERLINGSTRAUM)

#### 3.2.2.1. Fridolins Traum

[...] ein Mensch verschwand plötzlich aus ganz geordneten Verhältnissen,  
war verschollen, kehrte nach Monaten oder nach Jahren wieder,  
erinnerte sich selbst nicht, wo er in dieser Zeit gewesen,  
aber später erkannte ihn irgendwer, der irgendwo in einem fernen Land  
mit ihm zusammengetroffen war, und der Heimgekehrte wußte gar nichts davon.  
Solche Dinge kamen freilich selten vor, aber immerhin, sie waren erwiesen.

---

<sup>354</sup> Zweig, Stefan (2013) a.a.O., S. 90 und S. 100.

<sup>355</sup> Gerade weil Albertine emanzipiert auftritt, macht sie den Eindruck, dass sie viel älter ist, so „die Frau von dreißig Jahren“. (Scheible, Hartmut (2002) a.a.O., S. 118.) Aber sie kann höchstens fünfundzwanzig Jahre alt sein, weil sie mit siebzehn heiratete und weil Fridolin Nachtigall nach acht Jahren wiedertraf, wobei er erwähnte, „daß er verheiratet, glücklich verheiratet und Vater eines sechsjährigen Mädchens sei.“ (S. 38) Wenn Fridolin außerdem Mariannes Alter vermutet, indem er von der Zahl dreiundzwanzig ausgeht (vgl. S. 22), deutet dies m.E. an, dass Albertine dreiundzwanzig Jahre alt ist, weil seine Gedanken nur um Albertine kreisen.

Und in abgeschwächter Form erlebte sie wohl mancher.  
Wenn man aus Träumen wiederkehrte zum Beispiel? Freilich, man erinnerte sich...  
Aber gewiß gab es auch Träume, die man völlig vergaß, von denen nichts übrig blieb  
als irgendeine rätselhafte Stimmung, eine geheimnisvolle Benommenheit.  
Oder man erinnerte sich erst später, viel später und wußte nicht mehr,  
ob man etwas erlebt oder nur geträumt hatte. Nur – nur – –!

(Arthur Schnitzler, DIE TRAUMNOVELLE)

Frederic Raphael diskutierte mit Stanley Kubrick über DIE TRAUMNOVELLE folgendermaßen:

F.R.: Die ganze Sache ist wie ein Traum. In der Geschichte passieren eine Menge Dinge beinah, aber sehr wenig wird tatsächlich ausbuchstabiert oder läuft tatsächlich auf etwas hinaus. Mir scheint, daß die ganze Sache wie ein Traum gelesen werden soll, Ihnen nicht auch?

S.K.: Die ganze Sache? Was meinen Sie?

F.R.: Schließlich heißt sie ja die *Traumnovelle*. Und wie kommt es, daß das Stichwort »Dänemark« lautet, als Fridolin auf die sogenannte Orgie gelangt – wo außer nackten Frauen tatsächlich nichts passiert? Ist das nicht ein seltsamer Zufall, wo Albertines Traummann auch aus Dänemark kommt? Und ebenso das junge Mädchen, das Fridolin am Strand sieht.

S.K.: Das kann nicht *alles* ein Traum sein.<sup>356</sup>

In der Tat ist „[f]ür das Verständnis und die Deutung der *Traumnovelle* letztlich die Frage entscheidend: Hat Fridolin die gesamten Ereignisse nur geträumt oder hat er sie tatsächlich erlebt?“<sup>357</sup> Unbestreitbar nimmt seine nächtliche Irrfahrt den größten Raum in der Novelle ein, deren Höhepunkt mit dem geheimen Maskenballbesuch gekennzeichnet ist, gefolgt von seiner Nachforschung am folgenden Tag. Dabei spielt seine aufgewühlte und erschöpfte Gefühlslage eine signifikante Rolle, die andeutet, dass Fridolin außerstande ist, das Erlebte vom Gedachten zu unterscheiden, geschweige denn festzustellen, ob er träumt oder wach bleibt.

Die Novelle beginnt um neun Uhr abends, als die namenlose Tochter eine Gute-Nacht-Geschichte vorlas und endet vierunddreißig Stunden später um sieben Uhr morgens, als Fridolin vom Dienstmädchen geweckt wurde und einen „sieghaft[en] Lichtstrahl durch den Vorhangspalt“ (S. 103) und die „gewohnten Geräusch[e] von der Straße“ (ebd.) sowie das „Kinderlachen von nebenan“ (ebd.) vernahm. Dazwischen stand er aber die „fast ohne Schlaf verbrachten Nächten“ (S. 83) durch. Allerdings beeinflusst seine

---

<sup>356</sup> Raphael, Frederic (1999) a.a.O., S. 55f.

<sup>357</sup> Aurnhammer, Achim/Lea Marquart (2010) *Arthur Schnitzler, Traumnovelle*. Braunschweig : Schroedel, S. 89.

Müdigkeit seine Gefühlslage, indem Fridolin letztlich eine „Träne in der Kehle [fühlte]; aber er wußte, daß das nicht so sehr Ergriffenheit zu bedeuten hatte als ein allmähliches Versagen seiner Nerven.“ (S. 89)

Ehe Fridolin die Auseinandersetzung mit Albertine zu Ende bringen oder verarbeiten konnte, wurde er in später Nacht zu einem Patienten gerufen. Als er beim Hofrat ankam, war dieser bereits tot und in Anwesenheit von Marianne, dessen Tochter, die trotz des jungen Alters wegen der langwierigen Pflege um ihren kranken Vater schon zu verwelken begann, war Fridolin „müde und noch mehr gelangweilt“ (S. 23). Getrieben von Unlust, nach Hause zu gehen, irrte er auf den nächtlichen Straßen umher, wurde von Couleurstudenten angerempelt und dann von der jungen Prostituierten namens Mizzi verführt. Bei ihr angekommen, begründete Fridolin seine Zurückhaltung wie folgt: „[I]ch bin wirklich müd, und ich finde es sehr angenehm, hier im Schaukelstuhl zu sitzen und dir einfach zuzuhören.“ (S. 32)

Aber auf dem geheimen Maskenball, wo er zum Schluss eine Warnung erhielt, machte Fridolin den Eindruck, dass er hellwach sei. Auch als er sein nächtliches Abenteuer hinter sich lassend nach Hause kam, sagte Fridolin Albertine, dass er nicht im geringsten müde sei und dass er kaum mehr schlafen könne (vgl. S. 66), obwohl er seine ihm selbst unerklärliche Gefühlslage mit der „allzu begreifliche[n] Ermüdung nach den aufwühlenden Ereignissen der letzten Stunden“ (S. 73) rechtfertigt.

Bei der Nachforschung am nächsten Tag besuchte Fridolin erneut die Villa auf dem Galitzinberg, wo der geheime Maskenball stattgefunden hatte, und erhielt die zweite Warnung. Danach war er „etwas ermüdet, aber in einer seltsam erlösten Stimmung, die er doch zugleich als trügerisch empfand“ (S. 82). In den darauffolgenden Nachmittagsstunden freute sich Fridolin, „daß er nach den zwei letzten, fast ohne Schlaf verbrachten Nächten sich so wunderbar frisch und geistesklar fühlte.“<sup>358</sup> (S. 83)

Als er am Abend Marianne wieder aufsuchte, sagte er ihr aber: „[I]ch hatte heute einen besonders angestrengten Tag.“ (S. 85) Und nachdem Fridolin erfahren hatte, dass Mizzi

---

<sup>358</sup> Also, schlief Fridolin in der Nacht des Redoutenbesuchs fast nicht, weil er und Albertine „einander daheim zu einem schon lange Zeit nicht mehr so heiß erlebten Liebesglück in die Arme“ (S. 12) gesunken waren. Ebenso schlief er nicht in der Nacht seiner Irrfahrt im nächtlichen Wien. Auch in der Nacht seiner Nachforschung, in der letzten Nacht der Novelle, schlief Fridolin kaum, weil er erst um vier Uhr morgens nach Hause kam, anschließend sein Abenteuer Albertine beichtete und gleich um sieben Uhr morgens aufgeweckt wurde.



inzwischen ins Spital eingeliefert wurde, spürte er, dass seine Nerven allmählich versagten.

Verwirrend ist außerdem, dass Fridolin seine Odyssee mit exakten Zeit- und Ortsangaben schildert,<sup>359</sup> während seine Wetterempfindung und -beschreibung als unreal erscheinen: Der gemeinsame Maskenballbesuch von Albertine und Fridolin fand vor Karnevalsabschluss statt. Da Fridolin bei seiner Nachforschung eine Zeitungsmeldung über den Theaterbrand in Amerika las, schließt Ralf Gebauer daraus, dass die Zeit der Novellenhandlung vom Mittwoch, 16.02.1904, bis zum Freitag, 19.02.1904, anzusiedeln sei, weil am 30.12.1903 in Chicago das Iroquois-Theater abbrannte und 602 Opfer forderte.<sup>360</sup>

Wichtig ist, dass Albertine und Fridolin „durch die weiße Winternacht“ (S. 12) von der Redoute nach Hause kam. Am nächsten Abend erzählte Fridolin Marianne: „Gestern abend lag der Schnee noch einen halben Meter hoch in den Straßen“ (S. 24), weil „plötzlich Tauwetter eingetreten“ (S. 20) war. Inzwischen war aber „der Schnee auf dem Fußsteig beinahe weggeschmolzen, und in der Luft wehte ein Hauch des kommenden Frühlings“ (ebd.) trotz der späten Stunden. Während er sich bei Marianne aufhielt, war

---

<sup>359</sup> Für die Zeitstruktur der Novelle siehe Aurnhammer, Achim/Lea Marquart (2010) a.a.O., S. 45f. und 53ff. Für die Topografie der Novelle siehe Wolf, Sabine (2013) Wien in der *Traumnovelle*. In: Schnitzler, Arthur. *Traumnovelle*. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 109ff. sowie Aurnhammer, Achim/Lea Marquart (2010) a.a.O., S. 14ff.

<sup>360</sup> Vgl. Gebauer, Ralf (2010) *Inhaltlicher Schwerpunkt: Epochenumbruch 19./20. Jahrhundert: unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung epischer Texte; Schnitzler: Traumnovelle, Thomas Mann: Mario und der Zauberer; Deutsch-Abitur Nordrhein-Westfalen 2012 (Grundkurs)*. Hollfeld : Bange, S. 34. Weiter schreibt Gebauer: „Der Beginn der Handlungseignisse auf der Redoute am Karnevalsdienstag verweist nämlich auf die Thematik der Fleischeslust, so wie die Irrfahrten Fridolins, die am Aschermittwoch beginnen, an die Problematik des Todes gemahnen. Das dürfte auch der Grund sein, warum Schnitzler den österreichisch geläufigeren Begriff des Faschings durch den eher norddeutschen des Karnevals ersetzte. Schließlich leitet sich dieses Wort aus dem Lateinischen ‚carne vale‘ ab, ‚Fleisch, lebe wohl‘ (mittel-lat carnelevare: ‚Fleischwegnehmen‘). Nur in diesen beiden Tagen des Jahres gelingt es Schnitzler, die beiden kontrastiven Lebenseinstellungen des Carpe diem (nutze den Tag) und des Memento mori (gedenke, dass du sterblich bist) so nah aneinanderzurücken. Dass die Handlung am Freitag endet, lässt außerdem die Assoziation auf den nächsten hohen Feiertag des Jahres zu, den Karfreitag, den Tag des christlich-religiösen Erlösungswerkes.“ (ebd.) In der Tat setzte Schnitzler im Entwurf von 1922/23 die Novellenhandlung präziser am Aschermittwoch ein. (Siehe Aurnhammer, Achim (2013) a.a.O., S. 225.) Dagegen hat Stanley Kubrick die Zeit im Film in die Weihnachtszeit verlegt. Das ursprüngliche Skript von 1996 beschreibt gleich am Anfang: „It is a week before Christmas.“ (<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0085.html>, Stand: 09.09.2013). Und da Alice und Bill am dritten Tag gemeinsam mit der Tochter einkaufen gehen, anstatt dass Bill arbeiten geht, ist anzunehmen, dass der Film am Mittwoch Abend beginnt und am Samstag Vormittag beendet. Dennoch ist zu betonen, dass sowohl die Novelle als auch der Film trotz der Sorgfalt – ja, trotz der Pedanterie – über die Zeit- und Ortsangaben bei Lesern und Zuschauern ein unvermeidbares Gefühl der Zeit- und Ortslosigkeit hervorrufen bzw. hinterlassen.

es „noch wärmer und frühlingshafter geworden“ (S. 24). Als Fridolin Marianne verließ, war der „Schnee in den Straßen geschmolzen, links und rechts waren kleine schmutzigweiße Häuflein aufgeschichtet“ (S. 27). Außerdem sah er, dass „[a]uf beschatteten Bänken da und dort ein Paar eng aneinandergeschmiegt [saß], als wäre wirklich schon der Frühling da und die trügerisch-warme Luft nicht schwanger von Gefahren.“ (ebd.)

Als Fridolin Mizzi verließ, war es „indes noch etwas wärmer geworden. Der laue Wind brachte in die enge Gasse einen Duft von feuchten Wiesen und fernem Bergfrühling.“ (S. 33) Auf dem Weg zur geheimen Gesellschaft spürte er „die unnatürlich warme Luft“ (S. 47), aber nachdem Fridolin von dort ausgewiesen wurde, blies der Wind „heftig, über den Himmel hin flogen violette Wolken.“ (S. 59) Schließlich war der Himmel „bedeckt, die Wolken jagten, der Wind piff, Fridolin stand im Schnee, der ringsum eine blasse Helligkeit verbreitete.“ (S. 61) Am darauf folgenden Tag auf dem Galitzinberg war der Himmel jedoch „blaßblau, mit weißen Wölkchen, und die Sonne schien frühlingswarm.“ (S. 80)

Diese Wettermetapher lässt eine mögliche Lesart zu, dass Fridolin an Diphtherie erkrankt ist und so die gesamte Erzählung ein Fiebertraum Fridolins ist:<sup>361</sup> Fridolin wurde vor drei oder vier Tage von einem diphtheriekranken Kind ins Gesicht gehustet. (vgl. S. 29) Infolgedessen litt er unter der Angst vor einer möglichen Ansteckung und war nicht sicher, ob er schon krank ist. Daher kreisen seine Gedanken stets um den Tod:

Und wieder fiel ihm ein, daß er möglicherweise schon den Keim einer Todeskrankheit im Leibe trug. Wäre es nicht zu albern, daran zu sterben, daß einem ein diphtheriekrankes Kind ins Gesicht gehustet hatte? Vielleicht war er schon krank. Hatte er nicht Fieber? Lag er in diesem Augenblick nicht daheim zu Bett, – und all das, was er erlebt zu haben glaubte, waren nichts als Delirien gewesen?! (S. 63)

Seinem Arztberuf gemäß, worauf er stolz ist – „ich, ein Mann von fünfunddreißig Jahren, praktischer Arzt, verheiratet, Vater eines Kindes!“ (S. 29) –, verleiht Fridolins Wahrnehmung einen objektiven Schein, indem er exakte Orts- und Zeitangabe macht und indem er alle fünf Sinne – vor allem aber visuelle und olfaktorische<sup>362</sup> Sinne –

---

<sup>361</sup> Vgl. Aurnhammer, Achim/Lea Marquart (2010) a.a.O., S. 90.

<sup>362</sup> Hertha Krotkoff hebt hervor, dass Fridolin insbesondere die Frauen mit einem jeweiligen Geruch assoziiert und danach einsortiert. Siehe Krotkoff, Hertha (1972) Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. Volume 5, Numbers 1/2, New York : State Univ. of New York at Binghamton, S.

verwendet. Trotzdem ist es nicht auszuschließen, dass Fridolin eigentlich schwer vom Phantasma heimgesucht wurde:

Und erst auf der Stiege kam ihm wieder zu Bewußtsein, daß all diese Ordnung, all dies Gleichmaß, all diese Sicherheit seines Daseins nur Schein und Lüge zu bedeuten hatte. (S. 83)

### 3.2.2.2. Albertines Traum

But her sister sat still just as she left her, leaning her head on her hand, watching the setting sun, and thinking of little Alice and all her wonderful Adventures, till she too began dreaming after a fashion, and this was her dream: – First, she dreamed about little Alice herself: [...] still as she listened, or seemed to listen, the whole place around her became alive with the strange creatures of her little sister's dream. [...]

So she sat on, with closed eyes, and half believed herself in Wonderland, though she knew she had but to open them again, and all would change to dull reality – [...]. Lastly, she pictured to herself how this same little sister of hers would, in the after-time, be herself a grown woman; [...].

(Lewis Carroll, ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND)

Wenn DIE TRAUMNOVELLE strukturell eine Rahmenerzählung mit Schachtelgeschichten ist, erhebt sich Albertines Traum einerseits durch die Stellung innerhalb der Novelle – „nach den nächtlichen Erlebnissen Fridolins, die ihn in tiefer Verwirrung zurücklassen; vor der Wiederholung seines Weges am folgenden Tage“<sup>363</sup> – und andererseits durch die Funktion, die er innerhalb der Novelle innehat. Hartmut Scheible schreibt:

Soll nicht jeder Versuch, die gestörte Beziehung neu zu ordnen, von vornherein scheitern, dann bedarf es jenes Mediums, das allein geeignet ist, »sowohl Glücks- als Unglücksgefühle quasi chemisch rein darzustellen«: des Traumes. »Wie wir im Traum zu letzten Gefühls Wahrheiten kommen, deren sich im Wachsein unsre Eitelkeit schämt – die für das Wachleben kaum wahr sind!« Der Traum hat die Funktion, verborgene Gefühlsqualitäten aufzuspüren, die der rationalen Analyse nicht mehr zugänglich sind. Er ist daher ein Medium der Erkenntnis, [...].<sup>364</sup>

Von der Stellung her gehört Albertines Traum auch zu den Schachtelgeschichten, in denen Fridolin Albertine zu hintergehen versucht. Aber in ihrem Traum hält ihr der Gatte über den Tod hinaus seine Treue, während sie selbst hemmungslos ihrem bis

---

82f.

<sup>363</sup> Aurnhammer, Achim/Lea Marquart (2010) a.a.O., S. 120.

<sup>364</sup> Ebd., S. 113f.

dahin unterdrückten Sexualwunsch erfüllt erlebt. Bezeichnend ist außerdem, dass Albertine hierbei zwar durch Fridolins beobachtende sowie beurteilende Perspektive, aber dennoch als Ich-Erzählerin auftritt, indem sie von ihrem Traum erzählt. Dementsprechend „bedient sie [Albertine] sich fast all der Erzählformen, die einem Erzähler zur Perspektivierung des Erzählten zur Verfügung stehen.“<sup>365</sup>

So nutzt sie in ihrem Bericht z.B. das Gedankenzeit (»Welches soll ich denn nur zur Hochzeit anziehen? dachte ich«; »und ich dachte: Dies ist also unsere Hochzeitsreise«) sowie eine Art erlebter Rede (»morgen sollte unsere Hochzeit sein. Aber das Brautkleid war noch nicht da. Oder irrte ich mich vielleicht?«), um Vorgänge in ihrem Inneren zu erfassen, und setzt Orts- und Zeitadverbien ein, um auch bei den erzählten äußeren Vorgängen – trotz des epischen Präteritums – die Perspektive des erlebenden Ichs zu simulieren (»Es war die wohlvertraute Gegend: dort war der See, vor uns die Berglandschaft«; »Galeerensklaven hatten dich hergerudert, ich sah sie eben im Dunkel verschwinden«; »Da standest du nun.«).<sup>366</sup>

Anders als bei Fridolin, der trotz der Anstrengungen weder den begonnenen Satz zu Ende auszusprechen (vgl. S. 19), noch all seine Abenteuer „zu Ende zu erleben“ (S. 73) vermag, ist Albertine in der Lage, das Geträumte vollständig wie eine Geschichte zu erzählen sowie all ihre Wünsche im Traum zur Erfüllung zu bringen. Darüber hinaus ist sie imstande, „zwischen Traum- und Wachbewußtsein zu unterscheiden“<sup>367</sup> und „wichtige Einzelheiten ihres Traums im nachhinein zu ergänzen (»er sah, wie ich jetzt weiß, ungefähr aus wie der Däne, von dem ich dir gestern erzählt habe«).“<sup>368</sup>

Inhaltlich setzt Albertines Traum genau dort an, wo das Gespräch zwischen ihr und Fridolin abrupt beendet worden ist, nämlich mit der Verlobung. Aber ästhetisch schließt er an das Märchen an, das die Tochter vor etwa sieben Stunden vorlas, bevor sie schlafen ging, indem Albertines Wünsche auf wunderbare Weise erfüllt werden<sup>369</sup> und indem der Traum den Archetyp des Beziehungsproblems<sup>370</sup> darstellt.

---

<sup>365</sup> Scheffel, Michael (1997) Narrative Fiktion und die »Märchenhaftigkeit des Alltäglichen« – Arthur Schnitzler: *Traumnovelle* (1925/26). In: Ders.: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen : Niemeyer, S. 188.

<sup>366</sup> Ebd., S. 188f.

<sup>367</sup> Ebd., S. 188.

<sup>368</sup> Ebd.

<sup>369</sup> Hinzuweisen ist darauf, dass der Traum nach Freud eine Wunscherfüllung und gleichzeitig der Hüter des Schlafes ist. (Freud, Sigmund (2000) Über den Traum. [1901] In: Ders. *Schriften über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 78-81.)

<sup>370</sup> Zu berücksichtigen ist, dass laut C.G. Jung ein Archetyp in Träumen, Märchen oder Mythen in symbolischen Bildern zu erfahren ist. Nach Freud weist der formale Aufbau des Traums auf den Wunsch des Träumers hin, seine vergangene Existenzform wiederzufinden, weil der Traum auf die phylogenetische Vergangenheit zurückgreift. Siehe diesbezüglich Kapitel 2.4.1.3. DAS DISPOSITIV:

Wichtig ist einerseits, dass ihre Traumerzählung einen manifesten Trauminhalt mitteilt, dessen latenter Inhalt mithilfe der Psychoanalyse aufzudecken ist, und andererseits, dass es Fridolin ist, der Albertines Traum mit der Wirklichkeit seines Erlebnisses sowie mit den wahren Empfindungen von Albertine gleichsetzt.

Je weiter sie [Albertine] in ihrer Erzählung fortgeschritten war, um so [sic] lächerlicher und nichtiger erschienen ihm [Fridolin] seine eigenen Erlebnisse, so weit sie bisher gediehen waren, [...]. (S. 72)

Dadurch wird vor allem das reziproke Verhältnis zwischen Albertine und Fridolin verdeutlicht: Albertine war diejenige, die zu Hause im Ehegemach „ruhig [lag], die Arme im Nacken verschlungen“ (S. 64) und die träumte, während Fridolin wie im Halbschlaf im nächtlichen Wien umherirrte. Aber gerade Albertine schien verwirrt, als sie von dem heimgekehrten Fridolin geweckt wurde. Sie sagte dann, „ich bin müde“ (S. 65), während Fridolin den Anschein machte, dass er hellwach war, indem er Albertine und die Umgebung beobachtete und äußerte, dass er „[n]icht im geringsten“ (S. 66) müde sei und dass er „kaum mehr schlafen [werde]“ (ebd.). Außerdem ist es eindeutig Albertines Traum, der sowohl ihre eheliche Beziehung als auch die außereheliche Attraktion auf sie und Fridolin sowie die damit verbundene Gefahr beleuchtet, während Fridolins Erlebnisse folgenlos und in losem Zusammenhang bleiben.

Hervorzuheben ist darüber hinaus, dass Fridolins Gedanken stets nur um zwei Dingen kreisen: um Albertine und um den Tod. Da Albertines Offenbarung – dass sie vor der Ehe sexuelles Verlangen empfand – seinen Glauben erschütterte – dass er entsprechend dem Bild einer unschuldigen bzw. heiligen Frau eine sichere Wahl bei der Partnersuche getroffen hatte –, litt er, indem er Albertine „tiefer zu hassen glaubte, als er sie jemals geliebt hatte.“ (S. 73) Der von Hass erfüllte Fridolin sieht wiederum hinter jeder Frau einzig allein seine Frau Albertine und setzt sie weiterhin mit dem Tod in Verbindung.

In Bezug auf Marianne, deren „Haar reich und blond [war], aber trocken, der Hals wohlgeformt und schlank, doch nicht ganz faltenlos und von gelblicher Tönung, und die Lippen wie von vielen ungesagten Worten schmal“ (S. 21), diagnostiziert Fridolin zunächst: „Fieber? Wohl möglich. Sie ist magerer geworden in der letzten Zeit.

Spitzenkatarrh vermutlich“ (S. 23) und dann, „natürlich ist auch Hysterie dabei.“<sup>371</sup> (S. 25)

Und im Krankenhaus, wo er arbeitet, lächelte ausgerechnet „[d]as junge Mädchen mit dem verdächtigen Spitzenkatarrh dort im letzten Bett ihm zu. Es war dieselbe, die neulich bei Gelegenheit einer Untersuchung ihre Brüste so zutraulich an seine Wange gepreßt hatte.“ (S. 78) Aber „[i]m selben Augenblick [als Fridolin sich vorstellte, Albertine mit Marianne zu betrügen, Anm. v. Verf.], er wußte nicht warum, mußte er seiner Gattin denken“ (S. 25) sowie er mit Bitterkeit dachte, „[e]ine wie die andere, [...], und Albertine ist wie sie alle – sie ist die Schlimmste von allen“ (S. 78), nachdem er den Annäherungsversuch der jungen Patientin abgewehrt hatte.

Als Mizzi, „sehr blaß mit rotgeschminkten Lippen“ (S. 31), ihn auf nächtlicher Straße verführte, dachte Fridolin, es „[k]önnte gleichfalls mit Tod enden“ (ebd.). In ihrer Wohnung merkte er aber, dass „ihre Lippen gar nicht geschminkt, sondern von einem natürlichen Rot gefärbt waren“ (S. 32) und fand heraus, dass sie „[s]iebzehn“ (ebd.) war. Nackt setzte sich Mizzi „auf seinen Schoß und schlang wie ein Kind den Arm um seinen Nacken“ (ebd.), was ihm „viel tröstende Zärtlichkeit“ (ebd.) spendete. Trotzdem fürchtete Fridolin insgeheim, was Mizzi spürte. Schon am nächsten Tag wurde sie ins Spital eingeliefert.

In der Novelle steht Mizzi mit drei weiteren Frauen in Verbindung: mit dem „blutroten Mund“ (S. 50) der unbekanntes Frau in der Geheimgesellschaft, mit der Nacktheit des dänischen Mädchens und mit Siebzehn, das Alter, in dem Albertine Fridolin kennenlernte und heiratete. Folglich symbolisieren die roten Lippen den Dirnenstatus, dem Mizzi und die unbekanntes Frau zuzuordnen sind, und gleichzeitig signalisieren sie, dass ihnen die Krankheit bzw. der Tod bevorsteht. Die Nacktheit der jungen Mädchen symbolisiert die nymphenhafte Unschuld, wonach sich Fridolin zwar sehnt, aber die er nicht in Besitz nehmen kann. Die Siebzehn symbolisiert das ambivalente Alter, in dem ein Mädchen entweder heil in die Ehe eintritt wie Albertine oder unheil auf der Straße mit dem Männerfang beginnt wie Mizzi, und signalisiert, dass der Frauenstatus als eine

---

<sup>371</sup> Michaela L. Perlmann interpretiert Marianne als eine literarische Reminiszenz an die berühmte Hysterikerin Anna O., die Patientin von Josef Breuer. Siehe Perlmann, L. Michaela (1987) *Der Traum in der literarischen Moderne: Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München : Wilhelm Fink, S. 185.

Heilige oder als eine Hure ausschließlich das Produkt der männlichen Doppelmoral ist. Dass Fridolin nicht nur bei Albertine sondern auch bei Mizzi beim ersten Abschied einen Handkuß reichte, verdeutlicht dies.

Umso bedeutungsvoller ist der tote Frauenkörper im Pathologisch-anatomischen Institut, weil er das Sinnbild einer idealen Frau verkörpert. Dies impliziert wiederum, dass dieses Bild eigentlich Fridolins Phantom ist, weil ausgerechnet diese weibliche Leiche all die Merkmale der Frauen, denen Fridolin im Laufe der Handlung begegnete, versinnbildlicht, und weil er mit ihr im Liebesspiel agierte<sup>372</sup>: Anders als während des Maskenballs der Geheimgesellschaft, als sich Fridolin als bloßer Zuschauer zufrieden geben musste, wurde er in der Morgue aktiv, indem er nicht nur seine Schaulust, sondern auch seine Tastlust befriedigte. Im Maskenball:

Fridolins Augen irrten durstig von üppigen zu schlanken, von zarten zu prangend erblühten Gestalten; – und daß jede dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis blieb und aus den schwarzen Masken als unlöslichste Rätsel große Augen zu ihm herüberstrahlten, das wandelte ihm die unsägliche Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens. (S. 51)

Dagegen sah Fridolin an der Leiche – wengleich im „nacheinander rasch wieder im Dunkel“ (S. 98) versinkenden Lichtkegel der elektrischen Lampe – so doch erneut „einen gelblichen, faltigen Hals“ (S. 98) wie den von Marianne, „zwei kleine und doch etwas schlaff gewordene Mädchenbrüste“ (ebd.) wie die des dänischen Mädchens sowie von Mizzi. Und

[u]nwillkürlich, ja wie von einer unsichtbaren Macht gezwungen und geführt, berührte Fridolin mit beiden Händen die Stirne, die Wangen, die Schultern, die Arme der toten Frau; dann schlang er seine Finger wie zu einem Liebesspiel in die der Toten, [wie er es gewöhnlich mit Albertine tat. Anm. v. Verf.] (ebd.)

Es ist eindeutig Fridolin, der sein ideales Bild einer Frau auf die Leiche projiziert, indem er aktiv agiert, während die Frau vollkommen passiv auf ihn reagiert:<sup>373</sup>

---

<sup>372</sup> Ferner impliziert diese Totenkammerszene, dass der Tanz zwischen den Nackten und den Kavalieren in der Geheimgesellschaft ein Totentanz war, indem die Frauen zu „ausgesuchte[r] Ware“ (S. 79) – also zu toten Objekten – herabgewürdigt wurden.

<sup>373</sup> Michaela L. Perlmann setzt die Totenkammerszene sowohl mit dem Bild von Johann Hasselhorst, PROFESSOR LUCAE LEITET EINE SEKTION (1864/66), als auch mit Schnitzlers Prosaskizze, FRÜHLINGSNACHT IM SEZIERSAAL (1880), in Verbindung. Siehe Perlmann, Michaela L. (1987) a.a.O., S. 183.

[...] und so sie [die Finger der Toten] waren, es schien ihm, als versuchten sie sich zu regen, die seinen zu ergreifen; ja ihm war, als irrte unter den halbgeschlossenen Lidern ein ferner, farbloser Blick nach dem seinen; und wie magisch angezogen beugte er sich herab. (S. 98f.)

Bezeichnend ist außerdem, dass Fridolin fest daran glaubte, seine Retterin an Augen und Haaren wieder erkennen zu können. Unbewusst malte er jedoch das Bild seiner Gattin auf die Unbekannte:

[...] seit er die Zeitungsnotiz gelesen, die Selbstmörderin, deren Antlitz er nicht kannte, sich mit den Zügen Albertinens vorgestellt hatte, ja, daß ihm, seine Gattin als die Frau vor Augen geschwebt war, die er suchte. (S. 94)

So ist folgerichtig, dass es keine Rolle spielt, ob die Tote wirklich seine Retterin war. Viel wichtiger ist, welche Schlussfolgerung Fridolin aus seinen Erlebnissen zieht. Leider schwankt er zwischen Rationalisierung sowie Romantisierung und ist nicht in der Lage, zu unterscheiden, ob er etwas erlebt hat oder ob er sich alles bloß eingebildet bzw. es geträumt hat. Seine Vernunft rationalisiert, dass alle Frauen im Grunde Dirnen sind:

Aber welchen Anlaß hatte sie, sich für ihn zu opfern? Zu opfern –? War sie überhaupt eine Frau, für die, was ihr nun bevorstand, was sie nun über sich ergehen ließ, ein Opfer bedeutete? Wenn sie an diesen Gesellschaften teilnahm – und es konnte heute nicht zum erstenmal der Fall sein, da sie sich in die Bräuche so eingeweiht zeigte –, was mochte ihr daran liegen, einem dieser Kavaliere oder ihnen allen zu Willen zu sein? Ja, konnte sie überhaupt etwas anderes sein als eine Dirne? Konnten alle diese Weiber etwas anderes sein? Dirnen – kein Zweifel. (S. 60)

Aber seine aus Rache an Albertine verwirrte Emotion romantisiert, dass die unbekannte Frau sich für ihn doch geopfert haben muss:

[...] kein Mensch auf der Erde konnte ihn daran hindern, die Frau zu sehen, die seinetwegen, ja, die *für ihn* in den Tod gegangen war. Er war schuldig an ihrem Tod – er allein – wenn sie es war. Ja, sie war es. (S. 91)

Trotzdem bedeutet sie zum Schluss für Fridolin nichts anderes als „den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht“ (S. 101), der „zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt“ (ebd.) ist, genauso wie der Leichnam des Hofrates, an dem „nach ewigen Gesetzen Verwesung und Zerfall ihr Werk schon begonnen hatten“ (S. 27), unabhängig davon, ob sie seine Retterin war oder nicht.

Umso wichtiger ist Albertines Traum, weil er Fridolins Erlebnisse auf reziproke Weise



zeigt und den Schlüssel für die Erklärung seiner Erlebnisse liefert: Wie in einem Schauerroman<sup>374</sup> fuhr Fridolin in einer schwarzen Kutsche ins nächtliche Dunkel dem Trauerwagen, in dem Nachtigall sich befand, folgend, um zum geheimen Maskenball zu gelangen, während Albertine mit Fridolin wie in einem fantastischen Roman<sup>375</sup> „im Freien im Dämmerchein“ (S. 67) flog,<sup>376</sup> um ihr Brautgemach zu erreichen, über den in Form einer Decke „ein Sternenhimmel so blau und weit gespannt“ (ebd.) war. Fridolin benötigte die Parole (Dänemark) und das schwarze Mönchkostüm sowie die Maske für den Eintritt in die Geheimgesellschaft,<sup>377</sup> während Albertine vor „opernhaft[en], prächtig[en], orientalisches[en]“ (S. 67) Kostümen stand und nicht wusste, welches sie für ihre Hochzeit anziehen sollte.

Fridolin empfand: „Tausendmal schlimmer wäre es ihm erschienen, der einzige mit unverlarvtem Gesicht unter lauter Masken dazustehen, als plötzlich unter Angekleideten nackt“ (S. 56), und Albertine spürte „Entsetzen, Scham, Zorn“ (S. 68), als sie entdeckte, dass ihre Kleider verschwunden waren, obwohl es „höchste Zeit“ (S. 68) war, dass die beiden – Albertine und Fridolin – „wieder zurück in die Welt, unter die Menschen“ (ebd.) sollten. Außerdem blieb Fridolin „in dem fast dunklen Mittelsaal“ (S. 53). Er war zudem „der einzige, der als Mönch geblieben war“ (S. 51f.) und schaute von dort aus in den „gegenüberliegende[n] Raum“ (S. 51), der „in blendender Helle“ (ebd.) strahlte und wo die nackten Frauen mit Männern, die nun „in festlichen weißen, gelben, blauen, roten Kavalierröcken“ (ebd.) auftraten, tanzten. Dagegen blieb Albertine nackt „auf der Wiese“ (S. 68) „im Sonnenglanz“ (ebd.) und ‚tanzte‘ mit dem Dänen, der „in einem hellen, modernen Anzug“ (ebd.) erschien, und sah gleichzeitig „unten in der Stadt“ (ebd.) Fridolin, der sich Gewänder für sie zu verschaffen bemühte.

---

<sup>374</sup> Vgl. Perlmann, Michaela L. (1987) a.a.O., S. 189.

<sup>375</sup> Vgl. Aurnhammer, Achim/Lea Marquart (2010) a.a.O., S. 103-107.

<sup>376</sup> Michaela L. Perlmann sieht das Fliegenmotiv als das bekannte Traummotiv des Märchenhaften und weist auf die Ähnlichkeit mit dem Bildmotiv von Marc Chagalls FLYING OVER THE TOWN (1914) hin. Siehe Perlmann, Michaela L. (1987) a.a.O., S. 198.

<sup>377</sup> Michaela L. Perlmann schreibt diesbezüglich: „Wie die Zensurinstanz im Traum einen Kompromiß zwischen den Ansprüchen der Moral einerseits und der Triebwelt andererseits bewirkte, indem sie unbewußte Wünsche verkleidete, ist auch vor Fridolins Zugang zur geheimen Gesellschaft eine solche Zensurinstanz eingeschoben. Er muß sich Kostüm und Maske besorgen, die ihm die Loslösung von sittlichen und moralischen Normen des Alltags erlauben. Kostüm und Nacktheit kennzeichnen in der geheimen Gesellschaft die Opposition zwischen den antagonistischen Ansprüchen.“ (Perlmann, Michaela L. (1987) a.a.O., S. 187.)

Diese Stadt sah ich nicht, aber ich *wußte* sie. Sie lag tief unter mir und war von einer hohen Mauer umgeben; eine ganz phantastische Stadt, die ich nicht schildern kann. Nicht orientalisches, auch nicht eigentlich altdeutsch, und doch bald das eine, bald das andere, jedenfalls eine längst und für immer versunkene Stadt. (S. 68)

Diese „längst und für immer versunkene Stadt“ in Albertines Traum, wohin Fridolin hinabstürzte, um die Gewänder zu besorgen, weist auf die Ähnlichkeit mit der nächtlichen Geheimgesellschaft hin, zu der Fridolin um jeden Preis wollte, um seine „Courage“ (S. 40) zu zeigen und um die unerhörten „nackte[n] Frauenzimmer“ (S. 41) zu sehen. Wie Fridolin in der versunkenen Stadt zunächst „von einer Menschenmenge verfolgt“ (S. 69) und dann von Soldaten sowie von Geistlichen ergriffen wurde, wahrscheinlich weil er nackt umherlief, so wurde er in der Geheimgesellschaft geprüft und dann vor Gericht gebracht, vermutlich weil er als Einziger als Mönch zurückgeblieben war, während sich die anderen Männer schon längst in festliche Kavalierröcke gekleidet hatten. Aber während Fridolins Sünde in der Geheimgesellschaft durch die Aufopferung einer Unbekannten gesühnt wurde, trug er in der versunkenen Stadt die Schuld und wurde gekreuzigt.

Michaela L. Perlmann schreibt zur Geheimgesellschaft Folgendes:

Gegenübergestellt wird eine als exklusive Gruppe auftretende aristokratisch-katholische Oberschicht und der Eindringling aus dem liberalen Bürgertum, der sich nach Aufnahme in den erlauchten Kreis sehnt, während er gleichzeitig dessen feudalistischen Ehrenkodex ablehnt. Wichtigstes Kennzeichen dieses Ehrenkodex ist die strikte Ahndung von Regelverstößen.<sup>378</sup>

Und Frederic Raphael schreibt:

It may be reading too much into a good tale to remark that Fridolin's monk's habit (though banal enough for a fancy-dress occasion) means that, in disguise, he has chosen to cross the line between Jews and Catholics; it is, one might argue, justice that he is discovered.<sup>379</sup>

Berücksichtigt man des Weiteren die Farbkombination der Kavalierröcke der Männer, die Fridolin zum Gericht führen, nämlich schwarz-rot-gelb, mitsamt den blauen Alemannen der Couleurstudenten auf der nächtlichen Straße, bei denen Fridolin die Drohung nicht nur physisch, sondern auch als „ein sonderbares Herzklopfen“ (S. 29)

---

<sup>378</sup> Perlmann, L. Michaela (1987) a.a.O., S. 188.

<sup>379</sup> Raphael, Frederic (1999b) Introduction. In: Schnitzler, Arthur. *Dream Story*. London [u.a.] : Penguin Books, S. xiv-xv.

verspürt, ist das „Erkennungszeichen der extremen deutsch-nationalen Bewegung Georg von Schönerers“<sup>380</sup> zu entdecken. Dies bedeutet für Fridolin, einen österreichischen Juden, eine doppelte Bedrohung seiner Existenz in der Geheimgesellschaft.

Jedoch ist Fridolins Haltung angesichts der existenziellen Drohung höchst kühn. Er ‚träumte‘ von „verschwiegen[en] Gemächer[n], in die Paare sich zurückziehen, die sich gefunden haben“ (S. 53) und von der „herrlich[en] Frau als Preis“ (S. 55), weil er glaubte, dass er einer Mutprobe unterstand. Vor allem wollte Fridolin seinen Mut beweisen, indem er den Ehrenkodex der Eingeweihten brach. Er schlich in die Geheimgesellschaft ein und verlangte nach der Frau, die ihn zunächst warnte und sich schließlich für ihn opferte. Diese Konstruktion spiegelt aber im Grunde seine innewohnende existenzielle Angst wider, mit der er seit Albertines Geständnis konfrontiert ist.

Wenn er [der junge Däne] mich rief – so meinte ich zu wissen –, ich hätte nicht widerstehen können. Zu allem glaubte ich mich bereit; dich, das Kind, meine Zukunft hinzugeben, glaubte ich mich so gut wie entschlossen, [...]. (S. 14)

Sein Heim, welches nach der patriarchalen Ordnung als der sicherste Ort seines Daseins fungieren soll, wurde mit Gefahr bedroht, die ihn zutiefst beunruhigte und verunsicherte. Vor allem wurde Fridolin durch Albertines Geständnis entehrt und ins Lächerliche<sup>381</sup> gezogen, was sich nach der viktorianischen Sexualmoral nur auf einem

---

<sup>380</sup> Scheible, Hartmut (2002) a.a.O., S. 122.

<sup>381</sup> Das Motiv des Lächerlichen sowie des Komischen durchzieht die Novelle. So küsste Fridolin „beinahe unwillkürlich“ (S. 25) Marianne auf ihre Stirn, obwohl es ihm selbst „ein wenig lächerlich vorkam“ (ebd.), als sie ihm ihre Liebe gestand. Auch nachdem er von Marianne endgültig Abschied genommen hatte, bereute Fridolin das und wollte umkehren, aber „er fühlte, daß das vor allem andern sehr lächerlich gewesen wäre.“ (S. 86) Fridolin nennt die Kutsche, die ihn vom geheimen Maskenball entfernt, die Trauerkutsche, aber „[d]er Zylinder des Kutschers ragte lächerlich lang in die Nacht auf.“ (S. 59) Und er fährt in einem Fiaker nach, während Nachtigall in einer Trauerkutsche sitzt. Ebenso evoziert Albertines Äußerung, „Nun sind wir wohl erwacht“ (S. 103), nachdem Fridolin ihr alles erzählt hat, das Lächerliche, wenn wir daran denken, dass Fridolin zwei Nächte lang kaum geschlafen hat. Allerdings ist die lächerlichste Figur in der Novelle Herr Gibiser, der Besitzer der Leihanstalt, der „einen altmodischen geblühten Schlafrock und eine türkische Mütze mit einer Troddel [trug], so daß er wie ein lächerlicher Alter auf dem Theater aussah.“ (S. 43) Außerdem empfindet Fridolin seine nächtlichen Erlebnisse in der Geheimgesellschaft trotz des Ernsts als eine Komödie: „Was kann es Ihnen, meine unbekanntnen Herren, bedeuten, ob Sie diese Faschingskomödie, und sei sie auch auf einen ernsthaften Schluß angelegt, zu Ende spielen oder nicht. Wer immer Sie sein mögen, meine Herren, Sie führen in jedem Fall noch eine andere Existenz als diese. Ich aber spiele keinerlei Komödie, auch nicht hier, und wenn ich es bisher notgedrungen getan habe, so gebe ich es jetzt auf.“ (S. 58) Anzumerken ist darüber hinaus, dass Stanley Kubrick DIE TRAUMNOVELLE zunächst eher als eine Komödie verstand. Die Ko-Drehbuchautorin bei

einigen Weg wieder gutmachen ließ: Fridolin muss den Dänen zum Duell fordern.<sup>382</sup> Aber so wie Albertines Untreue von einer geträumten handelt, findet Fridolins Duell auch nur in seiner Fantasie statt.

Ferner fantasiert er zwar das Duell mit dem Dänen, rechtfertigt aber seine Feigheit gegenüber den Couleurstudenten und bietet schließlich den unbekanntem Herren in der Geheimgesellschaft das Duell an: „Wenn einer von den Herren sich durch mein Erscheinen in seiner Ehre gekränkt fühlen sollte, so erkläre ich mich bereit, ihm in üblicher Weise Genugtuung zu geben.“<sup>383</sup> (S. 56) Da sagt der rotgekleidete Kavalier zu Fridolin: „Es handelt sich hier nicht um Genugtuung [...], sondern um Sühne.“ (S. 57)

Umgeben von lauter bunten Kavalierstrachten wurde Fridolin einzig im Mönchsgewand von der in Nonnentracht auftretenden Frau ausgelöst, „[h]inter ihr aber in dem überhellten Raum waren die anderen zu sehen, nackt mit verhüllten Gesichtern, aneinandergedrängt, stumm, eine verschüchterte Schar.“<sup>384</sup> (ebd.) Jedoch „in der archaischen Handlung des Opfers erscheint Humanität gleichsam in unfreier Form, gebannt an ihr Gegenteil, die Vernichtung des Einzelnen: das Opfer bleibt unablässig gebunden an das Fortbestehen von Herrschaft.“<sup>385</sup> Und diese unbekanntete sich Aufopfernde lässt sich mit Maria assoziieren, die besonders unter Katholiken als Heilige geehrt wird.

---

THE SHINING (1980), Diane Johnson, berichtet: „Kubrick had apparently shown *Dream Novel* to all the writers he had worked with, to friends [...] searching for the suggestion that would unlock for him something that drew but puzzled him. [...] he was not sure if this Freudian tale of eros, guilt, repression, and death was a comedy or tragedy. (He leaned towards the comic and, I have heard, explored it with Steve Martin.) Talking to him about it, I remember thinking that the idea that it might be a comedy, clearly not Schnitzler's view, was a kind of resistance on his part to its erotic content [...]“ (zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 35f.)

<sup>382</sup> Für den sozialhistorischen Hintergrund des Duells und das Motiv des Duells in Schnitzlers Werken siehe Schölzhorn, Barbara (2008) *Ehrenkomödie im Angesicht des Todes: das Duell bei Arthur Schnitzler*. Norderstedt : Books on Demand sowie Wisely, Andrew C. (1996) *Arthur Schnitzler and the discourse of honor and dueling*. New York [u.a.] : Lang, und Keiser, Brenda (1990) *Deadly dishonor: the duel and the honor code in the works of Arthur Schnitzler*. New York [u.a.] : Lang.

<sup>383</sup> Im Entwurf vom 20.06.1907 schreibt Schnitzler: „Er will eine der Frauen, ist schon daran mit ihr zu entfliehen, ein Liebhaber fordert ihn, sie fahren in den Prater, Duell, er tötet den Menschen, erkennt in ihm ejtzt [sic] erst einen Freund.“ (Traumnovelle [II] (Cambridge Schnitzler A 144, 1, Bl. [2].) Zit nach Aurnhammer, Achim (2013) a.a.O., S. 219.)

<sup>384</sup> Kubrick inszeniert diese Aufopferungsszene zwar ohne direkten religiösen Bezug, aber durch die Blick- und Lichtkonstellation impliziert die Szene doch den religiösen Hintergrund: Die Mysteriöse tritt auf einem Balkon auf, wodurch die Zuschauer unweigerlich ihren Blick heben müssen und mit dem Einsatz von Rembrandt-Licht erhält sie automatisch den Heiligenschein. (Für den Begriff Rembrandt-Licht siehe Lexikon der Filmbegriffe. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1744> (Stand: 19.09.2013)).

<sup>385</sup> Scheible, Hartmut (2002) a.a.O., S. 123.

In Albertines Traum erlebt Fridolin zunächst als Adam den Sündenfall,<sup>386</sup> verursacht durch den Beischlaf mit Eva bzw. mit Albertine, und dann wird er als Jesus in der versunkenen Stadt wiedergeboren. Aus irgendeinem Grund musste er hingerichtet werden, aber wenn er die Fürstin des Landes heiraten würde und folgerichtig zum Landesvater würde, könnte er begnadigt werden. Aber aus Treue zu Albertine schlägt Fridolin die Hand der Fürstin aus, erduldet Folter und muss einen furchtbaren Tod erleiden, weil ihm die Kreuzigung bevorsteht. Auffällig wird wieder das reziproke Verhältnis, dass nicht Eva – also Albertine – für den Sündenfall beschuldigt wird, sondern Adam.

Des Weiteren wird Fridolin, der in Wirklichkeit ein Jude und daher ein Abkömmling von Judas ist, der den Gottessohn Jesus zur Kreuzigung verraten hatte, im Traum seiner Gattin selbst gekreuzigt. Während jedoch Jesus im Namen des Vaters in den Tod geschickt wurde, wird sich Fridolin aus Treue zu Albertine – also zur Mutter – hinrichten lassen.

Zu berücksichtigen ist außerdem, dass es im Hinblick auf die Genealogie von besonderer Bedeutung ist, dass Maria eine Jungfrau und Jesus ein Märtyrer ist. Denn nur als Jungfrau war Maria in der Lage, Gottessohn zu gebären. Sonst wäre Jesus zu einem ‚Hurensohn‘ verdammt. Auch wenn Jesus kein Märtyrer gewesen wäre und nicht gekreuzigt worden wäre, hätte er nicht beweisen können, dass er Gottes Sohn ist, indem er auferstand.

Dieser Glaube, der im übertragenen Sinne auch der viktorianischen Sexualmoral zugrunde liegt, erzeugte die Angst vor allem bei Männern, denn wenn sie keine

---

<sup>386</sup> Vgl. Rey, William H. (1968) *Arthur Schnitzler: Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin : E. Schmidt, S. 115. Anzumerken ist, dass Schnitzler die Deutungspraxis der Psychoanalyse zwar kritisierte, sie aber für die Literatur doch als anwendbar ansah: „Insbesondere in der Traumdeutung geht sie [die Psychoanalyse] vielfach willkürlich vor, vor allem in der Überschätzung und Verallgemeinerung der sogenannten Traumsymbole. Sie hat gewisse Dinge und Formen ein für alle Mal als Traumsymbole festgestellt und wenn man sie nach den Gründen fragt, antwortet sie, daß sich die Bedeutung dieser Symbole einfach aus der Traumdeutung ergäbe. Musterbeispiel eines *circulus vitiosus*. Leicht zu erweisen, daß Symbole, wie beispielsweise Stab, Baum, etc., Koffer, Schachtel etc. ebensogut wie als Sexualsymbole auch als Todessymbole gedeutet werden könnten. Der Koffer als das Grab, der Stab als der Spaten des Totengräbers, ja, wenn man die Determinierung ins Endlose fortsetzt, kann, muß man überall hin gelangen bis ans Ende und auch zurück bis zum Anfang der Welt. So kann man den Stab oder den Baum am Ende als Adam, irgendeine Höhlung als Eva deuten und jeden Traum, wenn man will, als einen Bibeltraum.“ (Schnitzler, Arthur (1976) *Über Psychoanalyse*. [1926] In: *protokolle: Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*. Hg. in Verbindung mit dem Museum des XX. Jahrhunderts. H. 2, Wien [u.a.] : Jugend-und-Volk-Verlagsgesellschaft, S. 281.)

Gottessöhne waren, waren sie verdammte Hurensöhne. Wiederum hing ihr Status als Gottessohn oder als Hurensohn ausschließlich von der Mutter ab – davon, ob sie Jungfrau war oder nicht. In der Folge litten auch die Männer unter dem ungeheuren Druck der Verantwortung und der Pflicht, die Heiligkeit der Frau zu beschützen und zu bewahren.

Fridolin, der jegliche Verantwortung und Pflicht zu vermeiden versuchte, geriet in die Geheimgesellschaft und sah, dass die nackten Frauen mit festlich gekleideten Kavalieren tanzten, wobei „ein tolles, beinahe böses Lachen“ (S. 51) die Männer empfing. Albertine träumte von der Massenorgie, wobei sie nicht nur mit dem Dänen, sondern auch mit „noch drei oder zehn oder noch tausend“ (S. 70) anderen Männern koitierte. Und

so wie ich [Albertine] dich [Fridolin] sah, obwohl ich anderswo war, so sahst du auch mich, auch den Mann, der mich in seinen Armen hielt, und alle die andern Paare, diese unendliche Flut von Nacktheit, die mich umschäumte und von der ich und der Mann, der mich umschlungen hielt, gleichsam nur eine Welle bedeuteten. (ebd.)

Ausgerechnet auf dieser „blumenübersäten unendlichen Wiese, wo ich [Albertine] in den Armen eines Geliebten ruhte, unter all den andern Liebespaaren“ (S. 72.), musste Fridolin gekreuzigt werden. Albertine lachte aber „so schrill, so laut“ (ebd.) sie konnte, während Fridolin ans Kreuz geschlagen wurde, weil sie Fridolins Treue sowie sein Bemühen beim Suchen der Gewänder „über alle Maßen töricht und sinnlos“ (ebd.) fand. Und dieses Lachen von Albertine empfing Fridolin „wie zur Antwort, in einer völlig fremden, fast unheimlichen Weise“ (S. 65), als er morgens um vier Uhr heimkehrte.<sup>387</sup>

Auf diese Weise verdeutlicht Albertines Traum, dass die Nacktheit der Frau den Dirnenstatus symbolisiert. Daher verspürte sie Entsetzen, Scham und Zorn gegenüber Fridolin, als die Kleider verschwunden waren. Ihr Status hängt von da an völlig von ihrem Gatten ab, welches Gewand er für sie anschafft. Dies erklärt auch ihre maßlose Grausamkeit und Gleichgültigkeit trotz des Bemühens ihres Gatten um sie.<sup>388</sup>

---

<sup>387</sup> Joon-Suh Lee analysiert das Lachen von Albertine sowie von Alice anhand von „Souveränität“ nach Derrida. Siehe Lee, Joon-Suh (2002) Poststrukturalistische Ästhetik des Lachens: Ein Vergleich der Lachszenen in *Traumnovelle* und *Eyes Wide Shut*. In: *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik*. Bd. 83, Jg. 43, H. 3, S. 223-244.

<sup>388</sup> Zu verstehen ist außerdem, dass Albertines Feindseligkeit gegenüber Fridolin seine Wurzel in der Defloration hat. In einer Gesellschaft, welche die Jungfräulichkeit mit der Heiligkeit sowie die sexuelle

Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass ihre absolute Hingabe zu dem Dänen genauso folgenlos bleibt wie Fridolins Abenteuer. So wie Fridolin hinter jeder Frau einzig allein seine Gattin sieht, so sieht auch Albertine stets Fridolin, sogar im Moment der Kopulation mit dem Dänen. Daher ist der Däne eigentlich nichts anderes als die Verkörperung der puren Virilität,<sup>389</sup> die für Fridolin nicht mehr zur Verfügung steht, wie das nackte dänische Mädchen den absoluten sinnlichen Reiz versinnbildlicht ohne jegliche persönliche sowie emotionale Verbundenheit. Angelangt am Schluss ihrer Traumerzählung wusste Albertine: „[W]ir waren aneinander vorbeigeflogen.“ (S. 72)

### 3.2.3. Novelle = Unerhörte Begebenheit

Die *Traumnovelle* zählt neben Schnitzlers *Abenteurnovelle* zu den seltenen Werken, welche die Gattungsbezeichnung ›Novelle‹ im Titel führen.

(Achim Aurnhammer, ARTHUR SCHNITZLERS INTERTEXTUELLES ERZÄHLEN)

#### 3.2.3.1. Definition und Spezifika

Das Wort *Novelle* stammt vom lateinischen NOVUS ab, was „neu“ oder „jung“ bedeutet. Seine Verwendung blieb zunächst auf juristische Kontexte im Sinne von *novellae leges* („neue Gesetze“) beschränkt: „In der Gesetzgebung des Kaisers Justinian war die Novelle ... der Name für eine Neuigkeit, die dem bestehenden Kodex angefügt wurde.“<sup>390</sup>

Die „terminologische Verfestigung des Novellenbegriffs“<sup>391</sup> als literarischen

---

Erfahrenheit der Frau vor der Ehe mit der Dirnenhaftigkeit gleichsetzt, ist es allgemeingültig, dass jede Frau durch die Defloration zur Hure verdammt wird. In DAS TABU DER VIRGINITÄT (1917/18) analysiert Freud diese Reaktion. (Vgl. Perlmann, Michaela L. (1987) a.a.O., S. 193f.)

<sup>389</sup> Psychoanalytisch gesehen ist die Tasche ein Symbol des weiblichen Genitales. (vgl. Scheible, Hartmut (2002) a.a.O., S. 117.) Da Albertine zunächst bei dem Dänen die gelbe Handtasche bemerkte, es aber im Traum Fridolin war, der in einer „kleine[n] gelblederne[n] Handtasche“ (S. 69) „Kleider, Wäsche, Schuhe, Schmuck“ (ebd.) für Albertine einpackte, ist zu verstehen, dass die Tasche des Dänen die sexuelle Erfahrung, Fridolins Tasche hingegen die Bemühungen um den Sozialstatus symbolisiert. Darum wusste Albertine in ihrem Traum, dass der Däne „indessen um die ganze Welt gewandert war. Er sah anders aus als zuvor, aber doch war er derselbe.“ (S. 69) Dies erklärt auch ihre Liebe zu Fridolin, die „zugleich viel schmerzliches Mitleid“ (S. 14) war.

<sup>390</sup> Burger, Heinz Otto (1951) *Theorie und Wissenschaft in der deutschen Novelle*. Zit. nach Kunz, Josef (1991) Die Novelle. In: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Hg. v. Otto Knörrich, Stuttgart : Alfred Kröner, S. 260.

<sup>391</sup> Kindt, Tom (2009) Novelle. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. v. Dieter Lamping,

Gattungsbegriff verbindet sich mit Giovanni Boccaccios DECAMERONE (1349-53), jene Sammlung von hunderten Geschichten, von denen die insgesamt zehn vor der Pest von Florenz aufs Landhaus geflüchteten Frauen und Männer zehn Tage lang erzählen.

Auch die erste deutsche Novellendichtung, UNTERHALTUNGEN DEUTSCHER AUSGEWANDERTEN (1795) von Johann Wolfgang von Goethe, knüpft unverkennbar an die Zyklusform von DECAMERONE an. Ebenso ist Goethes Terminologie der Novelle „als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ zu deuten,<sup>392</sup> die bis heute maßgebend ist.

Demzufolge sind die Spezifika der Novelle insbesondere in drei Hinsichten hervorzuheben: Erstens schließt das Wort *Novelle* die Vorstellung der Neuheit und der Neuigkeit<sup>393</sup> in sich ein, was in Goethes Terminologie als eine „unerhörte Begebenheit“ bezeichnet wird. Zweitens spielt die Zyklusform, die die Novellenhandlung in der Rahmengeschichte mit den Schachtelgeschichten präsentiert, eine signifikante Rolle, wodurch die prosaische Wirklichkeit und die poetische Fantasiewelt ineinander verschwimmen. „Damit wurde die Novelle zu einer Idealform des Poetischen Realismus, der literarischen Strömung, die mit dem Naturalismus konkurrierte.“<sup>394</sup> Und drittens dient die Novelle der „Unterhaltung“ der Leser, die ursprünglich aber als Zuhörer konzipiert sind, angesichts des Todes, wie die Pest in DECAMERONE oder der Ausbruch der französischen Revolution in UNTERHALTUNGEN DEUTSCHER AUSGEWANDERTEN.

### **3.2.3.2. Neuheit, Neuigkeit, Unerhörtheit in Bezug auf DIE TRAUMNOVELLE**

Fragen Sie selbst und fragen Sie viele andere: was gibt einer Begebenheit den Reiz? Nicht ihre Wichtigkeit, nicht der Einfluß, den sie hat, sondern die Neuheit. Nur das Neue scheint gewöhnlich wichtig, weil es ohne Zusammenhang Verwunderung erregt und unsere Einbildungskraft einen Augenblick in Bewegung setzt, unser Gefühl

---

Stuttgart : Alfred Kröner, S. 541.

<sup>392</sup> Im Gespräch mit Johann Peter Eckermann am 25.01.1827. Zit. nach Koch, Susanne (2009) *Literatur – Film – Unterricht: Bewertungsgrundlagen und didaktisches Potenzial der Literaturverfilmung für den Deutschunterricht am Beispiel Eyes Wide Shut*. Würzburg : Königshausen & Neumann, S. 303.

<sup>393</sup> Das italienische Wort *novella* bezeichnet zunächst „Neuigkeiten“ und meint damit auch die Erzählungen, die Neuigkeiten zum Gegenstand haben. IL NOVELLINO (um 1300) wird als die älteste bekannte Zusammenstellung novellistischer Erzählungen betrachtet. (Vgl. Kindt, Tom (2009) a.a.O., S. 541.)

<sup>394</sup> Aurnhammer, Achim (2013) a.a.O., S. 254.



nur leicht berührt und unseren Verstand völlig in Ruhe läßt.

(Johann Wolfgang von Goethe,  
UNTERHALTUNGEN DEUTSCHER AUSGEWANDERTEN)

Die oben beschriebenen drei Merkmale der Novelle wohnen offenkundig auch der TRAUMNOVELLE inne, wodurch die thematische sowie die ästhetische Wirkung von Schnitzlers Geschichte von der literarischen Gattung Novelle unterstützt ihre Kraft bei den Lesern entfaltet.

Zunächst erinnert das Kompositum des Novellentitels unwillkürlich an den Titel des Fachbuches, DIE TRAUMDEUTUNG (1900) von Sigmund Freud,<sup>395</sup> die zu jener Zeit ein „unerhörtes“ Forschungsergebnis darstellte, indem Freud den Traum vom Gegenstand der Mystik zum Gegenstand der Wissenschaft machte. Des Weiteren ist es von Interesse, dass Freud darin überwiegend seine eigenen Träume analysierte.<sup>396</sup> Im Hinblick auf DIE TRAUMNOVELLE ist es von Bedeutung, dass Schnitzler auf Wunsch seines Vaters Medizin studierte und in Folge dessen als Arzt tätig war. In der Novelle spiegeln sich seine berufliche Erfahrung sowie seine Ehe mit der zwanzig Jahre jüngeren Schauspielerin Olga Gussmann wider.

Außerdem führte Schnitzler nicht nur regelmäßige Tagebuch,<sup>397</sup> worin sowohl der

---

<sup>395</sup> Vgl. Krotkoff, Hertha (1972) a.a.O., S. 73.

<sup>396</sup> Freud begründet dieses Sachverhältnis in ÜBER DEN TRAUM (1901) wie folgt: „[...] weil jeder Traum, mit dem ich mich beschäftigen will, zu denselben schwer mitteilbaren Dingen führen und mich in die gleiche Nötigung zur Diskretion versetzen wird.“ (Freud, Sigmund (2000) Über den Traum. [1901] In: Ders. *Schriften über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 44.) Allerdings beruht Freuds Errungenschaft vor allem auf seiner Selbstanalyse, die „systematischer und gründlicher war als die Selbsterforschung noch des offenerzigsten Autobiographen – in der Geschichte ohne Beispiel!“ (Gay, Peter (2001) Sigmund Freud – Eine Kurzbiographie. In: Freud, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 451.)

<sup>397</sup> Der US-amerikanische Historiker Peter Gay betrachtet Schnitzler als Inbegriff der Männlichkeit und des Bürgertums des neunzehnten Jahrhunderts. In SCHNITZLER'S CENTURY (2002) greift er den Vorfall aus Schnitzlers Autobiografie JUGEND IN WIEN (1920, ersch. 1968) auf, dass sein Vater aus der verschlossenen Schreibtischlade des sechzehnjährigen Arthur Schnitzlers ein rotes Büchlein, ein geheimes und intimes Tagebuch des Sohnes, dem der Jugendliche seine frühzeitigen erotischen Abenteuer mit Prostituierten anvertraut hatte, entwendete und ihm anschließend eine „furchtbare Strafpredigt“ hielt. Für Gay illustriert dieser Vorfall nicht nur den materiellen Reichtum des „viktorianischen“ Bürgertums, der durch das eigene Zimmer mit dem Schreibtisch zum Ausdruck gebracht wird, sondern auch den Konflikt zwischen den Generationen im neunzehnten Jahrhundert, wobei sich die nachkommende Generation zwar nach der Privatheit sehnte, aber der die benötigte Aggression und das Durchsetzungsvermögen fehlte, um die eigene Privatsphäre zu verteidigen. (Gay, Peter (2002) *Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler: Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. : Fischer.) Zu vermuten ist weiterhin, dass Stanley Kubrick diesen Vorfall in seinem Film EYES WIDE SHUT intergrierte, indem Ziegler als Vaterfigur bzw. als Vaterersatz sowie als Überwachungskamera sogar in das Schlafzimmer von Alice und Bill eindringt.

Schaffensprozess der TRAUMNOVELLE als auch die Beziehung zu seiner Frau notiert sind, sondern er schrieb auch seine nächtlichen Träume sorgfältig nieder.<sup>398</sup>

So ist anzunehmen, dass Schnitzler in der TRAUMNOVELLE seine persönlichen Erlebnisse künstlerisch bearbeitete, während sich Freud in der TRAUMDEUTUNG mit seinen eigenen Träumen wissenschaftlich auseinandersetzte. Dadurch tritt das geschwisterliche Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst zu Tage, wobei der Traum als Medium dient, um die Wahrheit zu gestalten und zu erkennen.

Freud selbst beschreibt Schnitzler folgendermaßen:

So habe ich [Freud] den Eindruck gewonnen, daß Sie [Schnitzler] durch Intuition – eigentlich aber in Folge feiner Selbstwahrnehmung – alles wissen, was ich in mühseliger Arbeit an andern Menschen aufgedeckt habe. [...] Ja ich glaube, im Grunde Ihres Wesens sind Sie ein psychologischer Tiefenforscher, so ehrlich unparteiisch und unerschrocken wie nur je einer war, [...].<sup>399</sup>

Theodor Reik schrieb auch ARTHUR SCHNITZLER ALS PSYCHOLOG[E] (1913), worin Schnitzlers Werke im Rahmen der psychoanalytischen Kunstinterpretation analysiert wurden.

Jedoch blieb Schnitzler gegenüber der Psychoanalyse distanziert, obwohl er die medizinische Diskussion auf dem Gebiet der Psychiatrie und die Anfänge der Psychoanalyse mit Sorgfalt verfolgte.<sup>400</sup> Außerdem verfasste Schnitzler von 1887 bis 1894 mehrere Artikel und Rezensionen für die von seinem Vater Johann Schnitzler, einem renomierten Facharzt für Kehlkopfleiden und Professor an der Wiener Universität,

---

Mit Foucaults Worten lässt sich dann sagen: „Wir [sind] Viktorianer“. Weiterhin anzumerken ist, dass Schnitzler sein Tagebuch kontinuierlich von 1875 bis 1931 führte und dass sein Tagebuch als wichtige Quelle für die Sozial- und Geistesgeschichte vom Fin de siècle bis in die Erste Republik gilt. Mittlerweile ist die zehnbändige Edition des Tagebuchs im Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften erschienen.

<sup>398</sup> Zu erwähnen ist, dass Jan Harlan nach Marbach ins Literaturarchiv ging, um Schnitzlers Traumtagebuch für Kubrick im Original zu lesen. Siehe Daus, Corinna (2007) Eyes wide open – Kubricks Visionen: Interview mit Jan Harlan. In: *Das ARTE Magazin*, Oktober 2007. <http://www.arte.tv/de/Interviews/1734172.html> (Stand: 25.04.2011). 2012 wurde das Traumtagebuch Schnitzlers, TRÄUME: DAS TRAUMTAGEBUCH 1875-1931, von Peter Michael Braunwarth und Leo A. Lensing herausgegeben. Für die Rezension siehe z.B. Breidecker, Volker (2012) Licht und Schatten dieser Welt. In: *Süddeutsche Zeitung*, München, 15.05.2012. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/arthur-schnitzler-zum-geburtstag-licht-und-schatten-dieser-welt-1.1357452> (Stand: 13.11.2013).

<sup>399</sup> Freud, Sigmund (1955) Briefe an Arthur Schnitzler. In: *Neue Rundschau* 66, S. 97. Zit. nach Scheible, Hartmut (2002) a.a.O., S. 106.

<sup>400</sup> Für Schnitzlers Verständnis der Psychoanalyse siehe u.a. Arthur Schnitzler – Sigmund Freud: Doppelgänger? In: Worbs, Michael (1988) *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. : Athenäum, S. 179-258.

herausgegebene INTERNATIONALE KLINISCHE RUNDSCHAU, wobei sich sein Interesse insbesondere auf dem Gebiet der Nervenpathologie zeigte.<sup>401</sup>

Dennoch kritisierte Schnitzler an der Psychoanalyse die Deutungspraxis bzw. die Anwendung der psychoanalytischen Theorie.<sup>402</sup> Vor allem weil ihm die Unterteilung der psychischen Struktur in Es/Ich/Über-Ich nach Freud als „künstlich“ erschien:

Die neuere Psychologie ist mehr auf Metaphern bedacht als auf psychische Realitäten. Die Trennung in Ich, Überich und Es ist geistreich, aber künstlich. Eine solche Trennung gibt es in Wirklichkeit nicht.<sup>403</sup>

Schnitzler nannte die Psychoanalyse sogar „scheinbar eine leichtere, in Wirklichkeit eine schwere Kunst“<sup>404</sup> und sah sie hauptsächlich für die Literatur anwendbar:

Nach einer Epoche der Schaltheit, des Pathos, des Bannertragens, der Phrasenherrschaft, der Feigheit und Bequemlichkeit in Hinsicht auf die dunklen Reiche der Seele entdeckten einige neuere Dichter, was die Großen aller Zeiten wußten: daß die Seele im Grunde kein so einfaches Ding sei. Und insbesondere, daß außer dem Bewußten allerlei Unbewußtes in der Seele nicht nur vorhanden, sondern auch wirksam sei. Man entdeckte, daß das Gute nicht einfach gut, das Schlechte nicht einfach schlecht sei, daß in den tugendhaftesten Seelen sozusagen sündhafte Regungen, daß in den verdorbensten Züge von Edelmut und Güte nicht einmal verborgen, sondern für den Schärferblickenden sichtbar seien. Man entdeckte ferner – und dies war vielleicht das Wesentlichste – eine Art fluktuierendes Zwischenland zwischen Bewußtem und Unbewußtem. Das Unbewußte fängt nicht sobald an, als man glaubt, oder manchmal aus Bequemlichkeit zu glauben vorgibt (ein Fehler, dem die Psychoanalytiker nicht immer entgehen). Die Begrenzungen zwischen Bewußtem, Halbbewußtem und Unbewußtem so scharf zu ziehen, als es überhaupt möglich ist, darin wird die Kunst des Dichters vor allem bestehen.<sup>405</sup>

Anders als Freuds Anhänger legte Schnitzler Wert auf das Halbbewusste bzw. das Mittelbewusstsein und schreibt:

Das Mittelbewußtsein wird überhaupt im Ganzen zu wenig beachtet. Es ist das ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens; von da steigen die Elemente ununterbrochen ins Bewußte auf oder sinken ins Unbewußte hinab. Das Mittelbewusstsein steht ununterbrochen zur Verfügung. Auf seine Fülle, seine Reaktionsfähigkeit kommt es vor allem an. Darauf auch, ob der Verkehr zwischen dem Mittelbewußtsein und dem Bewußtsein einerseits, dem Mittelbewußtsein und dem

---

<sup>401</sup> Schnitzler schrieb u.a. eine Rezension über Freuds Übersetzung der Hysterie-Arbeiten von Charcot. Vgl. Freytag, Julia (2007) *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut*. Bielefeld : transcript, S. 9. sowie Schnitzler, Olga (1962) *Spiegelbild der Freundschaft*. Salzburg : Residenz, S. 52f.

<sup>402</sup> Vgl. ebd., S. 11f.

<sup>403</sup> Schnitzler, Arthur (1976) a.a.O., S. 283.

<sup>404</sup> Ebd., S. 280.

<sup>405</sup> Schnitzler, Arthur (1967) *Psychologische Literatur*. In: Ders. *Aphorismen und Betrachtungen*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 454f.

Unterbewußtsein andererseits, sich ohne Störung, ob es sich rasch oder langsam vollzieht usw. Das Mittelbewußtsein verhält sich zum Unterbewußtsein wie der Schlummer zum Scheintod. Der Schlummernde läßt sich immer ohne Mühe erwecken, der Scheintote nicht (wenigstens nicht immer). Die Psychoanalyse wirkt viel öfter auf das Mittelbewußtsein als (wie sie glaubt) auf das Unterbewußtsein.<sup>406</sup>

In Erinnerung zu rufen sind Fridolins nächtliche Irrfahrt sowie seine Nachforschung am folgenden Tag in der TRAUMNOVELLE. Der körperlich von Müdigkeit befallene und emotional von Hass sowie Eifersucht aufgewühlte Fridolin „fluktuiert“ buchstäblich zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten, indem er sich im Mittelbewusstsein befindet.

Als er z.B. mit Mariannes Liebesgeständnis konfrontiert wird, diagnostiziert er zunächst sachlich, sieht ihren toten Vater mit einem Seitenblick an, erinnert sich dann im Halbbewussten an einen Roman, „den er vor Jahren gelesen“ (S. 25) hat. Anschließend denkt er ohne Gründe zwanghaft, daher unbewusst, an seine Gattin und den Dänen. Seine danach folgende Handlung verliert das Bewusstsein, weil er mechanisch agiert. Und wenn Fridolin die Wohnung des Hofrats verlässt, „[waren] [d]ie Menschen, die dort oben zurückgeblieben, die lebendigen geradeso wie der Tote, [...] ihm in gleicher Weise gespensterhaft unwirklich.“ (S. 26)

Insbesondere seine Lektüre signalisiert, dass er sich im Halbbewussten befindet und gleich ins Unbewusste fallen wird, wie seine Tochter am Anfang der Novelle zeigte<sup>407</sup>: Sie las eine Märchengeschichte vor, es fielen ihr die Augen beinahe *plötzlich*<sup>408</sup> zu, aber sie wachte wieder auf und wurde schließlich vom Dienstmädchen ins Bett geführt. Dies weist also daraufhin, dass Fridolin, als er in einem „Kaffeehaus niederen Ranges“ (S. 34) „illustrierte Zeitungen und Abendblätter“ (ebd.) und ebenso als er in einem vornehmeren Café (vgl. S. 90) „ein Abendblatt“ (ebd.) liest, gleich darauf einschlafen wird.<sup>409</sup> So sind seine Begegnungen mit dem Studienkollegen Nachtigall, dem

---

<sup>406</sup> Schnitzler, Arthur (1976) a.a.O., S. 283.

<sup>407</sup> Am 16.12.1924 schreibt Schnitzler in seinem Tagebuch zunächst seine nächtlichen Träume, die sich mit dem geheimen Maskenball in der TRAUMNOVELLE vage assoziieren lassen. Und dann kommentiert er: „[...] ich war während des Lesens eingeschlafen. Träume weiter: [...]“. (Zit. nach Heizmann, Bertold (2006) *Arthur Schnitzler, Traumnovelle*. Stuttgart : Reclam, S. 62.)

<sup>408</sup> Achim Aurnhammer und Lea Marquart weisen darauf hin, dass in der Novelle das Zeitadverb „plötzlich“ über vierzig Verwendungen und das Modaladverb „unwillkürlich“ fünfzehn Verwendungen finden. Siehe Aurnhammer, Achim/Lea Marquart (2010) a.a.O., S. 51.

<sup>409</sup> Im Filmskript Schnitzlers für DIE TRAUMNOVELLE ist dieses Signal eindeutig zu sehen. Siehe. Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 40f. und das Kapitel 3.3.1.2. Drehbuch-Entwurf in dieser Arbeit.

Kostümverleiher Gibiser, der Geheimgesellschaft sowie mit dem Arbeitskollegen Doktor Adler in die Traumsphäre einzuordnen.

### 3.2.3.3. Zyklusform der Novelle in Bezug auf Fridolins Bewusstseinszustände

Auch die Struktur der TRAUMNOVELLE deutet die unterschiedlichen Bewusstseinszustände Fridolins an: Im ersten Kapitel wird die Rahmengeschichte geschildert, in der die Protagonisten Fridolin und Albertine ein Konflikt belastet. Im zweiten sowie im dritten Kapitel begegnet Fridolin im Halbschlaf bzw. in Müdigkeit der jeweiligen Versuchungen, die sowohl aus dem bürgerlichen (Marianne) als auch aus dem nicht-bürgerlichen Milieu (Mizzi) stammen. Im vierten Kapitel gerät Fridolin endgültig in den Schlaf, ins Unbewusste, und im fünften Kapitel erzählt Albertine dem heimgekehrten Fridolin ihren nächtlichen Traum. Das sechste Kapitel, worin Fridolins Nachforschung dargestellt wird, zeigt das allmähliche Nervenversagen Fridolins, indem sein Bewusstes, sein Halbbewusstes sowie sein Unbewusstes völlig ineinander verschwimmen. Und das siebte Kapitel schildert wieder die Rahmengeschichte, in der die vom Schlaf aufgewachte Albertine und der vom Nervenzusammenbruch gebeutelte Fridolin sich (vorläufig) wieder versöhnen.

Nach Achim Aurnhammer ist DIE TRAUMNOVELLE „ein Musterbeispiel modernen phantastischen Erzählens, da sich die zwei oppositionellen Welten, die ›real-mögliche‹ und die ›real-unmögliche‹, nicht voneinander trennen lassen.“<sup>410</sup> „Der Übergang aus der scheinbar realen in die scheinbar traumhafte Welt wird unmerklich verdeckt, weil die Requisiten des Phantastischen, vor allem die Maske, ebenso sehr in der ›real-unmöglichen‹ Welt vorkommen.“<sup>411</sup>

Da der heimkehrende Fridolin im siebten Kapitel „auf *seinem* Polster etwas Dunkles, Abgegrenztes, wie die umschatteten Linien eines menschlichen Gesichts [gewahrte]“ (S.

---

<sup>410</sup> Aurnhammer, Achim (2013) a.a.O., S. 240.

<sup>411</sup> Ebd., S. 241.

Aurnhammer und Marquart gehen davon aus, dass die Maske „als realer Beweis seiner [Fridolins] nächtlichen Erlebnisse [zurückbleibt].“ (Aurnhammer, Achim/Lea Marquart (2010) a.a.O., S. 90.) Dagegen interpretiert Perlmann, dass die Maske und das Kostüm darauf hinweisen, dass Fridolin nun in die Traumsphäre eintritt. (Siehe Perlmann, Michaela L. (1987) a.a.O., S. 187.) Leider beziehen weder Aurnhammer/Marquart noch Perlmann neben der Maske und der Kostümierung die Redoute ein.

101), was ihn anschließend zusammenbrechen lässt, folgern Aurnhammer und Marquart, dass die nächtlichen Erlebnisse Fridolins insbesondere mit der Geheimgesellschaft auch in die real-mögliche Welt einzuordnen seien.

Zwei Lesarten bieten sich m.E. in dieser Zusammenbruchsszene Fridolins an: Die eine ist, dass Fridolin endgültig vom Phantom befallen ist. Was er sogar in seiner eigenen Hand zu halten meint, nämlich die Maske, ist nichts anderes als ein Delirium oder eine Halluzination nach seiner mühseligen Odyssee. Die andere ist, dass diese Maske nicht vom geheimen Maskenball, sondern von der Redoute stammt. Albertine wollte damit Fridolin „scherzhaft“ (S. 102) warnen, der zwei Nächte hintereinander zu spät – oder zu früh? – heimkehrt, und ihren Wunsch nach dem „so heiß erlebten Liebesglück“ (S. 12) wie in der Nacht des gemeinsamen Redoutenbesuches ausdrücken.<sup>412</sup> Um aber die materielle Realität überprüfen oder um Albertines möglichen Scherz verstehen zu können, ist Fridolin viel zu erschöpft und aufgewühlt.

Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass sich DIE TRAUMNOVELLE an verschiedene literarische Gattungen anlehnt. So sind Fridolins nächtliche Odyssee dem Schauerroman,<sup>413</sup> Albertines Traumerzählung dem Fantasieroman und Fridolins Nachforschung dem Detektivroman zuzuordnen, während die Rahmengeschichte von Albertine und Fridolin zum Eheroman einzugliedern ist.<sup>414</sup> In der Folge ändert sich die Haltung des Erzählers je nach Gattungstyp, in dem er gerade die Geschichte erzählt. Außerdem ist es auffällig, dass einzig Albertines Traumerzählung als Ich-Erzählung in der Novelle gestaltet ist, während die gesamte Novelle von einem Er-Erzähler berichtet wird, der sich von einem personalen zum neutralen sowie zum auktorialen Erzähler<sup>415</sup> wandelt.

---

<sup>412</sup> Wenn man die Novelle auf diese Weise liest, ist sie eindeutig eine Komödie, „eine Komödie der Galanterie“ (S. 12).

<sup>413</sup> Vgl. Krotkoff, Hertha (1973) Zur geheimen Gesellschaft in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *The German Quarterly*. Volume XLVI, Number 2, S. 202-209. und Perlmann, Michaela L. (1987) a.a.O., S. 189f.

<sup>414</sup> Daher fragte sich Fridolin, „[a]n welchem seltsamen Roman bin ich da vorübergestreift?“ (S. 48), als er auf dem Weg zur Geheimgesellschaft Nachtigall folgend in einem Fiaker saß. Dass Fridolin sich sogar in einer mit starken Emotionen aufgeladenen Situation wie während Mariannes hysterischem Liebesgeständnis an einen Roman erinnert (vgl. S. 25), lässt vermuten, dass er seine Haltung an der literarischen Gattung orientieren bzw. durch sie begründen will. Was wiederum Fridolins Unfähigkeit symbolisiert, aktiv sowie bewusst zu handeln.

<sup>415</sup> Für die drei Typen der Erzählsituation, nämlich der auktoriale Roman, der Ich-Roman und der personale Roman siehe Stanzel, Franz K. (1987) *Typische Formen des Romans*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, S. 11-52.

In der Rahmengeschichte, besonders als die Redoute im Rückblick erzählt wird, ist es eindeutig, dass der Erzähler der Novelle ein auktorialer Er-Erzähler ist. Zeitraffend erzählt er das Erlebnis des vorigen Abends der Protagonisten, kommentiert dies als „eine Komödie der Galanterie, des Widerstandes, der Verführung und des Gewährens“ (S. 12) und begleitet die Protagonisten ins Ehegemach. Er weiß sogar, dass Albertine und Fridolin „zu einem schon lange Zeit nicht mehr so heiß erlebten Liebesglück [einander] in die Arme [sanken]“ (ebd.). Die darauffolgende Spannungsschilderung zwischen den Protagonisten markiert die Maximumposition des Erzählers, indem er die Innenwelt der Protagonisten allwissend wiedergibt.

Dann wandelt er sich zu einem objektiven Beobachter, als Albertine und Fridolin gegenseitig ihre Geständnisse abgeben, indem der Erzähler die Szene so darstellt, dass die erzählte Zeit mit der Erzählzeit fast identisch erscheint. Wortwörtlich gibt der Erzähler die Dialoge zwischen Albertine und Fridolin wieder, fügt eigenes nur selten hinzu.

Als jedoch Fridolin zu später Stunde sein Heim verlässt und mit seiner Irrfahrt beginnt, beschreibt dies der Erzähler ausschließlich aus der Perspektive Fridolins. Insbesondere die Schilderung in Form eines inneren Monologs<sup>416</sup> und der erlebten Rede erschwert es dem Leser, den Protagonisten vom Erzähler zu unterscheiden, was wiederum beim Lesen eine traumhafte, fast surreale Atmosphäre evoziert. Der Höhepunkt dieser Traumhaftigkeit wird allerdings im geheimen Maskenball erreicht, wobei der Erzähler gar hinter Fridolin zu verschwinden scheint und der Erzähler die Geschichte zeitdehnend berichtet. Der Erzähler beschreibt zunächst die Umgebung und fragt sich dann:

Wo bin ich? dachte Fridolin. Unter Irrsinnigen? Unter Verschwörern? Bin ich in die Versammlung irgendeiner religiösen Sekte geraten? War Nachtigall vielleicht beordert, bezahlt, irgendeinen Uneingeweihten mitzubringen, den man zum besten haben wollte? Doch für einen Maskenscherz schien ihm alles zu ernst, zu eintönig, zu unheimlich. (S. 50)

Die subjektive Innenwelt Fridolins vermischt sich mit der objektiven Handlungswelt

---

<sup>416</sup> Im deutschen Sprachraum wird Schnitzlers LEUTNANT GUSTL (1900) als erste Erzählung betrachtet, die ausschließlich im inneren Monolog gehalten ist. Sie ist eine Satire auf den Ehrenkodex des k.u.k. Offizierskorps und brachte Schnitzler die juristische Aberkennung seines Offiziersrangs ein. FRÄULEIN ELSE (1924) wird als ihr Pendant angesehen, das in Dominanz des inneren Monologs diesmal aus weiblicher Sicht gestaltet ist.

des Erzählers, und der Leser tendiert dazu, Fridolin zu glauben, weil der Erzähler den Anschein erweckt, Fridolins Irrfahrt objektiv zu berichten, indem er distanziert bleibt. Der Erzähler greift weder das Erlebnis Fridolins auf, noch kommentiert er es in irgendeiner Weise. Neben dem inneren Monolog und der erlebten Rede ist es die Verwendung des Verbuns, die den Leser hypnostizierend Fridolins Perspektive hinnehmen lässt:

Fridolin sah wohl, daß Nachtigall eine Binde um die Augen trug, aber zugleich *glaubte* er zu bemerken, wie hinter dieser Binde seine Augen in den hohen Spiegel gegenüber sich bohrten, in dem die bunten Kavaliere mit ihren nackten Tänzerinnen sich drehten. (S. 52, Herv. v. Verf.)

Natürlich hatte Nachtigall ihm zuvor Folgendes verraten: „Aber leider nicht ganz verbunden. Nicht so, daß ich gar nichts sehe. Ich seh’ nämlich im Spiegel durch das schwarze Seidentuch über meine Augen ...“ (S. 41). Trotzdem ist Fridolins Bemerkung in dieser Nacht zu bezweifeln, weil es weder Nachtigalls Bestätigung noch Fridolins Überprüfung gibt. Aber diese Wahrnehmungshaltung ist charakteristisch für Fridolin.

Als Fridolin in der Wohnung des Hofrats ankam, war dieser bereits tot:

Das Antlitz des Toten war überschattet, doch Fridolin kannte es so gut, daß er es in aller Deutlichkeit zu sehen *vermeinte* – hager, runzlig, hochgestirnt, mit dem weißen, kurzen Vollbart, den auffallend häßlichen weißbehaarten Ohren. (S. 20, Herv. v. Verf.)

Auch nachdem Albertine ihre Traumerzählung beendet hatte, *glaubte* Fridolin zu sehen, „wie ihr Mund, ihre Stirn, ihr ganzes Antlitz mit beglücktem, verklärtem, unschuldvollem Ausdruck lächelte“ (S. 73).<sup>417</sup>

Darüber hinaus schenkt ihm alleine seine Wahrnehmung sowohl Angst als auch Hoffnung: Der innerlich von Angst gequälte Fridolin *glaubte*, „die blauen Alemannen in ihnen zu erkennen“ (S. 28), als er auf der nächtlichen Straße einem Trupp von Studenten begegnete. Bei der Nachforschung *erinnerte* sich Fridolin sogar, „diese Physiognomie im Laufe dieses Tages schon irgendwo gesehen zu haben“ (S. 90), als er

---

<sup>417</sup> Diese Verwendung des Verbuns ist auch bei Albertine auffällig. Aber im Gegensatz zu Fridolin, der sie dafür nutzt, um die Außenwelt zu beschreiben, gebraucht sie Albertine, um ihre Innenwelt zu erforschen: „Er [Däne] lächelte nicht, ja eher *schien* mir, daß sein Antlitz sich verdüsterte, und mir erging es wohl ähnlich, denn ich war bewegt wie noch nie. [...] Wenn er mich rief – so *meinte* ich zu wissen –, ich hätte nicht widerstehen können. Zu allem *glaubte* ich mich bereit; dich, das Kind, meine Zukunft hinzugeben, *glaubte* ich mich so gut wie entschlossen, und zugleich – wirst du es verstehen? – *warst* du mir teurer als je.“ (S. 14, Herv. v. Verf.)



in einem Café bemerkte, dass ein Herr in dunklem Überzieher in einer entfernten Ecke Platz nahm.

Als er aber sein Abenteuer hinter sich lassend nach Hause kam und Albertines „gleichmäßig-ruhigen Atem“ (S. 101) beim Schlaf hörte, drang ein Gefühl von Zärtlichkeit und Geborgenheit in sein Herz, was in ihm anschließend Hoffnung erzeugte:

Doch die Art, wie sie ihm das zu verstehen gab, ihr Einfall, die dunkle Larve neben sich auf das Polster hinzulegen, als hätte sie nun sein, des Gatten, ihr nun rätselhaft gewordenes Antlitz zu bedeuten, diese scherzhafte, fast übermütige Art, in der zugleich eine milde Warnung und die Bereitwilligkeit des Verzeihens ausgedrückt *schien*, gab Fridolin die sichere Hoffnung, daß sie, wohl in Erinnerung ihres eigenen Traums –, was auch geschehen sein mochte, geneigt war, es nicht allzu schwer zu nehmen. (S. 102, Herv. v. Verf.)

Was sich dadurch erhellt, ist insbesondere, dass Fridolin keinen richtigen Dialog mit Albertine führt, sondern den Monolog mit sich selbst. Daher gewinnt seine Aussage, „Ich will dir alles erzählen“ (S. 102), nachdem er endgültig zusammengebrochen war, nicht an Glaubwürdigkeit, weil die verstörte Wahrnehmung andeutet, dass Fridolin nicht in der Lage ist, die Sache objektiv zu betrachten und zu berichten, geschweige denn zu urteilen. Außerdem bestand „sein Rachewerk“ (S. 83) an Albertine nicht nur darin, sie mit einer Anderen zu betrügen, sondern auch ihr alles zu erzählen:

[...] eine Art von Doppelleben führen, zugleich der tüchtige, verlässliche, zukunftsreiche Arzt, der brave Gatte und Familienvater sein – und zugleich ein Wüstling, ein Verführer, ein Zyniker, der mit den Menschen, mit Männern und Frauen spielte, wie ihm just die Laune ankam – das erschien ihm in diesem Augenblick als etwas ganz Köstliches; – und das Köstlichste daran war, daß er später einmal, wenn Albertine sich schon längst in der Sicherheit eines ruhigen Ehe- und Familienlebens geborgen wähnte, ihr kühl lächelnd alle seine Sünden eingestehen wollte, um so Vergeltung zu üben für das, was sie ihm in einem Träume Bitteres und Schmachvolles angetan hatte. (S. 84)

Bewusst plant Fridolin zwar das Ende seiner Ehe mit Albertine: „Ich werde mich von ihr trennen. Es kann nie wieder gut werden“ (S. 78), aber unbewusst „glaubt“ er an das weitere Zusammenleben mit ihr, das – gleich aus welchen Gründen – sogar „[f]ür immer“ (S. 103) dauern soll. Daher nimmt sich Fridolin, nachdem er die nacheinander folgenden Fehlschläge mit Frauen erlitten hat, vor:

ihr [Albertine] bald, vielleicht morgen schon, die Geschichte der vergangenen Nacht zu erzählen, doch so, als wäre alles, was er erlebt, ein Traum gewesen – und dann, erst wenn sie die ganze Nichtigkeit seiner Abenteuer gefühlt und erkannt hatte, wollte er ihr gestehen, daß sie

Wirklichkeit gewesen waren. Wirklichkeit? fragte er sich –, [...]. (S. 101)

Fridolin, der Albertines Traum mit der Wirklichkeit gleichsetzt, will ihr seine ‚wirklichen‘ Erlebnisse wie ein Traum erzählen. Dieses reziproke Verhältnis spiegelt sich bereits zu Beginn der Novelle wider, als Albertine und Fridolin sich gegenseitig das Dänemark-Erlebnis berichten: Albertine erzählte Fridolin von einem jungen Offizier, an dem sich Fridolin auch erinnerte und den sie beehrte.

Dagegen erzählte Fridolin Albertine von einem jungen dänischen Mädchen, das Albertine nicht sah, weil die Begegnung stattfand, während Albertine sich noch im frühmorgendlichen Schlaf befand. Zu fragen ist, ob sich diese Begegnung tatsächlich ereignete, weil Fridolins Schilderung des Mädchens eher an die kleine Meerjungfrau von Hans Christian Andersen erinnert<sup>418</sup> und weil Albertine daraus eine verborgene ‚wirkliche‘ Figur herauslas:

Jetzt dachte sie seiner andern, *wirklicherer*, dachte seiner Jünglingserlebnisse, in deren manche sie eingeweicht war, [...]. In dieser Stunde, er wußte es, drängte manche Erinnerung sich ihr mit Notwendigkeit auf, und er wunderte sich kaum, als sie, wie aus einem Traum, den halbvergessenen Namen einer seiner Jugendgeliebten aussprach. (S. 17, Herv. v. Verf.)

Höchstwahrscheinlich hat Fridolin die Geschichte auf Basis seiner Lektüre und Erlebnisse erfunden, um sich bei Albertine zu rächen, insbesondere weil das dänische Mädchen seitdem nicht mehr in seinen Gedanken auftaucht.

In DER DICHTER UND DAS PHANTASIEREN (1907/08) schreibt Sigmund Freud:

Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit.<sup>419</sup>

Freud setzt den Traum des Schlafers mit dem Tagtraum bzw. der Fantasie des Dichters gleich. So wie die nächtlichen Träume die Wunscherfüllungen des Träumers darstellen, so schildern die dichterischen Fantasien seine Wunscherfüllungen. Ebenso wie der Träumer den nachgeburtlichen Zustand oder gar das intrauterine Leben wiederholt, was

---

<sup>418</sup> Vgl. Wolf, Sabine (2013) a.a.O., S. 102.

<sup>419</sup> Freud, Sigmund (2009) Der Dichter und das Phantasieren [1907/08] In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Reclam, S. 38.

ferner den Archetyp des Wunsches wiedergibt, versetzt sich der Dichter in den Augenblick des Kinderspiels zurück,<sup>420</sup> indem er anstatt zu spielen nun fantasiert, um die früher gekannte Lust zu repetieren.

In dieser Hinsicht ist zu vermuten, dass Albertines nächtlicher Traum ihre verborgene Wunscherfüllung darstellt, so wie DIE TRAUMNOVELLE Schnitzlers eine versäumte Wunscherfüllung gestaltet. Dass die gesamte Novelle offensichtlich wie ein Traum wirkt, deutet vor allem an, dass die Novelle der Tagtraum des Autors ist.

### 3.2.3.4. Aspekt der Unterhaltung

Für den Leser ist es besonders unterhaltsam, zu erfahren, wie das Privatleben des Dichters Einfluss auf seine Dichtung nimmt. Betrachten wir die Entstehungsgeschichte der TRAUMNOVELLE im Hinblick auf Schnitzlers Privatleben.

Diese Entwürfe [vom 12.10.1921, Anm. v. Verf.] zeigen, dass das Grundmotiv des Erzählens sowie die Gegenüberstellung von Traum, Wirklichkeit/Wahrheit von Anfang an für Schnitzler wichtig sind. Auch die Frage der Schuld – das Sich-Freisprechen Fridolins von einer moralischen Verfehlung, gerade in Bezug auf das Duell, angesichts der Traumerzählung seiner Frau – spielt von Anfang an eine Rolle. Die Schuldfrage auf ein subtileres und damit glaubwürdiges Fundament zu stellen, ist offensichtlich Schnitzlers größtes Bemühen bei den späteren Überarbeitungen gewesen.<sup>421</sup>

Der erfolgreiche Dramen- und Prosaautor Arthur Schnitzler heiratete 1903 im Alter von einundvierzig die einundzwanzigjährige selbstbewusste und talentierte Schauspielerin sowie Sängerin Olga Gussmann, wobei der uneheliche Sohn Heinrich bereits ein Jahr alt war.<sup>422</sup> Die Ehe verlief zunächst harmonisch. Am 20.06.1907 notiert Schnitzler im Tagebuch:

N(ach)m(ittags) zu O(lga) über mein Sujet: Der junge Mensch, der von seiner schlafenden Geliebten fort in die Nacht hinaus zufällig in die tollsten Abenteuer verwickelt wird – sie schlafend daheim findet wie er zurückkehrt; sie wacht auf – erzählt einen ungeheuren Traum, wodurch der junge Mensch sich wieder schuldlos fühlt. »Gutes Geschäft« sagte Olga; die den

---

<sup>420</sup> Um mit Lacan zu sprechen, ist dann das Kunstwerk „das Objekt klein a“ von Künstler.

<sup>421</sup> Heizmann, Bertold (2006) a.a.O., S. 59.

<sup>422</sup> Die folgende Biografie entnehme ich Strejcek, Gerhard (2011) Das Ende einer bürgerlichen Ehe. In: *Wiener Zeitung*, Wien, 22.06.2011 sowie [http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wissen/geschichte/222038\\_Das-Ende-einer-buergerlichen-Ehe.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wissen/geschichte/222038_Das-Ende-einer-buergerlichen-Ehe.html) (Stand: 10.10.2013). Siehe auch die Memoiren von Olga Schnitzler. Schnitzler, Olga (1962) *Spiegelbild der Freundschaft*. Salzburg : Residenz Verl.

Stoff sehr charakteristisch für mich fand.<sup>423</sup>

1909 kam Tochter Lili zur Welt, was die Familienidylle zu perfektionieren schien. Jedoch gab sich Olga mit der Rolle nur als Gattin und Mutter nicht zufrieden und machte ihrem Mann Vorwürfe, dass er ihrer Karriere im Wege stünde. Außerdem sah sich Schnitzler mit der Tatsache konfrontiert, dass er alterte. Anfang 1919 schreibt Schnitzler im Tagebuch:

»Zeit ist nur ein Wort.« – Ja – aber Altwerden ist eine Thatsache.<sup>424</sup>

Im Sommer 1919 unternahm Olga trotz des Einwands ihres Mannes eine Konzerttournee nach Salzburg, was sich aber als Fehlschlag erwies. Überdies ging sie mit dem Musiker und Komponisten Gross fremd, wodurch der Erfinder des „süßen Mädels“ Schnitzler zeitweilig zum Gespött der Wiener Gesellschaft wurde. 1921 war die Ehe nicht mehr zu retten und im Juni ließen sich Schnitzler und Olga scheiden. Im Oktober 1921 notiert Schnitzler in sein Tagebuch:

– Nun erscheint die Beziehung zu O(lga) völlig hoffnungslos. [...] der geringste Widerspruch, Zweifel macht sie dem Widersprechenden zum Feind – sie hört gewissermaßen immer nur das zu Ende an, was Echo ihrer selbst ist. – Dabei (das ist das schlimme) – ist in mir doch eine quälende Sehnsucht nach ihr – d. h. nach der, die sie doch (mit all ihren Fehlern) so lange für mich war, die sie irgendwie auch heute noch ist, und die sie mir nie wieder werden kann. – Der Zusammenbruch ist nun erst vollkommen. Diese Scheidung war nicht nur die Rettung, sie war irgendwie auch letzte Hoffnung. Eine vergebliche. [...] Die Doppelnovelle begonnen.<sup>425</sup>

Zeitparallel schrieb Schnitzler auch die Monolog-Novelle FRÄULEIN ELSE (1924), die ihm „leicht von der Hand gegangen“<sup>426</sup> sei. Jedoch hatte er Mühe mit der Doppelnovelle. Am 02.10.1922 schreibt Schnitzler im Tagebuch, dass er bei der Arbeit an der Doppelnovelle „sehr stimmungslos“<sup>427</sup> gewesen sei. Ebenso notiert Schnitzler, dass er zeitweise von verlorenen Manuskripten von der Doppelnovelle sowie DIE FRAU DES RICHTERS (1925) träumte, was seiner Deutung nach den

---

<sup>423</sup> Zit. nach Scheffel, Michael (2006) a.a.O., S. 108.

<sup>424</sup> Zit. nach ebd., S. 107.

<sup>425</sup> Zit. nach ebd., S. 107f.

<sup>426</sup> Zit. nach Heizmann, Bertold (2006) a.a.O., S. 59. Zur Entstehungsgeschichte von FRÄULEIN ELSE siehe Polt-Heinzl, Evelyne (2002) *Arthur Schnitzler, Fräulein Else*. Stuttgart : Reclam, S. 36f.

<sup>427</sup> Zit. nach Heizmann, Bertold (2006) a.a.O., S. 59.

„Wunsch“ ausdrücke, „sie nicht weiter schreiben zu müssen“.<sup>428</sup> Ein Eintrag vom 17.03.1923 lautet:

N[ach]m[ittag] an der Doppelnov[elle], sie vorläufig abgeschlossen; noch viel daran zu thun. Sehr bewegt wegen Associationen vom Schlußgespräch aus zu meinen Gesprächen mit O[lga].<sup>429</sup>

Nach dem ersten Diktieren in die Maschine spielte Schnitzler sogar mit dem Gedanken, das Projekt aufzugeben, schreibt aber am 30.03.1924:

N[ach]m[ittag] las ich die Doppelnov[elle] durch, die zu retten scheint.<sup>430</sup>

Die Schnitzlers führten nach der Scheidung eine ‚moderne‘ Familienbeziehung mit gemeinsamen Urlauben und Treffen, bis Tochter Lili 1928 in Venedig Selbstmord beging. Am 18.06.1925 schreibt Schnitzler im Tagebuch:

N[ach]m[ittag] les ich Olga, die bettlägerig, die Traumnov[elle] vor, sie wirkt sehr stark; O[lga] weint viel.<sup>431</sup>

Der Weiberheld Arthur Schnitzler wurde trotz der Scheidung nicht glücklich, obwohl er weiterhin Beziehungen mit Frauen wie Hedy Kempny, Lichtenstern, Vilma usf. hatte. Die Scheidung hatte ihn buchstäblich sowohl physisch als auch psychisch ergreifen lassen und er litt mehr und mehr unter Schwerhörigkeit. Darüber hinaus war die Feststellung, dass seine Ex-Frau zumindest in ihrer früheren Gestalt und Art sich letztlich als seine Traumfrau erwies, besonders schlimm für ihn. Zu vermuten ist daher, dass Schnitzler mit dem Vorlesen des Manuskriptes der TRAUMNOVELLE eine „gelind[e] Rache“ (S. 13) an seiner Ex-Frau Olga übte, indem er die Novelle seine zerstörte Ehe widerspiegeln ließ.<sup>432</sup>

Am 03.08.1925 schickte Schnitzler die Endfassung der Novelle schließlich an den

---

<sup>428</sup> Zit. nach ebd.

<sup>429</sup> Zit. nach ebd., S. 59ff.

<sup>430</sup> Zit. nach ebd., S. 61.

<sup>431</sup> Zit. nach ebd., S. 64.

<sup>432</sup> Wahrscheinlich war für Schnitzler der Ausgang eines Kunstwerkes sein Privatleben. Um mit Freud zu sprechen, unternahm Schnitzler keine Bearbeitungen fertiger und bekannter Stoffe, sondern schuf diese frei. (Vgl. Freud, Sigmund (2009) a.a.O., S. 44.) Auch ANATOL (1893) und DER WEG INS FREIE (1908) tragen „skandalös[erweise]“ autobiographische Elemente. (Vgl. Freund, Winfried/Walburga Freund-Spork (2010) *Arthur Schnitzler, Traumnovelle*. Stuttgart : Reclam, S. 46.) Daher ist Schnitzler nach Barthes als Autor zu bezeichnen, der versucht, „sein Leben in einen Roman zu verwandeln.“ (Barthes, Roland (2009) a.a.O., S. 188.)

Redakteur Paul Wiegler und DIE TRAUMNOVELLE erschien erstmals in Wieglers Zeitschrift DIE DAME des Ullstein-Verlags ab Dezember 1925 in Fortsetzungen bis März 1926 mit Illustrationen des seinerzeit bekannten Buchkünstlers Hans Meid. Die erste Buchausgabe wurde 1926 vom S. Fischer Verlag publiziert und bis 1930 hatte das Buch die dreißigste Auflage erreicht.<sup>433</sup>

### 3.2.3.5. Novelle = Krankengeschichte

In DER DICHTER UND DAS PHANTASIEREN (1907/08) schreibt Freud über den psychologischen Roman,

[...] daß nur eine Person, wiederum der Held, von innen geschildert wird; in ihrer Seele sitzt gleichsam der Dichter und schaut die anderen Personen von außen an. Der psychologische Roman verdankt im ganzen wohl seine Besonderheit der Neigung des modernen Dichters, sein Ich durch Selbstbeobachtung in Partial-Ichs zu zerspalten und demzufolge die Konfliktströmungen seines Seelenlebens in mehreren Helden zu personifizieren.<sup>434</sup>

In der TRAUMNOVELLE ist es allerdings Fridolin, in dessen Seele der Dichter Schnitzler gleichsam sitzt und aus dessen Perspektive der Erzähler die anderen Personen anschaut und beschreibt. Des Weiteren ist anzumerken, dass Fridolins Ich durch die Selbstbeobachtung gespalten ist, was wiederum durch seine Doppelgänger zum Ausdruck gebracht wird.

Dass Fridolin in der Novelle ohne besonderen Grund gegenüber zwei Männern Sympathie empfindet, deutet an, dass diese Männer seine Doppelgänger sind: Der Verlobte Mariannes, Doktor Roediger, „[d]er überschlanke, blasse, junge Mensch mit kurzem, blondem Vollbart und Brille, Dozent für Geschichte an der Wiener Universität, hatte ihm [Fridolin] recht gut gefallen, ohne weiter sein Interesse anzuregen.“ (S. 22) Und den Studienkollegen Nachtigall, der zwar das Medizinstudium abbrach, aber nun als Klavierspieler arbeitet, hatte Fridolin „stets besonders in sein Herz geschlossen“ (S. 37). Dagegen empfindet Fridolin unbewusste Abneigung gegenüber sich selbst:

---

<sup>433</sup> Vgl. Farese, Giuseppe (2010) Arthur Schnitzler – Stanley Kubrick. Ein Duell ohne Sieger. In: *Arthur Schnitzler und der Film*. Hg. v. Achim Aurnhammer/Barbara Beßlich/Rudolf Denk, Würzburg : ERGON, S. 361. Für die Varianten zwischen Zeitschriften- und Buchveröffentlichung siehe Variantenapparat in Schnitzler, Arthur (2004) *Traumnovelle. Nach der Fassung des Erstdrucks mit Variantenapparat*. Hg. v. Nikolai Vogel/Kilian Fitzpatrick, Scheuring : Black Ink, S. 107-115.

<sup>434</sup> Freud, Sigmund (2009) a.a.O., S. 42f.

„Fridolin erblickte in einem großen Wandspiegel rechts einen hageren Pilger, der niemand anderer war als er selbst, [...]“ (S. 46)

Ferner ist bedeutsam, dass Fridolin durch zwei Studienkollegen, nämlich durch Nachtigall und Doktor Adler, die nackten weiblichen Körper erblickt bzw. erfährt:<sup>435</sup> Nachtigall lockte Fridolin zum geheimen Maskenball mit „nackte[n] Frauenzimmer[n]“ (S. 41), indem er sagte, „solche Weiber hast du nie gesehen.“ (ebd.) Dagegen führte Doktor Adler, „der Assistent des [histologischen] Institutes“ (S. 95), Fridolin in die Totenkammer und „leuchtete mit der elektrischen Lampe auf den Frauenkopf“ (S. 97), um bei der Identifizierung behilflich zu sein. Während Nachtigall allerdings Fridolin in einem mysteriösen sowie traumhaften Zustand zurücklässt, scheint Doktor Adler der Aufklärung der Sache zu dienen. Beide arbeiten jedoch „zu nachtschlafender Zeit“ (S. 95) und gehören zu Fridolins Traumsphäre.

Da der Traum nach Freud „somatisch *eine Reaktivierung eines Aufenthalts im Mutterleibe* mit der Erfüllung der Bedingungen von *Ruhelage, Wärme* und *Reizabhaltung* [ist]“,<sup>436</sup> ist es kein Wunder, dass der von Impotenz bedrohte Fridolin ausgerechnet im Traum seine Omnipotenz wieder herstellt, indem die nackten Frauen entweder als „ausgesuchte Ware“ (S. 79) oder als „zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt[er]“ (S. 101) Leichnam erscheinen.

Heranzuziehen sind außerdem die STUDIEN ÜBER HYSTERIE (1895) von Josef Breuer und Sigmund Freud, da der Novellenheld Fridolin hysterische Symptome zeigt, während dessen Schöpfer Schnitzler bemüht ist, sie zu verhüllen bzw. abzuändern: Wie es sich für Freud bei der Hysterie ausschließlich um „sexuelle und speziell genital-ödipale Konflikte“<sup>437</sup> handelte, wird Fridolin mit seiner Virilität konfrontiert, indem

---

<sup>435</sup> Vgl. Grobe, Horst (2011) *Textanalyse und Interpretation zu Arthur Schnitzler TRAUMNOVELLE*. Hollfeld : Bange, S. 73.

<sup>436</sup> Zit. nach Baudry, Jean-Louis (1994) a.a.O., S. 1061.

<sup>437</sup> Mentzos, Stavros (1996) Einleitung. In: Breuer, Josef/Sigmund Freud. *Studien über Hysterie*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 12.

Das Verhältnis zwischen Albertine und Fridolin unterstreicht nicht nur die sexuelle, sondern auch die genital-ödipalen Konflikte. Wie eine Mutter nahm Albertine Fridolins Kopf „in beide Hände und bettete ihn innig an ihre Brust“ (S. 103), als Fridolin seufzend erkannte: „Und kein Traum [...] ist völlig Traum.“ (ebd.) Ebenso assoziiert Fridolin unbewusst die Trennung von Albertine mit dem Tod seiner Mutter: „Doch wie immer es in diesem Augenblicke mit ihm stand – zu welchen Entschlüssen er im Laufe der nächsten Stunden gelangen sollte, das dringende Gebot des Augenblicks für ihn war, sich auf eine Weile wenigstens in Schlaf und Vergessen zu flüchten. Auch in der Nacht, die dem Tod seiner Mutter gefolgt war, hatte er geschlafen, hatte tief und traumlos schlafen können, und er sollte es in dieser

seine Frau Albertine ihm ihr Begehren nach einem jungen dänischen Offizier gesteht. Schlimmer noch: Albertine bekennt, dass sie bereit war, sich sogar vor der Ehe Fridolin hinzugeben.

Dadurch wird Fridolins bürgerliches Ich völlig erschüttert, denn „wenn an jenem Abend [...] zufällig ein anderer an deinem [Albertines] Fenster gestanden hätte und ihm wäre das richtige Wort eingefallen“ (S. 19), dann wäre Albertine für Fridolin keine Heilige mehr, sondern eine Hure. Beladen mit Affekten – Schock, Schreck, Angst, Hass u. dgl. – gerät Fridolin zum Schluss in eine „verschüttet[e] Stadt“,<sup>438</sup> in eine geheime Gesellschaft, zu deren Ausgrabung er leider nicht imstande ist, weil „[d]er Affekt selbst den hypnoiden Zustand [schafft], dessen Produkte dann außer assoziativem Verkehr mit dem Ichbewußtsein stehen.“<sup>439</sup>

Das Verblassen oder Affektloswerden einer Erinnerung hängt von mehreren Faktoren ab. Vor allem ist dafür von Wichtigkeit, *ob auf das affizierende Ereignis energisch reagiert wurde oder nicht*. Wir verstehen hier unter Reaktion die ganze Reihe willkürlicher und unwillkürlicher Reflexe, in denen sich erfahrungsgemäß die Affekte entladen: vom Weinen bis zum Racheakt.<sup>440</sup>

Nun versteht sich, warum Fridolin stetig an einem Rachewerk für Albertine schmiedet und am Ende in Tränen ausbricht. Durch Albertines Geständnis hat er ein psychisches Trauma erfahren, was er mit dem Racheakt und dem Weinen zu überwinden versucht.

Ferner ist auch von Bedeutung:

[...] daß man unter den Hysterischen die geistig klarsten, willensstärksten, charaktervollsten und kritischsten Menschen finden kann. In diesen Fällen ist solche Charakteristik richtig für das wache Denken des Menschen; in seinen hypnoiden Zuständen ist er alieniert, wie wir es alle im Traume sind. Aber während unsere Traumpsychosen unseren Wachzustand nicht beeinflussen, ragen die Produkte der hypnoiden Zustände als hysterische Phänomene ins wache Leben hinein.<sup>441</sup>

Allerdings war Freuds Grunderkenntnis zum Traum, dass „jeder Traum, was immer er

---

nicht?“ (S. 73) Dagegen herrscht das patriarchale Gesetz in der geheimen Gesellschaft.

<sup>438</sup> Freud, Sigmund (1996) Beobachtung V. Frl. Elisabeth v. R. In: Breuer, Josef/Sigmund Freud. *Studien über Hysterie*. [1895] Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 157.

<sup>439</sup> Freud, Sigmund (1996) Beobachtung IV. Katharina. In: Breuer, Josef/Sigmund Freud. *Studien über Hysterie*. [1895] Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 147.

<sup>440</sup> Breuer, Josef/Sigmund Freud (1996) Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. [1893] In: Breuer, Josef/Sigmund Freud. *Studien über Hysterie*. [1895] Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 32.

<sup>441</sup> Ebd., S. 37.



sonst noch bedeuten mag, denselben Bildungsgesetzen unterliegt wie eine Neurose oder Psychose.“<sup>442</sup> Wiederum in DER DICHTER UND DAS PHANTASIEREN (1907/08) heißt es:

Der Dichter mildert den Charakter des egoistischen Tagtraumes durch Abänderungen und Verhüllungen und besticht uns [die Leser] durch rein formalen, d. h. ästhetischen Lustgewinn, den er uns in der Darstellung seiner Phantasien bietet.<sup>443</sup>

Nach Freud stellt sich heraus, dass der nächtliche Traum des Schläfers neurotischen sowie psychotischen Bildungsgesetzen unterliegt, während der Tagtraum des Dichters mit dem Delirium sowie mit der Halluzination konnotiert ist. Es ist dennoch vor allem der Dichter, der „uns seine Spiele vorspielt oder uns das erzählt, was wir für seine persönlichen Tagträume zu erklären geneigt sind, so empfinden wir hohe, wahrscheinlich aus vielen Quellen zusammenfließende Lust.“<sup>444</sup> Weiterhin schreibt Freud:

[...] in der Technik der Überwindung jener Abstoßung, die gewiß mit den Schranken zu tun hat, welche sich zwischen jedem einzelnen Ich und den anderen erheben, liegt die eigentliche *Ars poetica*.<sup>445</sup>

In STUDIEN ÜBER HYSTERIE (1895) schreibt Freud:

Ich bin nicht immer Psychotherapeut gewesen, sondern bin bei Lokaldiagnosen und Elektroprognostik erzogen worden wie andere Neuropathologen, und es berührt mich selbst noch eigentümlich, dass die Krankengeschichte, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind und dass sie sozusagen des ersten Geprägtes der Wissenschaftlichkeit entbehren. Ich muß mich damit trösten, dass für dieses Ergebnis die Natur des Gegenstandes offenbar eher verantwortlich zu machen ist als meine Vorliebe [...].<sup>446</sup>

Im Vorwort desselben Bandes heißt es:

Unsere [Breuers und Freuds] Erfahrungen entstammen der Privatpraxis in einer gebildeten und lesenden Gesellschaftsklasse, und ihr Inhalt berührt vielfach das intimste Leben und Geschick unserer Kranken. Es wäre ein schwerer Vertrauensmißbrauch, solche Mitteilungen zu

---

<sup>442</sup> Beland, Hermann (2000) Einleitung. In: Freud, Sigmund. *Schriften über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 8.

<sup>443</sup> Freud, Sigmund (2009) a.a.O., S. 45.

<sup>444</sup> Ebd.

<sup>445</sup> Ebd.

<sup>446</sup> Freud, Sigmund (1996) Beobachtung V. Frl. Elisabeth v. R. In: Breuer, Josef/Sigmund Freud. *Studien über Hysterie* [1895]. Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 180.

veröffentlichen, auf die Gefahr hin, daß die Kranken erkannt und Tatsachen in ihrem Kreise verbreitet werden, welche nur dem Arzte anvertraut wurden.<sup>447</sup>

So ist zu schlussfolgern, dass gerade die literarische Gattung Novelle für die Schilderung der Krankengeschichte geeignet ist. Vor allem die novellistische Technik benötigt ebenso die Krankengeschichte, die veröffentlicht werden will. So wie der freischaffende Dichter durch Abänderungen und Verhüllungen den Charakter des egoistischen Tagtraumes mildert, so novelliert der Analytiker die Krankengeschichte, damit die Kranken nicht erkannt und keine juristischen Konsequenzen gezogen werden. Und so wie die Novelle den Lesern eine „aus vielen Quellen zusammenfließende Lust“<sup>448</sup> bereitet, die eigentlich „aus der Befreiung von Spannungen in unserer Seele hervorgeht“<sup>449</sup> und die uns dadurch „unsere eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne Schämen“<sup>450</sup> genießen lässt, so bereitet auch die Krankengeschichte beim Lesen eine ähnliche Lust. In diesem Sinne ist die Psychoanalyse tatsächlich „scheinbar eine leichtere, in Wirklichkeit eine schwere Kunst“.<sup>451</sup>

Die häufig für die Krankengeschichte verwendeten novellistischen Techniken sind die unvollständige Namensangabe bzw. die Namensänderung sowie die skizzenhafte Beschreibung des Äußeren der Kranken. In der TRAUMNOVELLE sind entweder nur die Vornamen genannt wie Fridolin, Albertine, Marianne und Mizzi oder nur die Nachnamen wie Doktor Roediger, Nachtigall, Gibiser und Doktor Adler. Darüber hinaus wird die Tochter von Albertine und Fridolin überhaupt namenlos als die Kleine oder das Kind bezeichnet. Auch in den STUDIEN ÜBER HYSTERIE sind die Kranken nur mit unvollständigen Namen genannt wie Frl. Anna O., Frau Emmy v. N., Miß Lucy R., Katharina und Frl. Elisabeth v. R.

Des Weiteren schildert Fridolin, obwohl er eindeutig visuell angelegt ist, nur fragmentarisch die Gesichter der Figuren, denen er im Laufe der Handlung begegnet. Infolgedessen erfahren die Leser zwar von den blonden Haaren und den schlanken Fingern von Albertine, den ebenso blonden, reichen Haaren, dem wohlgeformten Hals

---

<sup>447</sup> Breuer, Josef/Sigmund Freud (1996) Vorwort zur ersten Auflage. In: Breuer, Josef/Sigmund Freud. *Studien über Hysterie* [1895]. Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 23.

<sup>448</sup> Freud, Sigmund (2009) a.a.O., S. 45.

<sup>449</sup> Ebd.

<sup>450</sup> Ebd.

<sup>451</sup> Schnitzler, Arthur (1976) a.a.O., S. 280.

und den schmalen Lippen von Marianne, den roten Lippen von Mizzi usw., aber sie können die Gesichter der Novellenfiguren trotzdem nicht ausmalen. Genauso beschreibt Freud alle physischen Merkmale und die Geste der Kranken bis ins Detail, während er deren Gesichter im Dunkeln lässt. Nach Paul Heyse ist diese novellistische Technik das Silhouettenhafte zu nennen:

Eine starke Silhouette – um nochmals einen Ausdruck der Malersprache zu Hilfe zu nehmen – dürfte dem, was wir im eigentlichen Sinn Novelle nennen, nicht fehlen, ja wir glauben, die Probe auf die Trefflichkeit eines novellistischen Motivs werde in den meisten Fällen darin bestehen, ob der Versuch gelingt, den Inhalt in wenige Zeilen zusammenzufassen, in der Weise, wie die alten Italiener ihren Novellen kurze Überschriften gaben, die dem Kundigen schon im Keim den spezifischen Werth des Themas verraten.<sup>452</sup>

Dadurch, dass die Handlungszeit der TRAUMNOVELLE überwiegend der Nacht zugeordnet ist, lässt sich die Finsternis in der Novelle erklären, die sowohl Fridolin als auch dem Leser das klare Sehen unmöglich macht. Das Resultat ist, dass alle Novellenszenen skizzenhaft oder silhouettenhaft erscheinen. Auch Freud berichtet, dass die Kranken ihre Geschichte in einer Reihe von Bildern mit erläuterndem Texte beschreiben: „Es war, als läse sie [Frl. Elisabeth v. R.] in einem langen Bilderbuche, dessen Seiten vor ihren Augen vorübergezogen würden.“<sup>453</sup>

Weiterhin anzumerken ist, dass Paul Heyse in der Einleitung zur Erzählensammlung DEUTSCHER NOVELLENSCHATZ (1871) und dem Beitrag MEINE NOVELLISTIK (1900) die Falkentheorie entwickelt, die für die Gattungsmerkmale der Novelle wirkungsmächtig ist und die später als Dingsymbol weiter entwickelt wird.<sup>454</sup> Wie der Falke in der FALKENNOVELLE (V/9) aus Boccaccios DECAMERONE am Wendepunkt der Handlung den zentralen Konflikt symbolisch darstellt, müssen leblose

---

<sup>452</sup> Zit. Nach Kunz, Josef (1991) a.a.O., S. 269.

<sup>453</sup> Freud, Sigmund (1996) Beobachtung V. Frl. Elisabeth v. R. In: Breuer, Josef/Sigmund Freud. *Studien über Hysterie*. [1895] Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 172.

Zu erwähnen ist außerdem, dass Schnitzler sich in seiner Korrespondenz mit den Filmleuten mehrfach für die Novelle als Filmgattung ausgesprochen habe. Vgl. Ilgner, Julia (2010) Schnitzler intermedial? Zu einigen Aspekten „filmischen Erzählens“ in den späten Novellen (*Traumnovelle, Spiel im Morgengrauen, Flucht in die Finsternis*). In: *Arthur Schnitzler und der Film*. Hg. v. Achim Aurnhammer/Barbara Beßlich/Rudolf Denk, Würzburg : ERGON, S. 144.

Weiterhin anzumerken ist, dass sich Schnitzlers unveröffentlichte Korrespondenz in Filmangelegenheiten als eine wertvolle Quelle anbietet, um die damalige Filmindustrie sowie die Intermedialität zwischen Literatur und Film zu erforschen. ARTHUR SCHNITZLER UND DER FILM von Claudia Wolf (2006) und von Achim Aurnhammer ([Hg.], 2010) stellen Forschungsergebnisse diesbezüglich dar. Die über 80 Mappen befinden sich im Arthur-Schnitzler-Archiv in Freiburg.

<sup>454</sup> Vgl. Kindt, Tom (2009) a.a.O., S. 543.

Gegenstände, Tiere oder Pflanze in einem novellistischen Werk als Symbol eine leitmotivische Rolle spielen und somit die Sinnzusammenhänge veranschaulichen.

Außerdem untersteht die Novelle dem Gesetz der Konzentration, das als strenge Hinordnung und Zentrierung auf eine Krisensituation des Lebens – mit Goethes Worten auf ein unerhörtes Ereignis – beschränkt bleibt. Entsprechend wird die Novellenhandlung durch die Einsträngigkeit und Einlinigkeit fokussiert geführt,<sup>455</sup> wobei gezielt angestrebt wird, „das Alltägliche, was in die Geschichte mit eintritt, so kurz als möglich abzufertigen“ und statt dessen ‚bey dem Außerordentlichen und Einzigem zu verweilen‘.<sup>456</sup> „So gesehen bietet sich die Novelle, vor allem in ihrer ursprünglichen klassischen Spielart, als die verdichtetste und [...] konzentriertesten Form innerhalb der epischen Gattung dar“,<sup>457</sup> wobei die Grenze zwischen Alltäglichem und Außerordentlichem sowie Wunderbarem häufig verschwimmt.

In der TRAUMNOVELLE ist es vor allem die Maske, die als Dingsymbol eine leitmotivische Rolle spielt und die Sinnzusammenhänge darstellt. Allerdings untersucht DIE TRAUMNOVELLE „die sexuelle Ambivalenz einer *glücklichen Ehe* und versucht die Bedeutung sexueller Träume und hypothetischer *Möglichkeiten* mit Wirklichkeit gleichzusetzen“,<sup>458</sup> was wiederum durch die Gleichsetzung zwischen Maske und Gesicht symbolisch zum Ausdruck gebracht wird: Rückblickend erinnern sich die Protagonisten gemeinsam an die Redoute der vorigen Nacht, wo sie maskiert aus dem Alltäglichen auszubrechen versuchten, aber jeweils enttäuschende Versuchungen erlebten. Mit Maskierung und Kostümierung gelingt es dem Ehemann zudem in einen geheimen Maskenball einzudringen, wo ihm jedoch die Entmaskierung droht. Zu Hause im Ehegemach sieht er zum Schluss, dass anstatt ihm die Maske auf seinem Kopfkissen neben seiner Frau schläft.

Das bedeutet also, dass sich nicht nur durch die novellistische Technik, die Freud für

---

<sup>455</sup> Vgl. Kunz, Josef (1991) a.a.O., S. 266.

<sup>456</sup> August Wilhelm Schlegel. Zit nach Kunz, Josef (1991) a.a.O., S. 261.

Dieser Aspekt berührt auch das Märchenhafte der TRAUMNOVELLE. Michael Scheffel schreibt: „Sein [Märchen] Stoff führt in die Epoche des Wiener *Fin de siècle* und damit in eine Zeit zurück, in der die vom Erkenntniskeptizismus Friedrich Nietzsches (1844-1900) und dem Empiriekritizismus des Physikers Ernst Mach (1838-1916) geprägten Autoren des so genannten ›Jungen Wien‹ das Traum- und Märchenhafte des menschlichen Daseins literarisch zu erfassen versuchten.“ (Scheffel, Michael (2006) a.a.O., S. 120f.)

<sup>457</sup> Ebd., S. 268f.

<sup>458</sup> Ciment, Michel (1982) a.a.O., S. 158.

die Veröffentlichung der Krankengeschichten benötigte, sondern auch durch die seelische Spannung, worunter seine Kranken litten, weil sie größtenteils Fantasie und Realität nicht auseinanderhalten, die Krankengeschichten von Freud wie Novellen lesen lassen. Vielmehr weist die Tatsache, dass die Krankengeschichten mehr oder weniger auf einen ereignisorientierten Handlungsaufbau basieren, um berichtet zu werden, auf die Reminiszenz an die Novelle hin in dem Sinne, dass die Novelle nach Theodor Storm „die Schwester des Dramas“ ist. Trotz vielerlei Ähnlichkeiten zwischen Novelle und Krankengeschichten ist dennoch hervorzuheben, dass der Dichter Schnitzler *Ars poetica* verwendet, um seine Geschichte zu ästhetisieren. Vor allem die Maske spielt sowohl inhaltlich als auch formal eine wesentliche Rolle für DIE TRAUMNOVELLE, um den Tagtraum des Dichters zu verhüllen sowie abzuändern und um die ästhetische Lust beim Lesen zu gewähren.

In diesem Zusammenhang ist es nachvollziehbar, dass Freud im Brief an Schnitzler vom 24.05.1926 anfügte: „P. S. über Ihre Traumnovelle habe ich mir einige Gedanken gemacht.“<sup>459</sup> Abschließend kann behauptet werden, dass der Erzähler der TRAUMNOVELLE ein Analytiker ist, der mit allwissendem Blick den Analysanden Fridolin beobachtet sowie ihm zuhört und aus dessen Perspektive die Krankengeschichte bzw. die Novelle schildert.

### **3.3. Literaturverfilmung: EYES WIDE SHUT**

Was trennt Roman und Film voneinander? Nichts als die Sprache....

(Max Beer, FILM, THEATER UND ROMAN.)

#### **3.3.1. Schnitzlers Drehbuch-Entwurf der TRAUMNOVELLE**

##### **3.3.1.1. Schnitzlers Verhältnis zum Film/Kino**

Arthur Schnitzler verfolgte die Anfänge des Stummfilms aufmerksam und erkannte die großen künstlerischen sowie wirtschaftlichen Möglichkeiten der neuen Kunstart. Entsprechend fixierte Schnitzler in seinem Tagebuch die Faszination der bewegten

---

<sup>459</sup> Zit. nach Scheible, Hartmut (2002) a.a.O., S. 105.

Bilder und berichtete über seine Kinobesuche.<sup>460</sup> Ähnlich wie der Theaterbesuch war der Kinobesuch für Schnitzler ein gesellschaftliches Ereignis, und in den Kriegsjahren nutzte er das Medium zur Berichterstattung. Interessant war auch seine Reaktion auf die Filmtragödie, denn ähnlich wie Kubricks Werke sind Schnitzlers durch Kälte und Kalkül gekennzeichnet. Im Tagebuch hingegen notiert Schnitzler z.B. am 12.07.1913: „Im Kino. So nervös, dass eine kitschige Abschiedsszene mich weinen macht.“<sup>461</sup>

Seit 1911 sind vor allem seine Dramen ein beehrter Filmstoff und 1913 verfasste Schnitzler selber das Drehbuch für die LIEBELEI-Verfilmung, die unter dem Titel ELSKOVLEG (1914, Holger Madsen) in Dänemark von der Nordisk-Filmproduktion realisiert wurde.<sup>462</sup> Zu seinen Lebzeiten wurden insgesamt sieben Werke Schnitzlers verfilmt<sup>463</sup> und zu fünf Filmen, die innerhalb Europa realisiert wurden, liegen wiederum Schnitzlers Eindrücke, Kritiken sowie die Korrespondenzen mit Filmleuten vor.

Darüber hinaus interessierte sich Schnitzler auch für die Theorie des Films, wobei er mit zunehmender Kinoerfahrung die kritischen Eindrücke sowie die Geringschätzung des Kinos als Kunstform parallel empfand. So schreibt Schnitzler am 23.12.1917 im Tagebuch: „Erzählen heisst ihnen nun umständlich sein. (...) nach den Menschenseelen

---

<sup>460</sup> Vgl. Wolf, Claudia (2006) *Arthur Schnitzler und der Film: Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung*. Karlsruhe : Universitätsverlag Karlsruhe, bes. S. 96-150.

<sup>461</sup> Zit. nach ebd., S. 97.

<sup>462</sup> Für den Verhandlungsablauf der LIEBELEI-Verfilmung siehe ebd., S. 40-51.

Dass der Dramenautor Schnitzler das Drehbuch verfasste, war zu damaligen Verhältnissen nicht üblich, denn der Film war nicht als Kunst anerkannt und wurde außerdem als Konkurrent des Theaters betrachtet. Am 12.03.1912 wurde sogar die außerordentliche Generalversammlung des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller offiziell sanktioniert und mit großer Mehrheit beschlossen, dass „die drei großen Organisationen des deutschen Theaters – der Bühnenverein, die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger und der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller – ihre Mitglied verpflichten sollen, in keiner Weise für das Kino tätig zu sein.“ (Prinzler, Hans Helmut (1995) *Chronik des deutschen Films. 1895-1994*. Stuttgart : Metzler, S. 23, zit. nach Wolf, Claudia (2006) a.a.O., S. 98.) Für das Verhältnis zwischen Theater und frühem Kino siehe Literarische Intelligenz: Theater-Kino-Streit und "Autorenfilm" (1907-1914) in Diederichs, Helmut H. (2001) *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. S. 35-62. <http://www.soziales.fh-dortmund.de/diederichs/pdfs/habil.pdf> (Stand: 04.11.2013).

<sup>463</sup> LIEBELEI (Holger Madsen, 1914, DK; Jakob und Luise Fleck, 1927, DE), DER REIGEN (Richard Oswald, 1920, DE), ANATOL (Cecil B. DeMille, 1921, US), DER JUNGE MEDARDUS (Mihaly (Michael) Kertész, 1923, AT), FREIWILD (Holger Madsen, 1928, DE), FRÄULEIN ELSE (Paul Czinner, 1929, DE) und SPIEL IM MORGENGRAUEN (Jacques Feyder, 1931, US). Für die gesamte Verfilmungsliste von Schnitzlers Werken siehe die Film- und Hörspielliste auf der Website des Arthur-Schnitzler-Archivs in Freiburg:

<https://portal.uni-freiburg.de/ndl/personen/achimaurnhammer/schnitzlerarchiv.html/service>  
(Stand: 04.11.2013).

möchten sie auch die Landschaft abschaffen[,] so daß nur der Film übrig bleibt.“<sup>464</sup> Am 08.03.1920 notiert Schnitzler jedoch im Tagebuch: „Begann Urban Gads Filmbuch zu lesen.“ Gemeint ist das Buch DER FILM. SEINE MITTEL – SEINE ZIELE (1920) vom dänischen Regisseur und Filmtheoretiker Urban Gad.<sup>465</sup> Und am 15.03.1920: „Ich lese Urban Gads Filmbuch zu Ende.“<sup>466</sup>

Es lassen sich durch den Text von Urban Gad keine unmittelbaren Einflüsse auf Schnitzlers Filmtheorie zeigen, sicher ist jedoch, dass Schnitzler sich mit den künstlerischen Stilmitteln des Films, wie Stummheit, Farblosigkeit, Zeit und Raum, Spannung, Steigerung, Tempo, den Eigenschaften des Films, wie Landschaften und Interieurs, Zufälligkeiten, Verbrechen, Sensationen, Stoff, Rahmen, Handlung und der Form des Filmmanuskripts, wie Entwurf und Szenarium, Exposition, Haupt- und Nebenhandlung im einzelnen auseinander setzt. Er liest, dass ein „Stoff, dessen Handlung aus einer äußeren bildmäßigen Reihe von Ereignissen besteht, die sich wie fertige Episoden formen“ sich am besten für den Film eignet, die Konflikte eine „leicht sichtbare Form annehmen können, zwischen Gegnern, die am besten bereits in der äußeren Erscheinung als Gegensätze charakterisiert sind“ und dass die Filmhandlung klar und einfach sein muss, „weil man sie nur durchs Auge wahrnimmt, ohne viel Kopfzerbrechen zu machen oder zu viele Texterklärungen zu erfordern; sie darf ihre Grundeigentümlichkeit, eine Erzählung in Bildern zu sein, niemals aus dem Auge lassen.“<sup>467</sup>

Des Weiteren ist anzumerken, dass das Kino für Schnitzler Ablenkung bot, „meist bezogen auf die häuslichen Probleme, die sich hinziehende Ehekrise, die schließlich zu der Scheidung führt.“<sup>468</sup> Am 28.12.1920 schreibt Schnitzler im Tagebuch:

Ich gehe aus dem Zimmer – mache den vergeblichen Versuch am Weiher weiterzuschreiben; empfinde das ganze Graun dieses Zusammenbruchs und vor mir, auf dem Pult, steht das Bild von O., aus der allerersten Zeit - und ich weiß nun (vielleicht in diesem Augenblicke zum ersten Mal) daß alles zu Ende ist. Ins Freie, Nebel, Koth; in ein Kino – nordische Frühungslandschaft, Jugend, Liebe; - wieder, in Gußregen und Dreck – „heim“; - in Thränen, Thränen, Thränen.<sup>469</sup>

Und am 10.10.1921 berichtet er:

(...) es wurde immer schlimmer; - eine Scene alten Stils wurde draus; (...) ich geriet in unsägliche Erbitterung; (...) ‚Ich kann nicht mehr‘; durch die Straßen, hin, in ein Kino, (...).<sup>470</sup>

Ab 1924 besuchte Schnitzler im Durchschnitt etwa 80 Kinovorstellungen pro Jahr,

---

<sup>464</sup> Zit. nach Wolf, Claudia (2006) a.a.O., S. 98.

<sup>465</sup> Vgl. ebd.

<sup>466</sup> Zit. nach ebd., S. 99.

<sup>467</sup> Ebd.

<sup>468</sup> Ebd., S. 100.

<sup>469</sup> Zit. nach ebd.

<sup>470</sup> Zit. nach ebd.

obwohl er sich meistens von Filmkunst und Publikum „angewidert“<sup>471</sup> fühlte. „Die entscheidende Rolle für Schnitzlers späteres Verhältnis zum Film und dessen Bedeutung für ihn, spielt seine sich mit der Zeit verschlechternde finanzielle Situation und die kommerziellen Möglichkeiten, die der Film zu garantieren verspricht.“<sup>472</sup>

Am 09.12.1930 wurde Schnitzler vom Regisseur Georg Wilhelm Pabst aufgefordert, ein Drehbuch der TRAUMNOVELLE für einen Tonfilm zu schreiben: „Gegen 6 Hr. Rappaport (junger 22j. kluger Mensch) für Hrn. Pabst, wegen Tonverfilmung Traumnovelle; ich solle selbst einen Entwurf verfassen.“<sup>473</sup> Zwei Tage später schreibt Schnitzler: „N[ach]m[ittag]. Traumnov[elle]. zu lesen begonnen; - wegen Film.“<sup>474</sup> Und am 14.12.1930: „Traumnov[elle]. Notizen Film.“<sup>475</sup> sowie am 15.12.1930: „V[or]m[ittag]. dicirt Traumnov[elle]. Film; - 6. Bild Zug.“<sup>476</sup> Am 18.12.1930 berichtet Schnitzler in einem Brief dem Herbert Rappaport, den Agenten der Nero-Filmgesellschaft:

Ich bin damit beschäftigt, eine Art von Tonfilm-Szenarium zur *Traumnovelle* zu entwerfen und finde es beinahe noch schwieriger als ich gedacht habe. Zum Teil liegt das vielleicht daran, dass es mir im Skizzieren, Durchdenken und Durchfühlen des Stoffes immer klarer wird, was für ein schöner stummer, d.h. musikalisch umspielter, durchfluteter, kurz was für ein eigentlicher Ton nicht aber Sprech-Film sich gerade aus der *Traumnovelle* machen liesse.<sup>477</sup>

Nach den Tagebuchnotizen vom 17.12.1930 sowie 20.12.1930 arbeitete Schnitzler weiter an dem Filmskript der TRAUMNOVELLE, obwohl die Verhandlungen noch nicht abgeschlossen waren. Jedoch brach Schnitzler den Entwurf am 29.12.1930 ab.<sup>478</sup> Dieser Entwurf ist in 54 Szenen gegliedert und umfasst 30 Seiten.

Zwei aufeinander folgende Fehlschläge der Literaturverfilmung von Pabst waren die Ursache für den Stillstand des Projekts. Zuvor war bereits DIE BÜCHSE DER

---

<sup>471</sup> Tagebuch am 07.01.1921. Zit. nach Wolf, Claudia (2006) a.a.O., S. 100.

<sup>472</sup> Ebd., S. 101.

<sup>473</sup> Tagebuch 09.12.1930, zit. nach Wolf, Claudia (2006) a.a.O., S. 140.

<sup>474</sup> Tagebuch 11.12.1930, zit. nach Wolf, Claudia (2006) a.a.O., S. 140.

<sup>475</sup> Zit. nach ebd.

<sup>476</sup> Zit. nach ebd.

<sup>477</sup> Brief von Arthur Schnitzler an Herbert Rappaport vom 18.12.1930. Freiburger Schnitzler-Archiv, Mappe 437, Nr. 48471, 1930-1931, 2 Briefe, 2 Bl., Nr. 85.1.1655. Zit. nach Lorenz, Dagmar C.G. (2010) Original und kulturkritische Übersetzung. Kubricks *Eyes Wide Shut* und Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *Arthur Schnitzler und der Film*. Hg. v. Achim Aurnhammer/Barbara Beßlich/Rudolf Denk, Würzburg : ERGON, S. 345.

<sup>478</sup> Vgl. Wolf, Claudia (2006) a.a.O., S. 140.



PANDORA (1929, DE) nach Frank Wedekinds Drama LULU. TRAGÖDIE IN 5 AUFZÜGEN MIT EINEM PROLOG (1902) ein Misserfolg und wurde als „grundsätzlich [...] verfehlt“ erklärt, wobei kritisiert wurde, „daß Pabst einen Stummfilm nach einem literarischen Stück gedreht hatte, dessen Bedeutung hauptsächlich an den Feinheiten des Dialogs hing.“<sup>479</sup> Die Verfilmung der DREIGROSCHENOPER (1931, DE) zog für Pabst sogar eine gerichtliche Auseinandersetzung mit Brecht und Weill nach sich.

Da Pabst bei der Verfilmung der TRAUMNOVELLE „schwere Verluste atmosphärischer Werte [für] unvermeidbar“ hielt und nicht noch einmal „als Vergewaltiger geistiger, dichterischer Arbeit erscheinen“<sup>480</sup> wollte, gab er im März 1931 das Projekt auf, was Schnitzler mit Verständnis aufnahm.<sup>481</sup>

Am 21.10.1931 starb Schnitzler als einer der einflussreichsten deutschsprachigen Autoren des Fin de Siècle an einer Hirnblutung und somit ist das Filmskript der TRAUMNOVELLE Schnitzlers erste Arbeit für den Tonfilm und zugleich seine letzte Bearbeitung eines seiner eigenen Werke für das Kino.

### 3.3.1.2. Drehbuch-Entwurf

Schnitzlers unveröffentlichter Drehbuch-Entwurf der TRAUMNOVELLE befindet sich im Arthur-Schnitzler-Archiv in Freiburg und ist gegen Entgelt als elektronische Datei einsehbar.<sup>482</sup> Dieser 54 Szenen lange Entwurf umfasst 30 Seiten und endet kurz vor dem geheimen Maskenballbesuch von Fridolin. Wichtig ist, dass er als Übergangsmedium zwischen Literatur/Sprache und Film/Bild vor allem Schnitzlers Intention für DIE TRAUMNOVELLE veranschaulicht, indem die novellistische Sprache durch die filmische konkretisiert wird. Es ist auch dieser Entwurf, woran Stanley Kubrick das Drehbuch für EYES WIDE SHUT anlehnte.

Auffällig ist zunächst die Veränderung der Zeitstruktur sowie die Verwendung der

---

<sup>479</sup> Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 188. Zit. nach Wolf, Claudia (2006) a.a.O., S. 142.

<sup>480</sup> Brief von G.W. Pabst. Filmmuseum – Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung G.W. Pabst. Zit. nach Wolf, Claudia (2006) a.a.O., S. 142.

<sup>481</sup> Siehe Schnitzlers Brief an Pabst vom 18.03.1931. Mappe 423, Deutsches Literaturarchiv Marbach.

<sup>482</sup> An dieser Stelle danke ich dem Kustos Herrn Marius Niemann im Arthur-Schnitzler-Archiv in Freiburg für seine freundliche Auskunft und die schnelle Zusendung der Datei.

Parallelmontage zwischen Albertine und Fridolin im Entwurf: Der Entwurf beginnt zwar auch mit dem Kind, aber nur Albertine verabschiedet sich von der Tochter, bevor sie das Heim verlässt, um die Redoute zu besuchen, während Fridolin im Ordinationszimmer noch arbeitet. Anders als in der Novelle, in der die Redoute rückblickend knapp erzählt wird, schildert sie das Filmskript gegenwärtig und ausführlich. So nimmt die Redoute im Filmskript 19 (4-22) Szenen ein und evoziert die ähnliche Atmosphäre des geheimen Maskenballs in der Novelle.

Wichtig ist außerdem, dass Albertine zunächst „im Ballkleid und Domino darüber“<sup>483</sup> und „Fridolin in Frack“ (2., S. 2) erscheinen. Im Ballsaal der Redoute, wo das Orchester eventuell Chopins POLONAISE spielt, sind anschließend die Damen in Domino und die Herren in Frack, obwohl alle Teilhabenden unterschiedliche Masken („Maskentreiben“ (5., S. 3)) tragen.

Außerdem ist zu bemerken, dass Albertines Anhänglichkeit gegenüber Fridolin und Fridolins beinahe Feindseligkeit gegenüber Albertine zutage treten: Nachdem Albertine und Fridolin in der Garderobe des Ballsaals abgelegt haben, wollte sich Albertine in Fridolin einhängen, aber Fridolin wehrt ab und sagt: „Jetzt müssen wir uns trennen. ‚Redoute.‘ Nach Mitternacht beim Buffet (Oder: An der dritten Säule links.)“ (4., S. 3) Dann im Ballsaal:

[streift] Albertine an ihm [Fridolin] vorbei, er erkennt sie, aber erst auf ein Zeichen von ihr, hat nicht bel [sic] Lust seine beiden Damen stehen zu lassen, ~~aber~~ die halten ihn fest und ziehen ihn mit sich ins Gewühl. Albertine sieht ihnen nach. Sie fasst nun den Entschluss sich auch an dem Redoutentreiben zu beteiligen, ~~xxx hat~~ zwei- oder dreimal die Absicht einen Herrn anzusprechen, zögert immer wieder, endlich entschliesst sie sich ~~einen Herrn anzusprechen~~. (5., S. 3f.)

„Dieser Herr, aristokratische Figur, rassiges Gesicht, elegant, doch etwas ~~verdächtig~~ ~~hochstaplerisch~~“ (5., S. 4), wurde anfangs schlicht als Herr genannt, später jedoch zunächst handschriftlich dann maschinell zu „Attaché“ korrigiert. Während der Attaché Albertine „durch das Gewühl nach einer weniger belebten Partie des Saals [führt]“ (ebd.), landet Fridolin „mit den zwei Dominos über die Stiege auf die Galerie

---

<sup>483</sup> Nach Neumann, Gerhard/Jutta Müller (1969) *Der Nachlass. Arthur Schnitzler*. München : Wilhelm Fink, S. 93: XLII Traumnovelle. 5. Film-Skript, pag. 1-30. Maschinenschrift. Mappe 41, Blatt 159. Die Zitatengabe besteht aus der Szenennummer und der Seitenanzahl des Filmskripts. (1., S. 2) Die folgenden Zitate werden aus derselben Quelle entnommen.

des Saals“ (6., S. 4) in einer Loge. Im Saal tanzt Albertine mit dem Attaché, der „sie allzu heftig an sich [drückt]“ (7., S. 5), was „sie [abwehrt]“ (ebd.), während Fridolin sich zwar mit den zwei Dominos in der Loge befindet, aber nach Albertine suchend hinab in den Saal blickt. Er „gibt es bald auf.“ (8., S. 5)

Als aber Albertine und der Attaché auch „über die Treppe auf die Galerie“ (11., S. 5) hinaufsteigen und „an der Loge Fridolins vorbei“ (11., S. 6) laufen, „[sieht] Fridolin sie, erkennt sie, will die Loge verlassen.“ (ebd.) Aber „[d]ie beiden Dominos halten ihn zurück.“ (ebd.) Dann lädt der Attaché Albertine auch in eine Loge, die aber nicht die benachbarte Fridolins ist, ein. Nach anfänglichem Ablehnen lässt sich Albertine schließlich überreden.

Die Bewegung im Saale immer lebhafter, der Tanz ungezwungener, die Musik feuriger. Doch keinerlei Ausgelassenheit. Der äussere Charakter einer vornehmen Redoute bleibt gewahrt. Etliche andere Logen mit Gesellschaft ziehen im Bild vorüber. Die beiden Dominos mit Fridolin sehr zutunlich. (12., S. 6)

Während Albertine der Versuchung des Attachés endgültig widersteht, wird Fridolin von den Dominos verlassen. Außerdem tritt das zerspaltene Verhältnis Fridolins zutage, indem er gleichzeitig nach den Dominos und seiner Frau sucht. An der Stelle des verabredeten Rendezvous mit Albertine wartet Fridolin zum Schluss immer unruhiger werdend nur noch auf Albertine, aber als Albertine den Ort des Rendezvous erreicht hat, ist er nicht mehr da. Später kommt er jedoch „mit einem heiteren unüberlegenem [sic] Lächeln“ (22., S. 9) zurück.

Albertine: Du lässt mich warten. Hast du dich gut unterhalten?

Fridolin: Nicht übel. Und du?

Albertine: So ziemlich. Sie blicken einander ins Auge. (ebd.)

Dann wollte Fridolin gleich nach Hause gehen, was Albertine überrascht. „Beide machen sich ~~xxxxxxxx~~ schweigsam und beinahe feindselig fertig.“ (ebd.) Fern von einander und stumm fahren sie mit dem Auto nach Hause und „[e]ndlich liegen sie Beide ohne zuschlafen [sic] in ihren Betten.“ (26., S. 10)

Die Szene 27 beschreibt die familiäre Abendszene im Speisezimmer bei Fridolin, was die Novelle eingangs schildert: Nachdem die Kleine vom Dienstmädchen ins Schlafzimmer gebracht wird, sitzen Albertine und Fridolin einander gegenüber. Aber

Fridolin liest eine Zeitung und „[s]ie vermeiden es beinahe einander anzusehen.“ (27., S. 11)

Endlich Fridolin: Es war amüsant gestern auf der Redoute, nicht wahr?

Albertine: So ziemlich.

Fridolin: Du warst ziemlich lang verschwunden...

Albertine: Und du?

Fridolin: Wer war es?

Albertine: Ich weiss nicht... Und deine beiden Damen?

Fridolin: Meine?!

Albertine: Man weiss ja nie.

Fridolin: (greift das auf) Man weiss nie?

Albertine: (sieht ihn an, zuerst ernst, dann lächelt sie).

Fridolin: (steht auf, tritt auf sie zu, fast drohend []).

Albertine: (schüttelt den Kopf) Kind!

Fridolin: Wer war es? ~~Wann~~ Wirst du ihn wiedersehen?

Albertine: (ergreift seine Hände, zärtlich) ~~Schämst du dich denn gar nicht?~~ Weisst du nicht, dass ich dich liebe?

Fridolin: (sie zitierend) Man weiss ja nie.

Albertine: Ich weiss. (Sie stehen nun Beide, sehen einander ins Auge, sie zieht ihn an sich.)

(27., S. 11f.)

Trotz Albertines Versicherung und Liebesgeständnis bleibt Fridolin feindselig und wird vom Hofrat gerufen. Obwohl Albertine ihn bittet, dass er nicht zu lange beim Hofrat bleiben sollte, verlässt Fridolin sie, ohne ihr etwas zu sagen.

Albertine schaut nach dem Kind und geht ins Schlafzimmer, während Fridolin vor dem Haustor einen Wagen nimmt und zum Hofrat fährt. Im Zimmer des Hofrats liegt sein Leichnam ganz verhüllt auf dem Bett unter der Decke und am Bett kniet seine Tochter Marianne. Nach der Ausstellung des Totenscheins, als Fridolin von Marianne Abschied nehmen wollte, lässt sie seine Hand nicht los und erklärt plötzlich ihre Liebe zu ihm. Die Situation empfindet Fridolin als peinlich, aber die Ankunft ihres Verlobten mit den Verwandten erlöst ihn. Anschließend begegnet Fridolin auf dem Rathausplatz etwa zehn Couleurstudenten und wird von dem Letzten angestoßen. Da Fridolin ihn trotzdem nicht zur Rede stellt, wird Fridolin von ihm höhnisch ausgelacht. „Noch einmal hat es den Anschein, als wollte Fridolin ihnen nach. Dann zuckt er die Achseln und setzt seinen Weg fort.“ (35., S. 17)

In einer engeren Vorstadtgasse sieht Fridolin „[e]ndlich eine recht hübsche, noch junge, nicht von so frechem Benehmen wie die Andern. Unwillkürlich wendet Fridolin nach sich um“ (36., S. 17) und kommt mit ihr in ihre Wohnung. Während ein „Gramophon im

Nebenzimmer oder in einem oberen Stockwerk“ (36., S. 18) anklingt, entkleidet sich Mizzi langsam. Auf seinem Schoß sitzend schlingt sie den Arm um seinen Nacken wie ein Kind und sucht mit ihren Lippen die seinen. Aber Fridolin wendet sich ab. Mit traurigen, aber nicht beleidigten Augen erkennt Mizzi, dass sich Fridolin fürchtet. Er nimmt Abschied von ihr, während sie ihn zur Tür begleitet und die Stiege für ihn beleuchtet. Danach ist Albertine als Parallelmontage im Schlafzimmer einen Roman lesend zu sehen. Sie „schaut dann vor sich hin, wehrt Gedanken ab, liest weiter.“ (38., S. 20)

Fridolin erreicht ein wenig besuchtes Kaffeehaus mittleren Ranges, in dem die Leute Billard und Karten spielen und Klaviermusik aus der Tiefe erklingt. „Er trinkt schwarzen Kaffee, raucht, blättert die Zeitungen durch.“ (40., S. 20)

Ueberschriften erscheinen in Grosschrift: Bahnbau in Kleinasien. - Vitriolattentat. - Häringschmaus [sic] in den Sofiensälen. - ~~xxxxxxx~~ ein junges Mädchen Marie B. hat sich mit Sublimat vergiftet.

Den Ueberschriften entsprechende Bilder in rascher, etwas verwirrter Folge: Bahnbau, Arbeiter, Tunell [sic], die beiden Kridatare vor der leeren Kasse; eine Strasse, ein Herr ahnungslos wird von einer Frau verfolgt, die ihm aus einer Flasche Vitriol ins Gesicht giesst; Aufschrei, Leute, Polizei; die Selbstmörderin etc. (40., S. 20f.)

In der 41. Szene wird Nachtigall in einem kleinbürgerlichen Kellerlokal klavierspielend vorgestellt, was typisch für die Stummfilmerzähltradition ist, um die neue Figur einzuführen: „Er spielt mit der linken Hand weiter, während er mit der rechten ein Glas Bier an die Lippen führt. Zwei Fortgehende legen Münzen auf einen Teller auf den Klavierdeckel.“ (41., S. 21) Mitsamt der Beschreibung über sein dürftiges Äußeres veranschaulicht diese Szene vor allem Nachtigalls Sozialhintergrund. In der folgenden Szene ist Fridolin über den Zeitungen einnickend zu sehen:

Die früheren Bilder erscheinen neuerdings in ~~xxxx~~ noch verwirrter Weise. Dannder [sic] Studententrupp von früher, der Couleurstudent Fridolin rempelnd, dann der Ballsaal von gestern; die beiden rosa Dominos, dann der Attaché, dämonisch verzerrt mit Albertine in der Loge, die nicht spröde ist. Dann Fridolin selbst mit einem Couleurstudenten die[S??]läger kreuzend. Dann Mizzi auf seinem Schosse sitzend, aber indezenter als es in Wirklichkeit der Fall war. Endlich Marianne ihm zu Füßen, seine Kniee [sic] umklammernd. (42., S. 21f.)

Als eine Billardkugel plötzlich „vom Brett gesprungen“ (42., S. 22) ist und „unter seinen Tisch“ (ebd.) rollt, schreckt Fridolin aus dem Schlaf auf. In diesem Moment tritt

Nachtigall von unten kommend ein, setzt sich an den Tisch, bestellt Kaffee und Cognac. „Kellner im Gespräch mit ihm [Nachtigall] gleich zu gleich“ (ebd.) und Fridolin liest wieder Zeitung. In der folgenden Szene ist die schlafende Albertine zu sehen, wobei „das Buch auf der Decke [liegt] oder auf den Boden gefallen [ist]“ (43., S. 22f.). Außerdem hat sie „das Licht ausgeschaltet.“ (ebd.)

Erst als Fridolin die Zeitung weglegt und bezahlt, begegnen sich seine und Nachtigalls Blicke. „Sie seheneinander [sic] an, Nachtigall steht auf, erkennt ihn, übertriebene Geste. Fridolin erkennt ihn auch“ (44., S. 23). Im Laufe des Gespräches wird Nachtigalls bedürftige finanzielle Lage verdeutlicht, wobei sich der geheime Maskenball als Gelegenheit bietet, wo er „wenigstens viel“ (44., S. 24) verdient. Fridolin wird neugierig auf den Ball und verlangt, ihn mitzunehmen, indem er behauptet, dass er keine Gefahr fürchtet. Nachtigall sagt ihm dann: „Ohne Maske unmöglich.“ (ebd.)

Die 45. Szene beschreibt die Straßenszene vor dem Kaffeehaus und evoziert eine unheimliche Atmosphäre wie in einem Horrorfilm, als wenn Unheil sich nähert: „Eine sonderbare Kutsche kommt herangefahren, auf dem Bock der Kutscher ganz in Schwarz, mit hohem Zylinder.“ (45., S. 24f.) In der folgenden Szene werden Albertines flüchtige Traumbilder geschildert:

Redoute von gestern. Fridolin mit den zwei Dominos, durch den Saal laufend, mit ihnen über die Stiege hinab, alle Drei durch eine dunkle Strasse laufend. Albertine ihnen nach, kann sie nicht einholen. Sie wälzt sich unruhig im Bette. (46., S. 25)

Fridolin geht zur Maskenleihanstalt Gibiser, in der Gibiser ihn über eine Wendeltreppe ins Magazin führt.

Rechts und links Kostüme aller Art: Ritter, Knappen, Jäger, Gelehrte, Bauern, Orientale, Narren. Auf der anderen Seite Hofdamen, Ritterfräulein, Bäuerinnen, Kammerzofen, Königinnen der Nacht. Oberhalb der Kostüme die entsprechenden Kopfbedeckungen (wie eine Allee von [sic] Gehängten). Der lang gestreckte Gang verliert sich [h] rückwärts in Finsternis. (50., S. 26)

Weil ein Geklirr am Ende des Ganges plötzlich ertönt, schaltet Gibiser Licht ein.

Am Gangende kleines gedecktes Tischlein mit Tellern, Gläsern und Flaschen. Von zwei Stühlen erheben sich rechts und links je eine Fehmrichter in rotem Talar. Zwischen ihnen eine zierliche Pierrette, erschrockenes Gesicht, die sofort verschwindet. (ebd.)

Die Pierrette stürzt in Fridolins Arme und presst sich an ihn, während Gibiser die Fehmrichter festhält. Obwohl Gibiser wegen dieses Zwischenfalls Fridolins Antwort nicht erhalten hat, weiß er, dass Fridolin eine Kutte und einen Pilgerhut braucht. Aber von der Maske ist nicht die Rede. Obwohl Fridolin (noch) nicht kostümiert ist, erblickt er sich „in einem grossen Wandspiegel als hageren Pilger.“ (52., S. 28) Und obwohl Fridolin die Pierrette vor Gibiser zu schützen versucht, indem er sagt: „Ich bin Arzt“ (ebd.), lacht Gibiser höhnisch.

In der 53. Szene rät Nachtigall im Kaffeehaus noch einmal Fridolin, lieber nach Hause zu gehen, aber Fridolin beharrt mitzukommen: „Alles auf meine Gefahr.“ (53., S. 29) Darauf steigt Nachtigall in den Trauerwagen, der ihn zum geheimen Maskenball bringt, und nennt Fridolin die Eintrittsparole für den Maskenball: „Dänemark“ (ebd.). Fridolin nimmt seinerseits einen Fiaker und fährt Nachtigall nach.

In der letzten Szene wird zunächst Albertines nächtlicher Traum geschildert:

Sie läuft immer noch den beiden Dominos und Fridolin nach, jetzt nicht mehr durch Strassen, sondern im Freien. Fridolin erhebt sie [sic] mit den beiden Dominos in die Luft. Albertine gleichfalls, stürzt aber dann von beträchtlicher Höhe in Nichts. (54., S. 29f.)

In steigender Unruhe hat Albertine den Kopf über den Bettrand sinken lassen, wodurch sie erwacht. Sie schaltet das Licht ein und sieht, dass Fridolin noch nicht zu Hause ist. „Es ist Mitternacht. Sie streckt sich wieder hin, das Licht brennt weiter.“ (54., S. 30)

### **3.3.1.3. Schnitzlers filmische Sprache**

Aus diesem Filmskript wird deutlich, dass Schnitzler bewusst die Medien – Zeitung, Roman und Bildbuch – einsetzte, um den Übergang der Bewusstseinszustände anzudeuten. So wie Fridolin im Kaffeehaus über den Zeitungen einnickt, so liest Albertine einen Roman im Bett, während sie auf Fridolin wartet und dabei schläft ein. Und die Tochter von Albertine und Fridolin wird anfangs im Schlafbett präsentiert und von Albertine beim Weggehen verabschiedet. Am nächsten Abend sitzt das Kind ein Bildbuch in der Hand zwar mit am Tisch, aber die Augen fallen ihr zu und sie wird gleich danach ins Bett gebracht.

Diese Struktur veranschaulicht, dass der Medieneinsatz die Änderung des

Bewusstseins – vom Bewussten zum Unbewussten – signalisiert, indem die Medien als Bezug auf das Mittelbewusstsein fungieren. Daraus ist zu schlussfolgern, dass die gesamte Struktur in Schnitzlers Film darauf abzielt, die Zuschauenden vom Bewussten zum Unbewussten zu leiten, indem der Film das Mittelbewusste simuliert.

Des Weiteren ist ersichtlich, dass die skizzenhafte sowie silhouettenhafte novellistische Sprache, die überwiegend aus Innerem Monolog und Erlebter Rede seitens Fridolin besteht, im Drehbuch-Entwurf in die konkrete plastische Sprache umgewandelt wird, indem sie hauptsächlich die Gestik und die Handlung der Figuren beschreibt.

Daher liegt der auffälligste Unterschied zwischen der novellistischen und der filmischen Sprache in der Raumbeschreibung: Der Leser kann durch die oft attributive Beschreibung (z.B. „auf dem noch nicht abgeräumten Tische“, S. 11) erahnen, wo die Szene spielt. Dagegen weist das Filmskript zu allererst den Raum an und verweigert es oder ist nicht imstande, den Beweggrund der Figuren zu schildern: Als Fridolin z.B. in der Novelle mit den Couleurstudenten konfrontiert wird, rechtfertigt er seine Feigheit mit verschiedenen, aus seiner Sicht ‚plausiblen‘ Gründen, wogegen er im Filmskript beim selben Vorgang bloß mit einem Achselzucken reagiert. Das Resultat ist, dass der Leser dazu tendiert, Fridolins Sichtweise zu übernehmen, während der Zuschauer seine Feigheit bloß sieht, ohne den Grund zu erfahren.

Darüber hinaus liegt der Unterschied zwischen der Novelle und dem Filmskript darin, dass das Dänemark-Erlebnis in der Novelle als Auslöser für den ehelichen Konflikt zwischen Albertine und Fridolin fungiert, während im Filmskript das Redoute-Erlebnis diese Rolle übernimmt. Trotzdem lautet die Eintrittsparole für den geheimen Maskenball sowohl in der Novelle als auch im Filmskript Dänemark.

Dies signalisiert, dass Literatur und Film die unterschiedliche Zeitstruktur, die wiederum mit der Erzähltechnik zusammenhängt, benötigen, um die Geschichte zu erzählen: In der Novelle wird das Dänemark-Erlebnis von den Figuren vorgetragen, während das Redoute-Erlebnis vom Erzähler geschildert wird. So wie sich das Dänemark-Erlebnis sowohl für Fridolin als auch für Albertine als eine hypothetische Möglichkeit darstellt, untreu zu werden, so geschieht auch im geheimen Maskenball, für dessen Eintritt die Parole Dänemark gebraucht wird, nichts anderes als Tanz zwischen nackten Frauen und bunten Kavalieren, wobei der Erzähler hinter dem Protagonisten



Fridolin zu verschwinden scheint. Dagegen zeigt in der einzig von der Ich-Erzählerin vorgetragenen Traumschilderung Albertines das hypothetische Ergebnis für die Untreue, indem ihr Traum die archaische Tötung inszeniert.

Leider wissen wir nicht, wie Schnitzler den geheimen Maskenball im Filmskript zu veranschaulichen beabsichtigte und wie diese Szene mit dem Dänemark-Erlebnis von Albertine und Fridolin in Zusammenhang steht. Trotzdem ist es nicht zu übersehen, dass das Wechselspiel zwischen Wirklichkeit und Fantasie sowohl in der Novelle als auch im Filmskript eine zentrale Rolle spielt, insbesondere indem im Filmskript das Dänemark-Erlebnis sowie der geheime Maskenball gemeinsam in der Traumsphäre platziert sind, während sich die Redoute als wirkliches Ereignis zeigt.

Das Filmskript impliziert außerdem, dass sich das Ganze als ein Kindertraum darstellt, während Albertines und Fridolins Erlebnisse mit einem Erwachsenentraum gleichzusetzen sind: So wie das Redoute-Erlebnis von Albertine und Fridolin in der Zeit geschieht, während das Kind schläft, so unternimmt Fridolin seine Odyssee, nachdem die Tochter ins Bett gebracht wurde. Dadurch wird im Entwurf auch die märchenhafte Stimmung wie in der Novelle übermittelt.

Ferner wird dieses Märchenhafte durch das Zeitverhältnis von Figuren verstärkt, indem die Figuren oft auf die Uhr schauen und indem die Mitternacht als ‚magische‘ Zeit fungiert: Auf der Redoute verabreden Albertine und Fridolin vor der Trennung, sich um Mitternacht wiederzusehen. Als Albertine den Attaché loszuwerden versucht, sagt er ihr: „Was fällt dir ein? Es ist noch nicht einmal Mitternacht.“ (15., S. 7) Albertine und Fridolin treffen sich in der Tat um Mitternacht und fahren gemeinsam nach Hause. Im Kaffeehaus in der folgenden Nacht sieht Nachtigall zunächst auf die Uhr und merkt, dass er noch Zeit hat. Als er in den Trauerwagen einsteigt und Fridolin ihm nachfährt, erwacht aber Albertine in Parallelmontage vom Schlaf und sieht auf die Uhr: „Es ist Mitternacht.“ (54., S. 30) So wird der geheime Maskenball, der in der Novelle erst um zwei stattfindet (vgl. S. 39), im Filmskript in die magische Zeit, während der das Kind schläft und träumt, angesiedelt.

Weiterhin fällt auf, dass der Entwurf Albertines und Fridolins wirkliche Erlebnisse im Zusammenhang mit dem Traum zur Schau stellt: So erklingen zunächst „Nachklänge der Musik auf der Redoute“ (26., S. 10) in ihren Träumen und die Traumbilder

verschwimmen, als die elektronischen Lampen auf den Nachttischen verloschen sind, nachdem Albertine und Fridolin von der Redoute nach Hause kamen. Auch so wie Albertine auf der Redoute Fridolin nachsieht, wie er von zwei Dominos ins Gewühl gezogen wird (vgl. 5., S. 3), so läuft sie im Traum ihnen nach (vgl. 46., S. 25).

Aber während Fridolin auf der Redoute mit zwei Dominos über die Stiege hinaufsteigt, steigen Drei in Albertines Traum über die Treppe hinab. Dieses reziproke Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Traum tritt bei Fridolin noch stärker zutage: Als Fridolin im Kaffeehaus über den Zeitungen einschläft, erscheinen in seinem Traum zunächst die Zeitungüberschriften und im Anschluss die entsprechenden Bilder „in rascher, etwas verwirrter Folge“ (40., S. 21).

Wenn er weiter schläft, vermischen sich die Zeitungsinhalte und seine Erlebnisse miteinander: „Die früheren Bilder erscheinen neuerdings in ~~xxxxx~~ noch verwirrter Weise.“ (42., S. 21) Erst danach treten seine Erlebnisse in Erscheinung, jedoch in reziproker Weise: Der Couleurstudent rempelt ihn zwar an, aber Fridolin fordert ihm zum Duell; auf der Redoute erscheinen zwei rosa Dominos und der dämonische Attaché mit Albertine, die aber nicht spröde ist; nackt sitzt Mizzi auf seinem Schoß, aber sie ist indezent. Nur Marianne erscheint, wie sie in Wirklichkeit seines Erlebnisses war: Sie liegt seine Knie umklammernd Fridolin zu Füßen. Zu verstehen ist daher: „[K]ein Traum [...] ist völlig Traum“ (S. 103), denn er ist nur in Bezug auf die Wirklichkeit zu verstehen.

Zum Schluss ist zu erwähnen, dass das Filmskript verdeutlicht, dass das Unbewusste mit dem Märchenhaften in Zusammenhang steht: So wie sich das Ganze als ein Kindertraum darstellt, so tritt eindeutig das Märchen-Motiv auf: die Kutsche. Während der Leser bloß erfährt, dass Albertine und Fridolin in „einer raschen Wagenfahrt durch die weiße Winternacht“ (S. 12) von der Redoute nach Hause kamen, sieht der Zuschauer genau, dass sie mit dem Auto hin und zurückfahren (vgl. 3., S. 2 u. 23., S. 9). Weiterhin läuft Fridolin in der Novelle zu Fuß zum Hofrat, während er im Skript einen Wagen nimmt. Aber als Fridolin in einem Kaffeehaus mit Nachtigall zusammentrifft und vom geheimen Maskenball erfährt, erscheint die Kutsche sowohl in der Novelle als auch im Filmskript. So fährt Nachtigall in einer Trauerkutsche zum geheimen Maskenball und hinter ihm Fridolin in einem Fiaker.

Dies symbolisiert einerseits, dass Fridolin nun endgültig ins Unbewusste eintritt und andererseits dass dieses Unbewusste mit dem Märchenhaften in Verbindung steht. Dadurch bringt Fridolins nächtliches Erlebnis, vor allem im geheimen Maskenball, das Archaische hervor, das zutiefst im Unbewussten verborgen liegt, aber durch das Märchenhafte symbolisch zum Ausdruck gebracht wird.

### **3.3.2. Kubricks Adaption der TRAUMNOVELLE**

#### **3.3.2.1. Kubricks Ansicht über die Filmgeschichte**

Stanley Kubrick, der mit siebzehn Jahren anfang als Fotograf zu arbeiten, entdeckte bald seine Leidenschaft für den Film und drehte zunächst Dokumentarfilme: *DAY OF THE FIGHT* (1951) und *FLYING PADRE* (1951). Entgegen seinen Erwartungen, dass er nun von Studios zahlreiche Angebote bekommen würde, musste er erfahren, dass er davon nicht leben konnte.<sup>484</sup> Er spielte im Marshall- und Manhattan-Club sowie auf dem Washington Square Schach, um so Geld von seinem Vater, seinem Onkel Martin Perveler sowie von Freunden zu sammeln und damit seinen ersten Spielfilm *FEAR AND DESIRE* (1953) zu drehen.

Dabei schrieb Kubrick das Drehbuch zusammen mit einem seiner dichtenden Freunde aus der Schule, Howard Sackler, der später das Stück *THE GREAT WHITE HOPE* (1967) verfasste. Obwohl *FEAR AND DESIRE* ein wirtschaftlicher Misserfolg war, wurden die Kritiker auf Kubrick aufmerksam, was ihn dazu ermutigte, seinen zweiten Spielfilm *KILLER'S KISS* (1955) mit derselben Methode zu realisieren. *KILLER'S KISS* bestätigte zwar die Bedeutung des jungen Cineasten für die Kritik, war aber ebenfalls ein wirtschaftlicher Misserfolg. Als Folge machte Kubrick bei den Investoren Schulden, die er nach und nach zurückzahlte.

Durch Alexander Singer, einen früheren Mitschüler, lernte Kubrick James B. Harris, Sohn des Eigentümers vom Film- und Fernsehverleih Flamingo Films, kennen. Harris suchte einen begabten Regisseur, weil er Produzent werden wollte. Nachdem Harris

---

<sup>484</sup> Die folgenden biografischen Informationen sind entnommen aus: Bernstein, Jeremy (2001) Profile: Stanley Kubrick [1966]. In: *Stanley Kubrick: Interviews*. Hg. v. Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 21-46. Gelmis, Joseph (1970) An Interview with Stanley Kubrick [1969]. In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html> (Stand: 06.12.2013) und Ciment, Michel (1982) a.a.O.

KILLER'S KISS gesehen hatte, entschloss er sich dazu, Kubrick eine Chance zu geben. Kubrick und Harris waren beide sechszwanzig Jahre alt und gründeten Harris-Kubrick Pictures. Als erste kauften sie das Verfilmungsrecht für CLEAN BREAK (1955) von Lionel White und Kubrick arbeitete am Drehbuch mit Jim Thompson zusammen. Anschließend realisierte Kubrick THE KILLING im Jahr 1956. Im folgenden Jahr verwirklichte Kubrick PATHS OF GLORY (1957), der auf dem gleichnamigen Roman von Humphrey Cobb aus dem Jahr 1915 basiert, in Harris-Kubrick Produktion, wobei Kubrick am Drehbuch mit Jim Thompson sowie Calder Willingham zusammenarbeitete. Mit der Anzahl seiner Filme wuchs auch die Bedeutung Kubricks zwar für die Kritik stets an, finanziell brachten seine Filme allerdings weiterhin keinen Gewinn.

SPARTACUS (1960) markiert die Ausnahme in Kubricks Œuvre insofern, weil Kubrick keine absolute Kontrolle über das Werk hatte und weil er sich an der Drehbucharbeit nicht beteiligte: „It [Spartacus] was the only one of my films over which I did not have complete control; although I was the director, mine was only one of many voices to which Kirk listened. I am disappointed in the film. It had everything but a good story.“<sup>485</sup> Aber gerade SPARTACUS war sowohl aus Sicht der Kritiker als auch aus Sicht des Publikums ein spektakulärer Erfolg.

Während sich SPARTACUS in der Postproduktionsphase befand, kauften Kubrick und Harris das Verfilmungsrecht für LOLITA (1955) von Vladimir Nabokov und Kubrick arbeitete am Drehbuch mit Nabokov zusammen. Kubricks Name erscheint jedoch nicht im Abspann als Ko-Drehbuchautor. Nabokov berichtet:

A few days before, at a private screening, I had discovered that Kubrick was a great director, that his *Lolita* was a first-rate film with magnificent actors, and that only ragged odds and ends of my script had been used. The modifications, the garbling of my best little finds, the omission of entire scenes, the addition of new ones, and all sorts of other changes may not have been sufficient to erase my name from the credit titles but they certainly made the picture as unfaithful to the original script as an American poet's translation from Rimbaud or Pasternak. I hasten to add that my present comments should definitely not be construed as reflecting any belated grudge, and high-pitched deprecation of Kubrick's creative approach.<sup>486</sup>

Entsprechend der Moraleinstellung in den USA gab es Druck von allen Seiten gegen die

---

<sup>485</sup> Gelmis, Joseph (1970) a.a.O.

<sup>486</sup> Nabokov, Vladimir (1974) Foreword to *Lolita: A Screenplay*. New York : McGraw-Hill, S. xii-xiii. Zit. nach Falsetto, Mario (2001) *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. Westport, Conn. [u.a.] : Praeger, S. xvii.

Verfilmung und anschließend gegen das Vorführen von LOLITA. Außerdem ließ sich Kubrick in London nieder, weil die Produktionskosten in England günstiger waren sowie das Leben in London angenehmer sei,<sup>487</sup> und drehte seitdem seine Filme dort.

Dank des wirtschaftlichen Erfolgs von LOLITA (1962) und der Aufmerksamkeit, die Kubrick durch die Bearbeitung Nabokovs skandalösen Buches erregte, konnte er mit dem Studio MGM einen Vertrag abschließen, durch den er sich seine finanzielle Unabhängigkeit sicherte. Obwohl sich Kubrick nach LOLITA von Harris trennte, weil Harris nun selbst Regie führen wollte, konnte Kubrick aufgrund des wirtschaftlichen Erfolgs seit LOLITA seine folgenden Filme selbst produzieren.

Die Stärke Kubricks besteht darin, daß er nicht nur sein Handwerk beherrscht, sondern auch als Finanzfachmann seinen Mann steht; ihm ist bewußt, daß die Arbeit von drei oder vier Jahren zunichte werden kann, wenn der Filmmacher nicht sämtliche Aspekte seines Films vom Kauf der Rechte über die Abfassung des Drehbuchs bis zur ersten Werbekampagne und den Häusern, in denen er spielt, in der Hand hat.<sup>488</sup>

Als Kubrick gefragt wurde, wofür er Geld ausgibt, antwortete er:

Look, I don't think the point of money is spending it. The point of money is to *have* it so that you don't have to make a film unless you really want to. You raise your standard of living and suddenly you're broke and some studio forces you to do a picture you don't want to and...it's a lot of trouble making a picture, you know...it can be very boring. I don't make many films. Maybe one every two years. I spend my money buying the film rights of books I like. And I save it so that if I do find a book I like I'll have the money to buy it.<sup>489</sup>

Kubrick konnte sich seit DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (1964) seine grandiosen Projekte selbst aussuchen und nach Belieben realisieren. Trotzdem kontrollierte er alle Stufen des Filmmachens wie in seiner frühen Schaffensphase als Regiedebütant. Außerdem blieb er der Öffentlichkeit fern und vor dieser verborgen, in der seine Filme zirkulieren sowie

---

<sup>487</sup> Kubrick äußerte sich im Interview mit dem SPIEGEL wie folgt: „Es gibt praktisch nur drei Orte auf der Welt, wo man als englischsprechender Filmmacher wirklich arbeiten kann. Hier in London, in New York und in Los Angeles. Von seinen technischen Möglichkeiten ist London der zweitbeste Ort. Es ist außerdem zum Leben die angenehmste Stadt. Los Angeles ist Nummer eins, aber dort möchte ich wirklich nicht leben. New York kommt erst an dritter Stelle.“ (Karasek, Hellmut (1987) a.a.O., S. 233.)

<sup>488</sup> Ciment, Michel (1982) a.a.O., S. 36.

<sup>489</sup> Dundy, Elaine (2001) Stanley Kubrick and *Dr. Strangelove* [1963]. In: *Stanley Kubrick: Interviews*. Hg. v. Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 13.

kommuniziert werden, indem er selten Interviews gab.

Seinen siebten Film DR. STRANGELOVE realisierte Kubrick lose auf Peter Georges RED ALERT (1958) basierend, wobei er am Drehbuch mit Terry Southern sowie Peter George zusammenarbeitete. Danach folgt 2001: A SPACE ODYSSEY (1968), der zwar auf THE SENTINEL (1951) von Arthur C. Clarke basiert, wobei aber die Vorlage vielmehr als Inspirationsquelle des Films diente. Kubrick und Clarke arbeiteten am Drehbuch zusammen und Clarke veröffentlichte aus dieser Erfahrung den gleichnamigen Roman 2001: A SPACE ODYSSEY (1968), nachdem der Film erschien.

A CLOCKWORK ORANGE (1971) ist der erste Film, an dessen Drehbuch Kubrick allein arbeitete. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Anthony Burgess in der ursprünglichen amerikanischen Buchversion aus dem Jahr 1962. Kubrick sagte über diese Erfahrung:

Zwischen der Abfassung eines Drehbuchs und der eines Romans oder einer Originalerzählung besteht ein gewaltiger Unterschied. Eine gelungene Erzählung ist eine Art Wunder; meiner Ansicht nach trifft dies durchaus auf die Leistung Burgess' bei diesem Roman zu. *Uhrwerk Orange* hat eine erstklassige Handlung, prägnante Charaktere und eine klare philosophische Linie. Wer ein derartiges Buch schreiben kann, ist ein fähiger Mann. Das Schreiben eines Drehbuchs ist dagegen sehr viel logischer – ein Zwischending zwischen schriftstellerischer Arbeit und dem Knacken eines Geheimcodes. Inspiration und Vorstellungskraft des Romanautors sind nicht erforderlich. Ich behaupte nicht, daß es einfach ist, ein gutes Drehbuch zu schreiben. Ganz im Gegenteil – zahllose gute Romane wurden dabei ruiniert.

Ganz gleich, mit welchem Ernst man an die Sache herangeht und für wie wichtig man die Vorstellungen hinter der Handlung hält, so machen es doch die enormen Kosten eines Films erforderlich, möglichst viele Zuschauer für die betreffende Geschichte zu finden, damit ihre Geldgeber eine Chance haben, ihre Investition wieder hereinzuholen und womöglich noch einen Gewinn zu erzielen. Niemand bezweifelt, daß eine gute Story ein wesentlicher Ausgangspunkt hierfür ist. Je besser allerdings die Handlung ist, um so [sic] mehr Freiheit kann man sich in jeder anderen Hinsicht erlauben.<sup>490</sup>

Nach drei hintereinander folgenden Zukunftsfilmern verfilmte Kubrick William Makepeace Thackerays Historienroman THE LUCK OF BARRY LYNDON (1844), wobei er am Drehbuch wieder allein arbeitete. Über die Stoffauswahl sagte Kubrick:

Handlung und Charaktere gefielen mir; es schien eine Möglichkeit zu bestehen, den Übergang vom Roman zum Film zu schaffen, ohne den Stoff dabei zu zerstören. Darüber hinaus bot der Roman eine Möglichkeit, eines jener Dinge zu tun, die der Film besser beherrscht als jede andere Form von Kunst: die Darstellung eines historischen Themas. Romane eignen sich nicht besonders gut für Beschreibungen, während jeder Film dies mühelos schafft, zumindest was die Mühen angeht, die dem Publikum abverlangt werden. Das gleiche gilt für Science-fiction- und

---

<sup>490</sup> Ciment, Michel (1982) a.a.O., S. 160.

Phantasiafilme, bei denen sich optische Schwierigkeiten meistern lassen und visuelle Möglichkeiten bestehen, die für ein zeitgenössisches Thema nicht in Frage kommen.<sup>491</sup>

Der auffälligste Unterschied zwischen Roman und Film besteht darin, dass Kubrick einen unpersönlichen Kommentar einführte, während der Roman vom Protagonisten Barry selbst erzählt wird.

Meiner Ansicht nach ließ Thackeray Redmond Barry seine eigene Geschichte in absichtlich verzerrter Weise erzählen, um sie interessanter zu gestalten. Statt als allwissender Autor aufzutreten, versteckt sich Thackeray hinter dem fehlbaren, genauer gesagt hinter dem unehrlichen Beobachter, damit der Leser sich ohne besondere Schwierigkeiten ein eigenes Bild über den möglichen Wahrheitsgehalt der Ansichten Redmond Barrys über sein eigenes Leben machen kann. Diese Technik eignete sich ausgezeichnet für den Roman; in einem Film hingegen hat der Zuschauer ständig die objektive Wirklichkeit vor Augen, somit läßt sich die Wirkung, die Thackeray mit seiner Ich-Erzählung auslöst, auf der Leinwand nicht wiederholen. Die Technik könnte bei komödienthafter Gestaltung durch die Gegenüberstellung der von Barry dargestellten Wirklichkeit mit der Wirklichkeit auf der Leinwand wirken, ich glaube jedoch nicht, daß sich *Barry Lyndon* für eine Bearbeitung als Komödie eignet.<sup>492</sup>

1980 realisierte Kubrick den Horrorfilm *THE SHINING* nach Stephen Kings gleichnamigem Roman aus dem Jahr 1977, wobei er am Drehbuch mit Diane Johnson zusammenarbeitete. Kubrick erzählte über das Buch:

Das Romanmanuskript wurde mir von John Calley von der Warner Bros. zugeschickt. Ich hielt es für eine der raffiniertesten und aufregendsten Geschichten dieser Gattung, die ich je gelesen hatte. Der Roman enthielt offensichtlich ein außergewöhnliches Gleichgewicht zwischen Psychologie und Übernatürlichem in der Weise, daß man glauben mußte, für die übernatürlichen Vorgänge würde sich in Kürze eine psychologische Erklärung ergeben: »Jack bildet sich diese Dinge sicher nur ein, weil er verrückt ist.« Damit lassen sich Zweifel am Übernatürlichen solange ausschalten, bis der Leser soweit in die Geschichte vorgedrungen ist, daß er es akzeptiert, ohne es wirklich zu bemerken.<sup>493</sup>

Obwohl Kubrick Kings Geschichte keinen literarischen Wert beimaß, erkannte er die sorgfältige Handlung an:

Der Roman [*The Shining*] ist keinesfalls ein ernstzunehmendes literarisches Werk, die Handlung ist jedoch zumeist sehr sorgfältig ausgearbeitet; für einen Film ist dies häufig das einzige, worauf es wirklich ankommt.<sup>494</sup>

---

<sup>491</sup> Ebd., S. 169.

<sup>492</sup> Ebd.

<sup>493</sup> Ebd., S. 181.

<sup>494</sup> Ebd.

## Über das Drehbuchs schreiben berichtete Kubrick:

Bei *Shining* bestand das Hauptproblem darin, die Struktur des Stoffes herauszuarbeiten und jene Abschnitte neu zu erfinden, an denen sich die Handlung als unzureichend erwies. Die Figuren mußten etwas anders ausgestaltet werden als im Roman. Bei diesem Zurückstutzen der Handlung geht das Wesen großer Romane häufig verloren, da vieles von dem, was sie hervorhebt, auf den schriftstellerischen Stil, den Tiefblick des Autors und häufig auch mit der Dichte der Handlung zusammenhängt. Bei *Shining* war dies alles anders. Seine Stärken beruhten fast nur auf seiner Handlungsstruktur; es war nicht besonders schwierig, ihn für ein Drehbuch zu bearbeiten. Diane und ich unterhielten uns endlos über das Buch, dann erstellten wir das Gerüst jener Szenen, die der Film nach unserer Ansicht enthalten sollte. Die Szenen auf dieser Liste wurden immer und immer wieder umgestellt, bis wir zufrieden waren; anschließend begannen wir mit dem eigentlichen Abfassen des Drehbuchs. Es entstanden mehrere Entwürfe für das Drehbuch, das dann vor und während der Dreharbeiten noch mehrmals überarbeitet wurde.<sup>495</sup>

Als Folge kritisierte King, dass Kubrick einen Horrorfilm gedreht habe, ohne das Verständnis für diese Gattung zu haben.<sup>496</sup> Außerdem liege Kubricks Schwäche für King besonders darin, dass Kubrick „thinks too much and feels too little“.<sup>497</sup> 1997 produzierte King daher den gleichnamigen Film für das US-amerikanische Fernsehen,<sup>498</sup> wobei er das Drehbuch selbst verfasste und gar als Gage Creed im Film erschien. Die Kritik blieb jedoch negativ.

Hervorzuheben ist Kubricks Ansicht über den realistischen und den fantastischen Film in Bezug auf die Handlung:

Es besteht kein Zweifel darüber, daß ein guter Stoff immer schon wichtig war, und daß große Romanciers im allgemeinen ihre Werke um entsprechende Stoffe herum aufgebaut haben. Ich war mir jedoch noch nie sicher, ob die Handlung lediglich ein Trick ist, um die Aufmerksamkeit der Leser zu fesseln, während der Autor sich mit anderen Fragen beschäftigt, oder ob die Handlung nicht wichtiger ist als alles andere und mit uns auf jener unbewußten Ebene kommuniziert, die uns beeinflusst wie ehemals die Mythen.

Ich glaube, daß die Konvention des Realismus in Dichtung und Drama der Handlung in mancher Hinsicht schwerwiegende Einschränkungen auferlegt. Falls man zum einen konventionell vorgeht und sich die Mühe gibt und die Zeit nimmt, um realistisch zu wirken, braucht man sehr viel länger, um eine bestimmte Aussage zu machen als etwa in einem Phantasiafilm. Gleichzeitig scheint es auch denkbar, daß all die Arbeit, die zum Realismus einer Handlung beiträgt, den Zugriff dieser Handlung auf das Unbewußte schwächt. Der realistische Film ist wahrscheinlich das beste Verfahren zur Dramatisierung von Argumenten und Ideen. Mit den Mitteln des Phantasiafilms lassen sich wohl jene Themen am besten bearbeiten, die hauptsächlich im Unbewußten angesiedelt sind. Meiner Ansicht nach sprechen z.B. Geisterfilme

---

<sup>495</sup> Ebd., S. 185.

<sup>496</sup> Vgl. <http://www.visual-memory.co.uk/faq/html/shining/shining.html> (Stand: 10.12.2013).

<sup>497</sup> Vgl. *The Shining* (film). (2013, December 8). In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 16:13, December 10, 2013, from [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The\\_Shining\\_\(film\)&oldid=585091291](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Shining_(film)&oldid=585091291).

<sup>498</sup> STEPHEN KING'S THE SHINING (Mick Garris, 1997, US).



das Unbewußte an, weil sie Unsterblichkeit versprechen. Wenn einem eine Geistergeschichte das Fürchten lehrt, muß man auch die Möglichkeit anerkennen, daß übernatürliche Wesen existieren. Falls dies zutrifft, so wartet jenseits des Grabes mehr als nur die Vergessenheit.<sup>499</sup>

Weiterhin erwähnte Kubrick:

Meines Erachtens haben die besten Phantasiegeschichten für uns heute jene Funktion, die früher von Märchen und Sagen erfüllt wurde. Die derzeitige Popularität des phantastischen Genres, vor allem im Film, deutet darauf hin, daß zumindest die am weitesten verbreiteten Kulturformen nicht mit Realismus zu befriedigen sind. Das 19. Jahrhundert war das goldene Zeitalter der realistischen Dichtung. Das zwanzigste Jahrhundert könnte sich als das goldene Zeitalter des phantastischen Genres erweisen.<sup>500</sup>

1987 brachte Kubrick den Kriegsfilm FULL METAL JACKET heraus, der auf Gustav Hasfords THE SHORT-TIMERS (1979) basiert. Kubrick arbeitete am Drehbuch mit Michael Herr sowie Gustav Hasford zusammen und drehte den Film in der Umgebung Londons, obwohl der Film die Tet-Offensive im Rahmen des Vietnamkrieges darstellt. Über das Buch sagte Kubrick:

Seine [Hasfords] Vorstellungskraft und seine Bilder sind zwingender als die anderer Autoren. Seine Dialoge sind aufrichtiger. Sein Wahrheitssinn ist außergewöhnlich.<sup>501</sup>

Des Weiteren meint Kubrick:

[...] Filme sollten in der Lage sein, ihre Geschichten mit größerer Ökonomie als das Theater zu erzählen. Das realistische Theater kann große Augenblicke mit unvergleichlich großer Kraft darstellen, aber es tut dies auf eine sehr schwerfällige und langsame Weise. Die Tonfilme sind oft der Tradition des realistischen Theaters verhaftet. Daher muß der Film heute seine Lektion von den Stummfilmen, der Fernsehwerbung oder den Comics lernen: nämlich daß es einen vollkommen anderen Weg gibt, um eine Geschichte filmgerecht zu erzählen, als mit den Mitteln des realistischen Theaters. Das Problem ist nur, wer schreibt uns solche Geschichten?<sup>502</sup>

Am letzten Drehbuch arbeitete Kubrick mit Candia McWilliam sowie Frederic Raphael zusammen und er drehte den Film in den Pinewood Studios in London, obwohl die Handlung des Films in New York spielt. Kubrick hinterließ kein Interview in Bezug

---

<sup>499</sup> Ciment, Michel (1982) a.a.O., S. 181.

<sup>500</sup> Ebd.

<sup>501</sup> Karasek, Hellmut (1987) a.a.O., S. 226.

<sup>502</sup> Ebd., S. 240.

auf EYES WIDE SHUT, weil er nach der Schnittarbeit plötzlich verstarb.

Zwei Dinge fallen auf: zum einen, dass Kubrick stets – ausgenommen seine ersten beiden Filme – anhand von Literaturvorlagen Filme realisierte und zum anderen, dass er es bevorzugte, das Drehbuch mit dem jeweiligen Romanautor zusammen zu erarbeiten. Berücksichtigt man die Zusammenarbeit mit Frederic Raphael am Drehbuch für EYES WIDE SHUT, so zieht sich diese Tatsache wie ein roter Faden durch Kubricks Gesamtwerk hindurch<sup>503</sup>: Michel Ciment weist darauf hin, dass Raphales Drehbücher DARLING (1965) und TWO FOR THE ROAD (1967) sowie sein Roman WHO WERE YOU WITH LAST NIGHT (1971) eine thematische Ähnlichkeit mit Schnitzlers Werk aufweisen.<sup>504</sup> Und Raphael berichtet, dass Kubrick äußerte:

Wissen Sie, ich hab mir ein paar Fotos von Arthur angesehen. Sie sehen ihm ziemlich ähnlich, wußten Sie das?<sup>505</sup>

Im Hinblick auf LOLITA erläuterte Kubrick im Jahr 1960 im Interview mit SIGHT & SOUND:

The perfect novel from which to make a movie is, I think, not the novel of action but, on the contrary, the novel which is mainly concerned with the inner life of its characters. It will give the adaptor an absolute compass bearing, as it were, on what a character is thinking or feeling at any given moment of the story. And from this he can invent action which will be an objective correlative of the book's psychological content, will accurately dramatise this in an implicit, off-the-nose way without resorting to having the actors deliver literal statements of meaning.<sup>506</sup>

Im Jahr 1987 jedoch bekannte sich Kubrick im Interview mit dem SPIEGEL dazu, dass „es nicht sehr klug war, seinen [Nabokovs] Roman zu verfilmen“,<sup>507</sup> weil „man aus Nabokovs Buch nichts hätte machen können, was nicht hätte enttäuschen

---

<sup>503</sup> Nach John Boxter hatte Burgess ein Drehbuch für den Film A CLOCKWORK ORANGE geschrieben: „He [Kubrick] first of all decided that he did need a screenplay and he got Burgess to write one, and he threw it out. He decided he could do better himself. He said, ‚I've got the book, all I have to do is use the book.‘“ Bernard Williams, Associate Produzent bei A CLOCKWORK ORANGE, berichtet weiterhin: „So instead of carrying around a big screenplay we carried around the book, which was a new way of making movies.“ (Vgl. GREAT BOLSHY YARBLOCKOS! MAKING ‚A CLOCKWORK ORANGE‘ (Gary Leva, 2007, US)) Auch bei THE SHINING wollte Kubrick zunächst Stephen King als Ko-Drehbuchautor gewinnen, aber King lehnte ab. Vgl. <http://www.visual-memory.co.uk/faq/html/shining/shining.html> (Stand: 13.12.2013).

<sup>504</sup> Siehe Ciment, Michel (2001) a.a.O., S. 270.

<sup>505</sup> Raphael, Frederic (1999a) a.a.O., S. 66.

<sup>506</sup> Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 69.

<sup>507</sup> Karasek, Hellmut (1987) a.a.O., S. 238.

Die folgenden Zitate in diesem Absatz entstammen derselben Seite.

müssen.“ „Nabokovs Roman ist so wunderbar geschrieben... ..lebt so sehr aus der Sprache...“ „Wenn man die Sprache wegnimmt, dann bleibt das gewiß noch eine gute Geschichte.“

Trotzdem benötigte Kubrick stets literarische Vorlagen, die von Weltliteraten wie Thackeray bis hin zu Populärliteraten wie King reichten, um Filme zu drehen. Außerdem ist DIE TRAUMNOVELLE mit Freuds Wort ein psychologischer Roman, den Kubrick gerade aufgrund der Befürchtung aufgab, bei der Verfilmung könnten atmosphärische Werte verloren gehen.

1976 äußerte sich Kubrick im Interview mit dem SPIEGEL über das Originaldrehbuch wie folgt:

Natürlich will ich [einmal ein Originaldrehbuch schreiben], wenn ich je eine Idee haben sollte, die gut genug ist. Eine gute Filmgeschichte ist eine Art Wunder. Sie muß große erzählerische Qualitäten haben, ohne dabei auf unehrliche Tricks oder melodramatische Schwindeleien zurückgreifen zu müssen. Sie muß Intensität haben, ohne die Wahrheit zu verlieren.<sup>508</sup>

1987 wiederholte Kubrick:

Gute Original-Drehbücher sind Wunderwerke, die man nur einmal in seinem Leben findet. Zum Beispiel „Citizen Kane“. Und Orson Welles hat ja in der Tat auch nur einen „Citizen Kane“ in seinem ganzen Leben gedreht.<sup>509</sup>

Zu vermuten ist, dass Kubrick entweder keine überzeugende Idee für eine Filmgeschichte gefunden hat, oder sein Augenmerk beim Filmemachen auf etwas anderes gerichtet war, weil er kein Originaldrehbuch geschrieben hat. Brian Aldiss, Ko-Drehbuchautor bei A.I. – ARTIFICIAL INTELLIGENCE (Steven Spielberg, 2001, US/UK), berichtet:

He [Kubrick] had a contempt for narrative. I was kind of hooked on narrative. But he said to me, „Forget it. All you need for a movie is six or eight non-submersible units.“ This was his phrase, „non-submersible units.“ And once you’ve heard this, you see how 2001 is constructed of non-submersible units.<sup>510</sup>

---

<sup>508</sup> Filmen ist Detektivarbeit: Spiegel-Interview mit „Barry Lyndon“-Regisseur Stanley Kubrick. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41146953.html> (Stand: 23.04.2013).

<sup>509</sup> Karasek, Hellmut (1987) a.a.O., S. 226.

<sup>510</sup> A.I. – KÜNSTLICHE INTELLIGENZ ODER DER AUTOR ALS ROBOTER. In: DER LETZTE FILM: STANLEY KUBRICK UND EYES WIDE SHUT. (Paul Joyce, 2007, Channel Four Television

Steven Spielberg, Kubricks langjähriger Freund und Kollege, berichtet:

[...] But the way he [Kubrick] told stories was sometimes antithetical to the way we're accustomed to receiving stories. And I think sometimes Stanley just did that to be different and he had a specific way of telling a story. He didn't want to show off: „I'm so different than you.“ But he said, „Why does every story have to be told the same way?“ He would tell me, the last couple years of his life when we were talking about the form he kept saying, „I want to change the form. I want to make a movie that changes the form.“ I said, „Didn't you do that with 2001?“ He said, „Just a little bit, but not enough. I really wanna change the form.“ So he kept looking for different ways to tell stories.<sup>511</sup>

1987 im Interview mit NEWSWEEK sprach Kubrick selbst den Wunsch nach Änderung der Erzählform aus: „The thing I'd really like to do is explode the narrative structure of movies. I want to do something earthshaking“.<sup>512</sup> Zu berücksichtigen ist hierbei auch seine Dankesrede für den D.W. Griffith Award am 08.03.1997:

I've compared Griffith's career to the Icarus myth, but at the same time I've never been certain whether the moral of the Icarus story should only be, as is generally accepted, „Don't try to fly too high,“ or whether it might also be thought of as, „Forget the wax and feathers and do a better job on the wings.“<sup>513</sup>

Es wird deutlich, dass Kubrick die Erzählstruktur und -form eines Films am Herzen lag. Die Geschichte, nämlich die Inhaltsebene einer Erzählung,<sup>514</sup> entlehnte er stets aus der Literatur, wobei er sein Augenmerk darauf richtete, diese Geschichte filmgerecht auszudrücken. Kubrick erklärte, was er für eine gute Geschichte hielt, folgendermaßen:

---

Corporation).

A.I. war vielleicht Kubricks ambitioniertestes Projekt. 1982 sicherte sich Kubrick eine Option auf Brian Aldiss' SUPER-TOYS LAST ALL SUMMER LONG aus dem Jahr 1969 und anschließend arbeiteten Kubrick und Aldiss am Drehbuch zusammen. Weitere Autoren wie Ian Watson, Sara Maitland sowie Bob Shaw beteiligten sich im Laufe der Zeit an der Drehbucharbeit. Angelangt auf dem Höhepunkt der Vorproduktionsphase entschloss sich Kubrick jedoch, den Film Steven Spielberg anzubieten, weil er Spielberg für den „geeigneteren[n] Regisseur“ für die Geschichte hielt. Erst nach Kubricks Tod realisierte Spielberg den Film auf der Grundlage von Kubricks Drehbuch. (Siehe Harlan, Jan (2008) a.a.O., S. 66.)

<sup>511</sup> SPIELBERG ON KUBRICK (Paul Joyce, 1999, US).

<sup>512</sup> In: Newsweek, 29.06.1987. Zit. nach Ruschel, Christian: a.a.O., S. 6.

<sup>513</sup> Zit. nach <http://www.youtube.com/watch?v=3p1T3sVX4EY> (Stand: 17.12.2013).

<sup>514</sup> Den russischen Formalisten zufolge ist dies als „Fabel“ zu bezeichnen, die im Englischen mit „Story“ gleichzusetzen ist. „Als *fabula* oder *story* wird die zeitlich-lineare (chronologische) und kausal verknüpfte Kette von Ereignissen und handelnden Figuren bezeichnet. Sie ist eine abstrakte, formale Struktur, die mit dem ‚Geschichten-Wissen‘ des Zuschauers – seinem Wissen über die Handlungsschemata, -motive und generische Strukturen – korrespondiert.“ (Fabel und Sujet. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=146> (Stand: 18.12.2013)).

Der Friedhof von Filmen sind gute Ideen. Ideen sind keine Geschichten. Gute Geschichten sind rar. Gute Geschichten, aus denen man einen Film machen kann, sind noch rarer – sie sind so etwas wie ein Wunder. Eine gute Geschichte ist eine, die eines Interesse hält, ohne Lügen zu erzählen. Eine gute Geschichte sollte interessante Fragen stellen. Sie muß keine Antworten vermitteln. Es ist schwer genug, die richtigen Fragen zu stellen.<sup>515</sup>

In der TRAUMNOVELLE entdeckte Kubrick eine Geschichte über sexuelle Obsession und Eifersucht in einer glücklichen Ehe. Da das Buch „die Bedeutung sexueller Träume und hypothetischer *Möglichkeiten* mit Wirklichkeit gleichzusetzen“<sup>516</sup> versucht, ist zunächst zu überprüfen, ob diese Umsetzung im Film gelungen ist. Den Fragen, ob Kubrick dabei eine welterschütternde Erzählstruktur für seinen Film gefunden hat und ob er seinem Prinzip treu geblieben ist, ist ebenso nachzugehen. Hat er wirklich eine bessere Arbeit geleistet, indem er bessere Methoden als Wachs und Feder entwickelte?

### 3.3.2.2. Erstveröffentlichte Drehbuchfassung von EYES WIDE SHUT

Die erstveröffentlichte Drehbuchfassung von EYES WIDE SHUT ist auf THE KUBRICK SITE (<http://www.visual-memory.co.uk/amk/>) im Internet abruf- und einsehbar. Nach Christian Ruschel war diese Drehbuchfassung auf den „08.04.96“ datiert, wobei Unklarheit besteht, ob es sich um die britische (08.04.) oder die amerikanische (04.08.) Datierung handelt.<sup>517</sup> Wichtig ist jedoch, dass diese Fassung einige Monate vor dem offiziellen Drehbeginn von EYES WIDE SHUT Anfang November 1996 entstand und somit als Zwischenstufe zwischen Novelle und fertigem Drehbuch dient. Kubrick äußerte sich im Allgemeinen über die fertige Drehbuchfassung wie folgt:

Die Probe ist wirklich die endgültige Fassung der geschriebenen Szene. Die erste Probe dauert so lange, bis ich damit zufrieden bin, daß die Szene jetzt korrekt geschrieben ist, und jeder

---

<sup>515</sup> Hoof, Florian (1987) Der Mann, dem alles wichtig ist: Erfahrungen bei der Synchronisation von Stanley Kubricks Film „Full Metal Jacket“. In: *Frankfurter Rundschau*. Frankfurt a.M., 21.11.1987.

<sup>516</sup> Ciment, Michel (1982) a.a.O., S. 158.

<sup>517</sup> Vgl. Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 69.

Anzumerken ist außerdem, dass „Kubrick und Raphael vier Drehbuchentwürfe [schrieben].“ (Hill, Rodney (2008) a.a.O., S. 58.)

Schauspieler weiß, was er tun soll.<sup>518</sup>

Kubrick hat Schnitzlers Geschichte ins zeitgenössische New York zur Weihnachtszeit versetzt. Dementsprechend besuchen Alice und Bill ein Weihnachtsfest eines Patienten Bills, auf dem beide gewissen Versuchungen begegnen. Auch das Dänemark-Erlebnis von Albertine und Fridolin ist zum Cape Cod-Erlebnis von Alice und Bill umgewandelt, wobei Fridolins Begegnung mit einem nackten dänischen Mädchen bei Bill fehlt. Des Weiteren sind neue Figuren, Victor Ziegler und Mandy, eingeführt und Bills Studienkollege Nick Nightingale wird gleich zu Beginn des Films auf Zieglers Weihnachtsfest vorgestellt. Durch diese Änderungen erhalten die Figuren nicht nur klare Konturen, sondern so erklären sich auch ihre Beziehungen zueinander.

Zieglers Frau Illona ist als eine ungarische Schöne beschrieben, was das Verhalten des ungarischen Verführers Szabos erklärt: Er kennt sich in Zieglers Kunstsammlung aus und macht den Anschein, dass er Zieglers Räume ohne Erlaubnis benutzen darf. Gayle und Nuala, die den beiden roten Dominos auf der Redoute in der TRAUMNOVELLE entsprechen, sind möglicherweise ein lesbisches Paar, weil Gayle ihren Arm um Nualas Taille schlingt, als sie Bill Nuala vorstellt, und weil sie dabei bemerkt: „You [Bill] were very kind to her [Nuala] once.“<sup>519</sup>

Mandy erscheint in dieser Fassung nicht nur bewusstlos, sondern auch namenlos und ist als „[a] strikingly beautiful, half-naked woman in her late twenties“ beschrieben. Als ferner Bill Ziegler fragt, wer Mandy nach Hause bringen kann, antwortet Ziegler: „I’ll take care of that...She’s a friend of the family.“ Der Zuschauer sieht in dieser Fassung nicht, dass Mandy ihr Bewusstsein zurückerlangt. Nachdem Bill zum Schluss in einer Morgue einen weiblichen Leichnam besichtigt hat, wird er wieder von Ziegler gerufen. Bill fragt Ziegler, indem er ihm die Zeitung aushändigt:

BILL: Is it her? I went to the morgue but I couldn’t tell.

ZIEGLER: It is her.

BILL (quietly): Is this what she meant when she said she would redeem me?

ZIEGLER: No – it wasn’t[.] But I was afraid you might think it was, and that’s why I wanted to see you.

---

<sup>518</sup> Hoof, Florian (1987) a.a.O.

<sup>519</sup> <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0085.html> (Stand: 20.12.2013).

Die folgenden Zitate werden derselben Quelle entnommen.

[...]

ZIEGLER: [...] I'm afraid for her it was always going to be just a matter of time – you said as much yourself when she passed out in my bedroom [!] at the Christmas party.

BILL: My God, was that her?

ZIEGLER nods, yes.

Deutlich wird durch diesen Dialog, dass Bill nicht in der Lage ist, es zu erkennen. Er hatte zuvor sowohl die bewusstlose Mandy als auch einen weiblichen Leichnam gesehen, seine Gedanken jedoch kreisen nur um die Frau auf der Orgie, die sich für ihn opferte. Ziegler spielt mit Bills Obsession und erklärt ihm, dass die Frau, die Bill für heilig zu halten geneigt ist, im Grunde nur eine Hure ist: „[S]he was just a thousand–a–night– hooker – no more, no less.“

Es stellt sich daher die Frage, wer dieser Ziegler ist. Er kann ein so opulentes Fest veranstalten, ist völlig korrupt. Er ist ein Patient von Bill, der gleichzeitig zu Bills Wohlstand maßgeblich beiträgt, weshalb Bill mit Alice an seinem Weihnachtsfest teilnimmt und weshalb er Bill immer zu seinem eigenen Zweck zu sich rufen kann. Darüber hinaus beteiligt oder veranstaltet Ziegler gar einen geheimen Maskenball für „not just \_ordinary\_people“.

Dieser Ziegler ruft Bill „zu nachtschlafender Zeit“ (S. 95) zu sich und versucht, Bill aufzuklären: „Now, the reason I wanted to talk to you is that I think you may be harbouring one or two misapprehensions about last night, which I would like to clear up.“ Seine Aufgabe besteht besonders darin, Bills unbewusstes Schuldgefühl abzutragen, das Bill gegenüber der Mysteriösen Frau zu empfinden scheint, weil sie ihn auf der Orgie gewarnt und dann sich für ihn geopfert hatte.

Ziegler befürchtet, dass Bill glaubt, dass der Tod der ehemaligen Schönheitskönigin aus der Zeitung mit der Opferung der Mysteriösen Frau auf der Orgie zusammenhängt: „I was afraid you might think it was, and that's why I wanted to see you.“ Er erklärt diese Mysteriöse Frau schlicht als eine drogensüchtige Hure, wodurch Bill von seiner Schuld leicht befreit wird, und kommentiert: „So, Bill, I hope you understand why I thought it was important to tidy this up. But now I think all the dishes are washed and put away. Nobody killed anybody. Someone died. That's sad. But life goes on. It always does. Until it doesn't. Okay? “

Wichtig ist, dass Ziegler fortsetzend behauptet, alles für Bill getan zu haben sowie

weiterhin zu tun. Er hat Bill sogar vierundzwanzig Stunden lang beschatten lassen und erklärt: „For your own good? To avoid any foolishness?“, „Someday you can thank me for that.“ Diese unverschämte, aber mächtige Figur scheint im ersten Augenblick durchaus eine filmische Erfindung von Kubrick und Raphael zu sein. Bei genauerer Lektüre stellt sich jedoch heraus, dass Ziegler eine Mischfigur zwischen Fridolins Arbeitskollegen Doktor Adler und seinem inneren Monolog ist.

Fridolin monologisiert innerlich:

Aber welchen Anlaß hatte sie, sich für ihn zu opfern? Zu opfern –? War sie überhaupt eine Frau, für die, was ihr nun bevorstand, was sie nun über sich ergehen ließ, ein Opfer bedeutet? Wenn sie an diesen Gesellschaften teilnahm – und es konnte heute nicht zum erstenmal der Fall sein, da sie sich in die Bräuche so eingeweiht zeigte –, was mochte ihr daran liegen, einem dieser Kavaliere oder ihnen allen zu Willen zu sein? Ja, konnte sie überhaupt etwas anderes sein als eine Dirne? Konnten alle diese Weiber etwas anderes sein? Dirnen – kein Zweifel. Auch wenn sie alle noch irgendein zweites, sozusagen bürgerliches Leben neben diesem führten, das eben ein Dirnenleben war. Und war nicht alles, was er eben erlebt, wahrscheinlich nur ein infamer Spaß gewesen, der für den Fall, daß sich einmal ein Unberufener hier einschleichen sollte, schon vorgesehen, vorbereitet, ja möglicherweise einstudiert war? (S. 60)

Auf die gleiche Weise klärt Ziegler Bill auf:

Bill, are you so sure she was the kind of woman for whom the things you imagined were actually a sacrifice? If she attended these affairs and knew the rules so well, do you suppose it would have made any difference to her whether she belonged to one of the men, or to all of them? Bill, she was just a thousand-a-night-hooker – no more, no less.

[...]

Bill, tell me, did you never consider the possibility that the whole thing might have been nothing more than a charade?... A charade played out for the benefit of someone who didn't belong – to frighten them and make sure they keep quiet?

Ebenso wie Doktor Adler Fridolin beim Abschied vorschlägt, „zur Beruhigung deines [Fridolins] Gewissens“ (S. 99) das Präparat durchs Mikroskop anzuschauen, als ob „Fridolins Besuch nur einen medizinisch-wissenschaftlichen Zweck gehabt hätte“ (ebd.), so reimt sich Ziegler alles zusammen, indem er Mandys Schicksal auf die Mysteriöse Frau überträgt und alle Frauen zu Huren erklärt.

Auf diese Weise versinnbildlicht Ziegler eine Figur, die „auf alle Gefahr hin die Aufklärung des Abenteurers“ (S. 59) abgibt, indem er Bills *Über-Ich* verkörpert. Darum beeindruckt sein Reichtum Bill und Bills Denkvorgänge ähneln den seinen:



ZIEGLER hands him his brandy and they touch glasses.  
 BOTH: Cheers.  
 BILL: Nice...  
 ZIGLER: Napoleon, 1935.  
 BILL looks suitably impressed.  
 [...]  
 ZIGLER: I saw everything that happened.  
 A long pause.  
 BILL: Well, what an amazing coincidence.  
 ZIGLER: The words practically right out of my mouth. An amazing coincidence. That's what I first thought. But then I remembered seeing you and your musician friend, Nick, renewing old acquaintances at the party, and it didn't take me very long to realize that the rotten little prick was the reason you were there.

Ferner erklärt dieser Dialog, dass Nick Bills *Es* personifiziert. Daher verführt Nick Bill zur Orgie, in der er mit verbundenen Augen Klavier spielt.

Sigmund Freud stellt 1923 das Strukturmodell der männlichen Psyche<sup>520</sup> in DAS ICH UND DAS ES vor:

Das Ichideal [oder das Über-Ich, Anm. v. Verf.] ist also der Erbe des Ödipuskomplexes und somit Ausdruck der mächtigsten Regungen und wichtigsten Libidoschicksale des Es. Durch seine Aufrichtung hat sich das Ich des Ödipuskomplexes bemächtigt und gleichzeitig sich selbst dem Es unterworfen. Während das Ich wesentlich Repräsentant der Außenwelt, der Realität ist, tritt ihm das Über-Ich als Anwalt der Innenwelt, des Es, gegenüber. Konflikte zwischen Ich und Ideal werden, [...], in letzter Linie den Gegensatz von Real und Psychisch, Außenwelt und Innenwelt, widerspiegeln. (S. 264)

Das Ich ist „der durch den direkten Einfluß der Außenwelt unter Vermittlung von W[ort]-Bw veränderten Teil des Es“ (S. 252) und repräsentiert Vernunft und Besonnenheit. „Es ist mit wichtigen Funktionen betraut, kraft seiner Beziehung zum Wahrnehmungssystem stellt es die zeitliche Anordnung der seelischen Vorgänge her und unterzieht dieselben der Realitätsprüfung.“ (S. 258) „[D]as Es aber ist seine andere Außenwelt, die es sich zu unterwerfen strebt.“ (ebd.) Das Es enthält die Leidenschaften, agiert nach dem Lustprinzip und ist vom ontogenetischen Sexualtrieb, Eros, getrieben. Interessant ist die Tatsache, dass das Es dem Ich unbewusst ist, obwohl „der Lärm des Lebens meist vom Eros ausgeht“ (S. 275). Aber:

---

<sup>520</sup> Freud schreibt zwar, dass eine Analogie zwischen Mädchen und Jungen im Identifizierungsprozess besteht (vgl., S. 260), aber die „Hauptinhalte des Höheren im Menschen“ (S. 265) nämlich „Religion, Moral und soziales Empfinden“ (ebd.) wurden nach ihm „phylogenetisch am Vaterkomplex erworben“ (ebd.). Somit erklärt sein Modell m.E. die männliche Psyche im Patriarchat. (Freud, Sigmund (1987) Das Ich und das Es [1923]. In: Ders. *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 235-289.) Die folgenden Zitate werden demselben Band entnommen.

[e]s gibt zwei Wege, auf denen der Inhalt des Es ins Ich eindringen kann. Der eine ist der direkte, der andere führt über das Ichideal, und es mag für manche seelische Tätigkeiten entscheidend sein, auf welchem der beiden Wege sie erfolgen. Das Ich entwickelt sich von der Triebwahrnehmung zur Triebbeherrschung, vom Triebgehorsam zur Triebhemmung. An dieser Leistung hat das Ichideal, das ja zum Teil eine Reaktionsbildung gegen die Triebvorgänge des Es ist, seinen starken Anteil. (S. 286)

Das Über-Ich ist durch eine Identifizierung mit dem Vatern Vorbild während der primitiven oralen Phase entstanden, in der Objektbesetzung und Identifizierung nicht voneinander zu unterscheiden waren. Das männliche Kind entwickelt für die Mutter eine Objektbesetzung und bemächtigt sich gleichzeitig des Vaters durch die Identifizierung. Das männliche Ich folgt aber einfach „der Warnung des Lustprinzips“ (S. 287), indem das Ich die Objektlibido des Es in die narzisstische Ichlibido umsetzt. Dabei gibt das Ich die Sexualziele auf, bringt eine Desexualisierung mit sich, also eine Art von Sublimierung, und verstärkt die Vateridentifizierung.

Somit hat das Über-Ich den Charakter einer Desexualisierung oder Sublimierung und ergibt sich aus dem „Urteil der eigenen Unzulänglichkeit im Vergleich des Ichs mit seinem Ideal“ (S. 265), worauf das „demütige religiöse Empfinden“ (ebd.) basiert. Auf diese Weise arbeitet das Ich den „Absichten des Eros [zu vereinigen und zu binden, Anm. v. Verf.] entgegen, stellt sich in den Dienst der gegnerischen Triebregungen“ (S. 275), die stumm aber mächtig sind, nämlich die des Todestriebes.

Was die Biologie und die Schicksale der Menschenart im Es geschaffen und hinterlassen haben, das wird durch die Idealbildung vom Ich übernommen und an ihm individuell wiedererlebt. Das Ichideal hat infolge seiner Bildungsgeschichte die ausgiebigste Verknüpfung mit dem phylogenetischen Erwerb, der archaischen Erbschaft, des einzelnen. Was im einzelnen Seelenleben dem Tiefsten angehört hat, wird durch die Idealbildung zum Höchsten der Menschenseele im Sinne unserer Wertungen. (S. 264f.)

„Somit steht das Über-Ich dem Es dauernd nahe und kann dem Ich gegenüber dessen Vertretung führen. Es taucht tief ins Es ein, ist dafür entfernter vom Bewußtsein als das Ich.“ (S. 278) Die Tatsache, dass das Über-Ich zur Verdrängung des Ödipuskomplexes bemüht wird, deutet an, dass das Ich das Über-Ich aus dem Es schöpft. Daraus folgt: „Nicht nur das Tiefste, auch das Höchste am Ich kann unbewußt sein.“ (S. 255) Später wird das Über-Ich als Gewissen, als unbewusstes Schuldgefühl über das Ich herrschen und genügt allen Ansprüchen, die „an das höhere Wesen im Menschen gestellt

werden.“ (S. 265)

So ist das Ich die „eigentliche Angststätte.“ (S. 287) Es entwickelt unter den Drohungen von dreierlei Gefahren, „von der Außenwelt her, von der Libido des Es und von der Strenge des Über-Ichs“ (S. 286), leidend den Fluchtreflex, „indem es seine eigene Besetzung von der bedrohlichen Wahrnehmung oder dem ebenso eingeschätzten Vorgang im Es zurückzieht und als Angst ausgibt.“ (S. 287) Besonders „hinter der Angst des Ichs vor dem Über-Ich, der Gewissensangst, verbirgt“ (ebd.) sich die Kastrationsangst, die sich wiederum „als Gewissensangst fortsetzt.“ (S. 288)

So wie diese Gewissensangst kann auch die Todesangst als Verarbeitung der Kastrationsangst verstanden werden, weil die Situation, worin sich das Ich der Melancholie von allen schützenden Mächten verlassen sieht und sterben lässt, immer dieselbe Situation ist, „die dem ersten großen Angstzustand der Geburt und der infantilen Sehnsucht-Angst zugrunde lag, die der Trennung von der schützenden Mutter.“ (S. 289) So sei jene Angst eigentlich Todesangst (vgl., S. 288), indem sie „sich zwischen Ich und Über-Ich abspielt.“ (ebd.)

Dieser seelische Apparat von Freud ermöglicht es einerseits zu veranschaulichen, dass innerpsychische Vorgänge eines Individuums nur im Kontext gesellschaftlicher Zusammenhänge zu verstehen sind, weil „das Ich sich zum guten Teil aus Identifizierungen bildet, welche aufgelassene Besetzungen des Es ablösen, daß die ersten dieser Identifizierungen sich regelmäßig als besondere Instanz im Ich gebärden, sich als Über-Ich dem Ich entgegenstellen, während das erstarkte Ich sich späterhin gegen solche Identifizierungseinflüsse resistenter verhalten mag“ (S. 277).

Andererseits erklärt dieses Modell, dass „der normale Mensch nicht nur viel unmoralischer ist, als er glaubt, sondern auch viel moralischer, als er weiß“ (S. 281f.), indem „ein großes Stück des Schuldgefühls normalerweise unbewußt“ (S. 281) bleibt. „[Z]wei höchst bedeutsam[e] biologisch[e] Faktoren, d[ie] lang[e] kindlich[e] Hilflosigkeit und Abhängigkeit des Menschen und d[ie] Tatsache seines Ödipuskomplexes“ (S. 263), begründen dieses unbewusste Schuldgefühl.

Übertragen auf EYES WIDE SHUT erklärt Freuds Modell nicht nur die Figurenkonstellation, sondern auch deren Motive: So wie das Über-Ich dem Es nahe steht, steht Ziegler Nick näher als Bill. Daher engagiert Ziegler Nick sowohl für sein

privates Fest als auch für die geheime Orgie, zu der Bill der Zugang nicht erlaubt ist. Außerdem kennt Ziegler Nicks Telefonnummer: „Phone him in Seattle if you’re concerned. I’ll give you his phone number.“

So wie das Ich aus dem Es das Über-Ich schöpft, kennt Bill Nick aus seiner Studienzeit und Ziegler aus seiner Berufstätigkeit. So wie das Ich als armes Ding unter dreierlei Dienstbarkeiten und demzufolge unter den Drohungen von dreierlei Gefahren leidet, von der Außenwelt, von der Libido des Es und von der Strenge des Über-Ichs, steht Bill unter den Dienstbarkeiten als Arzt, Familienvater sowie Freund und leidet unter den Gefahren sozialen Abstiegs sowie Verlust seiner Ehefrau, welche vor allem als Kastrationsangst zum Ausdruck gebracht werden. Die Gegebenheit, dass Nick auf der Orgie mit verbundenen Augen musiziert, veranschaulicht diese Kastrationsangst.

Des Weiteren impliziert die Tatsache, dass Bills Eindringen in die Orgie ein großes Problem für Ziegler darstellt, die Konflikte zwischen Ziegler und Bill, nämlich zwischen Über-Ich und Ich, die den „Gegensatz von Real und Psychisch, Außenwelt und Innenwelt“ (S. 264) widerspiegeln, weil das Über-Ich als Anwalt der Innenwelt auftritt, während das Ich als Repräsentant der Außenwelt agiert. Außerdem signalisiert die Darstellung von Bill und Nick als Doppelgänger, dass „das Ich der durch den direkten Einfluß der Außenwelt unter Vermittlung von *W[ort]-Bw* veränderte Teil des Es [ist]“ (S. 252). Ein Individuum ist zunächst „ein psychisches Es, unerkant und unbewußt, diesem sitzt das Ich oberflächlich auf, aus dem *W[ort]-System* als Kern entwickelt.“ (S. 251)

Daher versichert sich Ziegler immer wieder, dass Bill kein Wort über das Gesehene verliert: In seinem Schlafzimmer, in dem eine halbnackte ohnmächtige Frau liegt, beteuert Ziegler Bill beim Abschied: „I trust this is just between the two of us.“ In seiner Bibliothek, in der Ziegler Bill aufklärt, dass die Orgie der gestrigen Nacht nichts anderes als eine Scharade war, rechtfertigt Ziegler: „A charade played out for the benefit of someone who didn’t belong – to frighten them and make sure they keep quiet?“ Das Über-Ich/Ziegler übt auf diese Weise tyrannische Gewalt gegenüber dem Ich/Bill aus, denn wenn das Ich kein *W-Bw* besitzt, besteht kein Unterschied zwischen Ich und Es: Das Es „kann nicht sagen, was es will; es hat keinen einheitlichen Willen zustande

gebracht. Eros und Todestrieb kämpfen in ihm“<sup>521</sup> (S. 289).

Dass die Hauptinhalte des Höheren im Menschen, nämlich Religion, Moral und soziales Empfinden, phylogenetisch am Vaterkomplex erworben wurden, erklärt weiterhin die Gewalt und spielt darauf an, dass die Zivilisation aus der Gewalt gegenüber der Natur entstanden ist. Zu verstehen ist darüber hinaus, dass im Gegensatz zu Jesus, der zu Gottessohn erklärt wurde, wodurch auch die gesamte Menschheit zu Kindern Gottes erklärt wurde, die Mysteriöse Frau zur Hure verdammt wurde, wodurch sämtliche weibliche Teilnehmerinnen an der Orgie und weiterhin alle Frauen zu Huren verdammt wurden, um den Status quo einer zivilisierten Gesellschaft aufrechtzuerhalten.

So stellt EYES WIDE SHUT Bills innerpsychische Vorgänge dar, die zutiefst im Patriarchat und im Kapitalismus eingebettet sind. Besonders das Passwort für die Orgie impliziert seinen inneren Konflikt: „Fidelio Rainbow“. Darüber hinaus werden drei Orte durch das Passwort zusammen verbunden, in denen Bills Treue auf die Probe gestellt wird: Zieglers Villa, in der das prächtige Weihnachtsfest stattfindet, Bletchly Manor, wo möglicherweise der Tanz zwischen nackten Nonnen und Mönchen vorgeführt wird,<sup>522</sup> und der Kostümverleih Rainbow Fashions, wo sich ihm nicht nur ein Vorgeschmack auf die Orgie bietet, sondern auch eine Anspielung auf Zieglers Weihnachtsfest ist.

Die Parallelität zwischen Zieglers Weihnachtsfest und der Orgie ist in dieser Fassung eindeutig geschildert: Alice und Bill fahren in einer geliehenen Limousine zu Ziegler, stehen hinter der Limousinenstrecke und werden vor dem Eintritt von zwei Frauen überprüft, ob ihre Namen auf der Gästeliste stehen. Später fährt Bill in einem Taxi zur Orgie, wobei er „a stretch-limo with darkened windows“ an den Eisentoren vorbeifahren sieht. Kurz darauf wird er nach dem Passwort für den Eintritt gefragt.

---

<sup>521</sup> Berücksichtigt man die vorherige Beschreibung über das Es, dass Lustprinzip, Trieb und Leidenschaften im Es zusammenfallen (vgl., S. 252f.), verwirrt diese Stelle. Ich nehme an, dass sich das Machtverhältnis zwischen dem Ich, dem Über-Ich und dem Es je nach der biologischen Entwicklungsphase ändert. In der Jugend ist es das Es, das mit explodierender Energie und Elan darauf zielt, seine Lust zu maximieren. Dementsprechend reagiert das Über-Ich mit harten und strengen Geboten sowie Verboten. Im Laufe der biologischen Zeit verliert jedoch das Es seine Macht. Demgegenüber tritt das Über-Ich dann mit der Versprechung ein: das ewige Leben im Himmel. Weiter anzumerken ist, dass A CLOCKWORK ORANGE den Konflikt zwischen dem jugendlichen Es (Alexander DeLarge) und dem Über-Ich (Innenminister) darstellt, während sich in EYES WIDE SHUT das biologisch auf der Wendung stehende Ich (Bill Harford) zwischen seinem Es (Nick Nightingale) und seinem Über-Ich (Victor Ziegler) verirrt. Das Es kann zwar verraten und verführen, aber besitzt keine Macht mehr.

<sup>522</sup> Diese Fassung beschreibt nicht, was etwa fünfzig Männer und Frauen an diesem Ort tun, außer dass die Frauen trotz der Maskierung unter dem transparenten schwarzen Schleier völlig nackt sind.

Später erklärt Ziegler Bill:

After the servants took your coat, one of our people went through your pockets and found the receipt for the rented tux and cassock made out to Doctor W. Harford, a name obviously not on the guest list.

Darüber hinaus hat seine Villa, als Ziegler Bill „zu nachtschlafender Zeit“ zu sich ruft, diese dunkle Atmosphäre wie Bletchly Manor, wo die Orgie stattfand:

There are only a few lights on inside, giving the house a more sombre appearance from the night of the Christmas party.

Und auf Zieglers Fest suchte Bill, nachdem er aus Zieglers Schlafzimmer rauskam, zunächst Gayle und Nuala, mit denen er geflirtet hatte, aber er findet sie nicht:

Then... a woman's arm slips through his. He looks down at the wedding-ringed hand. It's Alice.

Auf der Orgie streift eine Nonne seinen Arm und warnt ihn, dass er nicht dazu gehört. Später, als Bill als Eindringling entdeckt und mit Strafe bedroht wird, opfert sie sich für ihn.

Im Kostümverleih Rainbow Fashions wird Bill Zeuge einer obskuren Szene, so wie er einen Tag zuvor in Zieglers Schlafzimmer gewesen war und wie er kurz danach auf der Orgie sein wird. Und ebenso wie Zieglers Fest reichlich mit Alkohol und Essen ausgestattet war, so ist es auch bei Gibson: „The desk is covered with plates, glasses and bottles“.

Weiterhin wird die Analogie zwischen Rainbow Fashions und Bletchly Manor dadurch angedeutet, wie Bill in diese Orte eintritt: Um den Eintrittszugang zu Rainbow Fashions zu erhalten, klingelt Bill zunächst bei Gibson, zeigt dann seinen Arztausweis zur „TV security camera“. Die Eisentore von Bletchly Manor waren zunächst verschlossen und keiner war in Sichtweite. Nur „[s]ecurity cameras look at him [Bill].“ Bill klingelt, woraufhin zwei Männer prompt erscheinen und nach dem Passwort verlangen.

Zuletzt bleibt zu erwähnen, dass das Vater-Tochter-Verhältnis in dieser Fassung klar an Kontur gewinnt: So wie Albertines und Fridolins Tochter namenlos bleibt, so sind Mandy, Milichs – in dieser Fassung Gibsons – minderjährige Tochter und anschließend die Mysteriöse Frau in dieser Fassung namenlos. Und die neunzehnjährige Domino ist Soziologiestudentin an der New York Universität, deren Vater in New Jersey als

praktizierender Arzt arbeitet, so wie Bill.

So wie Albertines und Fridolins Tochter in Schnitzlers Drehbuchentwurf zunächst im Schlafbett vorgestellt und in späterer Szene wieder ins Bett gebracht wird, weil ihre Augen vor Müdigkeit zufallen, so wird Mandy von der Drogenüberdosis bewusstlos präsentiert. Auch Gibsons Tochter ist von ihrem Vater als verrückt und verderbt erklärt, also eine Person, die keinen klaren Bewusstseinszustand aufweist. Gibson kommentiert dazu: „Well, aren't insanity and depravity the same in the eyes of God?“ Wenn also die Aufopferung der Mysteriösen Frau (die Verrücktheit) zur Scharade einer drogenabhängigen Hure (die Verderbtheit) erklärt wird, so zeigt dies, dass die Töchter im Gottesauge (im Vatersauge) Huren sind.

Berücksichtigt man in diesem Zusammenhang Zieglers Aussage über Mandy, „[s]he's a friend of the family“, stellt sich heraus, dass Mandy seine eigene Tochter ist. Daher erhält sie im fertigen Film zwar einen eigenen Namen, aber Ziegler nennt sie „kiddo“: „Well, that was really one hell of a scare you gave us, kiddo.“

### **3.3.2.3. Kubricks literarische Sprache**

Kennzeichnend ist in dieser Fassung, dass Kubrick Schnitzlers Novelle fast wortwörtlich ins Filmskript übertragen hat. Da DIE TRAUMNOVELLE aber überwiegend durch Fridolins inneren Monolog und die erlebte Rede erzählt wird, stellt sich die Frage, wie diese im Skript Eingang finden. Wie bereits dargestellt, war durch die Einführung der neuen Figur, Victor Ziegler, eine Lösung gefunden, indem Ziegler Fridolins Über-Ich verkörpert und seinem inneren Monolog entstammt. Eine andere Lösung war die Verwendung des Voice-Over in dieser Fassung.

Zum ersten Mal wird das Voice-Over eingesetzt, nachdem Alice und Bill von Zieglers Weihnachtsfest nach Hause kommen und die Liebesnacht genießen:

That night they were more blissful in their ardent love than they had been for a long time.

Illustriert durch Alices und Bills alltäglichen Beschäftigungen am darauffolgenden Tag erzählt das Voice-Over:

The gray of morning awakened them only too soon. Alice had to take Helena to school. And Bill had a number of early appointments. So the evening hours passed in the predetermined daily routine of work, and the events of the night before began to fade.

Deutlich wird dadurch, dass das Voice-Over die Stellung eines auktorialen Erzählers einnimmt, wobei der Erzähler zugleich ein Voyeur ist. Zeitraffend schildert das Voice-Over die Tagesroutine von Alice und Bill, führt den Zuschauer schnell vom Morgen zum Abend.

Nachdem Marion Bill gegenüber ihren Verlobten Carl erwähnt hat, folgt bei ihr das Voice-Over zum zweiten Mal:

I certainly do remember Carl. So she's going to marry him, Bill thought to himself. I wonder why? She surely can't be in love with him. He's nothing to look at, and he hasn't got any money... He's just an assistant in professor of something or other... But then it's none of my business. Still... if she were my mistress, her hair would be less dry and her lips would be fuller and redder.

Ab hier vermischen sich die Stimme des Erzählers und Bills innere Stimme, indem das Voice-Over vor allem letztere wiedergibt. Jedoch ist es der Erzähler, der Bill beobachtet und dem Zuschauer Bills Gedanken und Gefühle vermittelt, wodurch sich die erzählte Zeit dehnt.

Nachdem Bill Marion verlassen hat und auf der nächtlichen Straße wandert, folgt wieder das Voice-Over, während Bill einen Obdachlosen in Zeitungen gehüllt auf einer Parkbank liegen sieht:

The image of the tramp made him think of the dead man he had just left, and he shuddered and felt slightly nauseated at the thought that decay and decomposition had already begun their work in the body he just left. He was glad he was still alive and in all probability that these ugly things were still far removed from him, and that he was, in fact, still in the prime of life, had a beautiful wife and could have several women in addition, if he wanted to, although doing so would require more free time than he had.<sup>523</sup>

Ab hier erzählt das Voice-Over eindeutig Bills unbewusste Ängste, rechtfertigt sie jedoch zugleich. Daher schließt sich das Voice-Over an, als Bill kurz danach auf der

---

<sup>523</sup> Es ist ein interessanter Zufall, dass ganz ähnliche Gedankenvorgänge vom heimkehrenden Joker in FULL METAL JACKET geäußert werden: „My thoughts drift back to erect nipple wet dreams about Mary Jane Rottencrotch and the Great Homecoming Fuck Fantasy. I am so happy that I am alive, in one piece and short. I'm in a world of shit...yes. But I am alive. And I am not afraid.“



Straße von einem Studenten angerempelt wird. Ohne Gegenwehr läuft Bill weiter, während er das Lachen des Studenten hört. Und das Voice-Over erzählt:

Had he become a coward, he asked himself, and noticed his knees were shaking a little bit. Ridiculous! Why should he get involved in a street fight with some drunken college student who had five friends with him. [...] He, a man of thirty-five, a practising physician, a married man and father of a child. He might wind up in the hospital or worse and tomorrow be in the same position as the man he just left.. Then he thought about his profession? There were dangers lurking there, too, everywhere and at all times – except that one usually forgets about them.

Bill läuft weiter auf der Straße und das Voice-Over ist zu hören:

Surely, it had been nothing but common sense to avoid a ridiculous fight with the student... but if he ever meet the Naval officer with whom Alice... [...] But what insanity! After all, nothing happened... What was he thinking about?... But then, wasn't it really just as bad as if she had actually fucked him – she might just as well have. Wasn't it even worse, in a way. What a joy it would be to teach him a lesson.

An dieser Stelle wird das Voice-Over mit dem „JEALOUS FANTASY IMAGE“ mit Alice und dem Marineoffizier bebildert, wodurch Bills Fantasie und die objektive Wirklichkeit ineinander verschmelzen.

Nachdem Bill aus Dominos Wohnung rausgekommen ist und ziellos auf der winterlichen Straße umherläuft, schildert das Voice-Over seine Verwirrung:

Where shall I go now, he asked himself? The obvious thing was home to bed. But he couldn't persuade himself to do that. He thought of going back to the girl [Domino] but that somehow seemed ridiculous now. He was overcome with a sense that he was moving farther and farther away from his everyday existence into a completely different world.

Auf diese Weise deutet das Voice-Over an, dass Bill nun in die Traumsphäre eintritt, die wiederum mit seiner ‚Verrücktheit‘ in Zusammenhang steht. Daher monologisiert Bill im Taxi auf dem Weg zur geheimen Orgie darüber, dass er verrückt sein müsse: An dieser Stelle ist das Voice-Over zwar nicht fertig geschrieben, aber weist darauf hin: „Bills Thoughts: Variations of, ‚I must be mad.‘“

Nachdem Alice Bill ihren nächtlichen Traum erzählt hat, äußert das Voice-Over seine Gedanken: „Whore of her dreams.“ Weiterhin signalisiert das Skript, dass Bills Gedanken im Taxi erneut auf dem Weg zu Long Island mitgeteilt werden: „V.O. To be

written“. Wieder im Taxi auf dem Rückweg nach New York, nachdem Bill den Warnbrief von Bletchly Manor erhalten hat, lautet das Voice-Over:

Second warning -? Why the second warning – and not the last?. The tone of the note was strangely reserved and seemed to show that the people who sent it by no means felt secure. The note disappointed him, though, in a way, it reassured him, just why he couldn't say. But, at least, he now felt the woman had come to no real harm, and that it would be possible to find her if he went about it cautiously and cleverly.

Von diesen unerklärlich positiven Gedanken beeinflusst, ist das Voice-Over zu vernehmen, als Bill nach Hause kommt und das Abendmahl zu sich nimmt, während Alice und Helena ihm Gesellschaft leisten:

He had gone home, feeling a little tired but surprisingly cheerful, with a strange sense of security, which somehow seemed deceptive. He was in an excited and cheerful mood and he felt unusually fresh and clear in spite of spending the last two nights without sleep[.] At the same time, he felt that all this order, this normality, all the security of his existence, was nothing but deception and delusion.

POV of ALICE smiling.

And, he thought, there she sits with an angelic look, like a good wife and mother – the whore of her dreams who made love to a hundred men the preceding night and laughed when he was crucified, and to his surprise he didn't hate her.

Diese positive Stimmung von Bill kippt endgültig, nachdem er erfahren hat, dass Domino wegen einer HIV-Infektion ins Krankenhaus eingeliefert wurde und anstatt sie nun ihre Mitbewohnerin Sally ihn verführt. Bill tritt aus der Wohnung auf die Straße und das Voice-Over erzählt:

Was this another and final sign that everything he put his hand to was bound to turn out a failure for him? But why should it be. Wasn't the fact that he had just escaped a possibly fatal infection from the girl a good sign? Everything now seemed so unreal; his home, his wife, his child, his profession, and even himself. Bill felt choked with tears. He had not slept for two days and his nerves were gradually giving way. He intentionally struck up a quicker pace than he was in the mood for.

Nachdem Bill in einem Café einen Zeitungsartikel über den Tod einer ehemaligen Schönheitskönigin gelesen hat, verkündet das Voice-Over:

Four o'clock in the morning! The same time he returned home! And accompanied by \_two men\_! Wasn't it two men who took Nick Nightingale from his hotel only an hour later? There was no compelling reason to believe that Kelly Curran and a certain other woman were one and the same. And yet – his heart throbbed and his hand trembled.

Die Klimax seiner Odyssee veranschaulicht Bills nekrophilen Akt im Leichenschauhaus. Danach äußert das Voice-Over jedoch:

Was this the woman he was seeking? Were these the eyes that had shone at him the day before with so much passion? Was this the alluring body for which, only yesterday, he had felt such agonizing desire? He bent lower, as if he could extract an answer from the rigid features. But he had only seen her face for an instant, and he knew that if it were \_her\_ face, and \_her\_ eyes, he would not, could not – and in reality did not want to know. He also realized that from the time he read the account in the newspaper, he had imagined her as having the features of his wife. And he shuddered to realize that his wife had constantly been in his mind's eye as the woman he had been seeking.

Nach dieser Erkenntnis kehrt Bill nach Hause zurück und begegnet dort seiner Maske, die neben der schlafenden Alice auf seinem Kopfkissen liegt. Das Voice-Over erläutert zum letzten Mal:

He thought he must have dropped it in the morning when he packed the costume away, and Alice had found it and placed it on the pillow beside her, as though it signified \_his\_ face, the face of a husband who had become an enigma to her.

Auf diese Weise gibt das Voice-Over insbesondere Bills innerpsychische Denkvorgänge wieder, indem es alles sieht, was Bill wie tut. Es ist allerdings Bills Über-Ich, Zieglers Stimme, die Bills Taten begründet sowie kommentiert, seine Feigheit rechtfertigt und zum Schluss den Zusammenhang zum Rätsel herstellt. Dies impliziert wiederum die Spaltung des Ichs/Bills. Daher stimmt das, was Bill spricht und tut, nicht überein: z.B. wenn Domino Bill fragt, was er von sechzig Dollar hält, sagt er zwar, „Sixty. Sounds good“, sieht aber „a little uncomfortably“ aus.

Der Höhepunkt seines Zwiespalts ist die Episode mit Marion, Bills einfachster und sicherster Beute, die für ihn „keine Schwierigkeit, keine Gefahr“ (S. 83) darstellt: Beim zweiten Besuch küsst Bill Marion auf den Mund und setzt den Liebesakt bereits in Gang, aber die hysterische Marion bricht plötzlich in Tränen aus. Bill will es ignorieren, aber Marion hört nicht auf. Auf sein teilnahmsloses Gedränge hin spricht sie:

Marion: Oh, Bill, it's just that it all seems so hopeless.  
Bill frowns.  
Marion: What's going to happen to us?  
This is definitely not what Bill had in mind and he looks away.  
Marion: Are you angry with me for saying that?  
Bill: No, of course not.

Marion: You are angry.  
She rests her chin on his shoulder.  
Marion: Oh, Bill... Say something nice to me. I am so confused.  
Bill doesn't move.  
Bill: Marion, I guess this is crazy. I'm a happily married man with a child, and  
you are engaged to Carl.  
Marion's shoulder droop.

Auf diese Weise erscheint Bill in dieser Fassung zwar weniger passiv, aber dennoch kalkulierend und sogar heimtückisch wie eine unsympathische James Bond-Figur, die jedoch nicht mit ihm begehrten Frauen belohnt wird. Trotzdem ist es das Voice-Over, das den Zuschauer mit Bills Innerem vertraut macht, wodurch eine gewisse Verbundenheit zwischen Zuschauer und Bill entsteht.

Im Gegensatz zu diesem mächtigen Über-Ich, dem Voice-Over, tritt Alice als selbständige Erzählerin auf, indem sie zwei lange Monologe hält: Unter dem Jointeinfluss erzählt sie Bill von ihrem Begehren gegenüber einem jungen Marineoffizier während des vergangenen Sommerurlaubs und nach dem Erwachen teilt sie ihrem Mann ihren Traum mit, indem sie ihre Erinnerungen hervorruft und passende Worte sucht und findet. Dabei ist es Alice, die sich selbst erforscht und analysiert, indem sie selbst reflektiert. Sie ist diejenige, die ihre Erinnerungen sowie ihren Traum sieht und in der Lage ist, ihre Gefühle sowie ihre Gedanken wörtlich auszudrücken.

### **3.3.3. Filmisches Erzählen**

One of the most controversial issues in film narratology concerns the role of the narrator as an instrument of narrative mediation. This reflects the difficulty of specifying the narrative process in general and, more than any other question, it reveals the limits of literary narrativity when applied to film studies.

(Johann N. Schmidt, NARRATION IN FILM)

#### **3.3.3.1. Erzähler**

##### **3.3.3.1.1. Literarischer Erzähler**

Der Erzähler ist eine

in der Narratologie personifizierende Bez[eichnung] für diejenige Instanz in narrativen Texten, die als Quelle der Erzählung gedacht wird. – Für fiktionale Erzählungen gilt eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Autor und E. Sie beruht darauf, dass der E. eine fiktive Redeinstanz ist,

die zum narrativen Text gehört, während der (nichtfiktive) Autor als diejenige Instanz gilt, die den Text real hervorbringt. Der Autor schreibt und erfindet die Erzählung, der E. ›erzählt‹ sie.<sup>524</sup>

Bemerkenswert ist, dass, obwohl in der Theorie strikt zwischen Autor und Erzähler unterschieden wird, in der Praxis die beiden Bezeichnungen häufig synonym verwendet werden, wie der Titel von Walter Benjamins Aufsatz andeutet: DER ERZÄHLER. BETRACHTUNGEN ZUM WERK NIKOLAI LESSKOWS (1936/37). Benjamin weist zwar darauf hin, dass der Erzähler eine fiktive Instanz ist, die in der mündlichen Tradition verankert ist, schreibt aber im Großen und Ganzen über den Autor Nikolai Lesskow. Ferner schreibt Benjamin, dass „[d]er erste Erzähler der Griechen Herodot [war].“<sup>525</sup> Diese begriffliche Unklarheit herrscht immer noch vor,<sup>526</sup> wahrscheinlich weil die Autorschaft ursprünglich nicht berücksichtigt wurde und viele Autoren tatsächlich als Erzähler eigener Geschichten fungieren z.B. in der Lesung.

Ebenso beruht Barthes' berühmte Frage am Beispiel von Balzacs SARRASINE (1830), um den Tod des Autors zu verkünden, auf der nicht trennscharfen Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler:

»Das war die Frau mit ihren plötzlichen Ängsten, ihren grundlosen Launen, ihren unwillkürlichen Verwirrungen, ihren unmotivierten Kühnheiten, ihren Wagnissen und ihrer reizenden Zartheit der Gefühle.« Wer spricht hier? Ist es der Held der Novelle, um den Kastraten zu ignorieren, der sich hinter der Frau verbirgt? Ist es das Individuum Balzac mit seiner persönlichen Philosophie über die Frau? Ist es der Autor Balzac, der ›literarische‹ Ideen über das Weibliche verkündet? Ist es die Weisheit schlechthin? Die romantische Psychologie?<sup>527</sup>

Was Barthes bei der Beantwortung der Frage – „Wir werden es nie erfahren können, einfach deswegen, weil die Schrift [*écriture*] jede Stimme, jeden Ursprung zerstört“<sup>528</sup> – übersah, war der namenlose Ich-Erzähler in SARRASINE, der Madame Rochefide von Sarrasines ungewöhnlicher Liebesbeziehung mit dem Kastraten Zambinella erzählt, um

---

<sup>524</sup> Auerochs, Bernd (2007) Erzähler. In: *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Hg. v. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 207.

<sup>525</sup> Benjamin, Walter (1977) Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows [1936]. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. II-2, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem, Hg. v. Rolf Tiedmann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 445.

<sup>526</sup> Interessant ist, dass DUDEN folgende Begriffserklärungen über den „Erzähler“ aufzeigt: „a. jemand, der etwas erzählt, b. Verfasser erzählender Dichtung, c. (Literaturwissenschaft) in einem epischen Werk fiktive Gestalt, aus deren Perspektive erzählt wird“. (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Erzaehler> (Stand: 13.08.2014)).

<sup>527</sup> Barthes, Roland (2009) a.a.O., S. 185.

<sup>528</sup> Ebd.

sie zu verführen. Die zitierte Stelle betrifft Sarrasines Empfindung über Zambinella, die von diesem Ich-Erzähler ‚gesprochen‘ wird.

So erweist sich Balzacs Geschichte als eine Rahmengeschichte mit einer Schachtelgeschichte – ähnlich wie TAUSENDUNDEINE NACHT. Dieses auf der mündlichen Überlieferung basierende literarische Erzählen hat unweigerlich den Effekt, dass der Erzähler alle Stimmen innerhalb der Schachtelgeschichten mit seiner eigenen färbt. Anders ausgedrückt: Der Erzähler fungiert selbst als Schöpfer der Geschichte – oder wenigstens macht er den Anschein, einer zu sein –, wodurch es für den Leser – vermutlich auch für den Hörer – schwierig oder gar unmöglich wird, den Erzähler und die Figuren sowie den Autor auseinanderzuhalten. Darüber hinaus indiziert diese Verwirrung zwischen Autor und Erzähler den stetigen Zusammenprall zwischen Schriftlichkeit/Literalität und Mündlichkeit/Oralität.

Zu berücksichtigen ist:

[...] as Paul Mazon explains, ‘the Greek epic was oral literature’ and ‘was never meant to be read.’ The reason for this is that, *like every other literary form of the time*, it was produced above all for *listeners*. These listeners, moreover, were also called upon to be *spectators* as much as mere listeners, even in cases where speech was not truly rendered theatrically. Mimesis and diegesis are thus categories that apply to a kind of *spoken narrative* that shares with *textual narrative* the fact that it too is a verbal narrative, but one that radically distances itself from textual narrative because it makes possible, through its potential for ‘spectacle,’ the birth of a highly specific form of narrative, *staged narrative* (which did not necessarily always take the form of theatre).<sup>529</sup>

Hinzuweisen ist in dieser Hinsicht auf die Autorschaft von Homer, der zwar in der Regel als Dichter von ILLIAS und ODYSSEE betrachtet wird, in der Literaturwissenschaft aber ist seine Urheberschaft immer noch umstritten, weil die „Homerische Frage“<sup>530</sup> (noch) nicht zufriedenstellend beantwortet wurde. Obwohl seine Lebensdaten unbekannt sind, lokalisiert ihn die moderne Forschung zwischen dem 7. und dem 8. Jahrhundert v. Chr., also in der Zeit, als die griechische Schrift eingeführt wurde, und somit ist anzunehmen, dass die Homerischen Gedichte in der Übergangszeit

---

<sup>529</sup> Gaudreault, André (2009) *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*. Toronto [u.a.] : Univ. of Toronto Press, S. 39.

<sup>530</sup> Der deutsche Altphilologe und Altertumswissenschaftler Friedrich August Wolf untersuchte in PROLEGOMENA AD HOMERUM (1795) Homers Werke kritisch hinsichtlich ihrer Entstehungen und bezweifelte schließlich, dass Homer als einziger Autor dieser Werke zu betrachten sei. Ein Grund dafür ist, dass Homer in der Zeit gelebt habe, die von mündlichen Überlieferungen geprägt war. Daraufhin wurde die neuzeitliche Homer-Forschung eingeleitet.

von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit entstanden.<sup>531</sup> Milman Parry zeigt ebenfalls auf, dass die Homerischen Epen aus einer oralen Tradition hervorgegangen sind.<sup>532</sup>

So treten sowohl in ILIAS als auch in ODYSSEE die Sänger (gr. aoidós) auf, die von namenlosen bis zu bekannten wie Demodokos (im achten Buch der ODYSSEE) sowie Phemios (im ersten Buch der ODYSSEE) reichen und mithilfe von Muse improvisierend die jeweiligen Geschichten berichten. „Ihre Originalität erweist sich nicht in der Darbietung neuer Stoffe, sondern in der Anpassung der alten an die Gegebenheiten der spezifischen Situation bzw. an die Erwartungen des jeweiligen Publikums.“<sup>533</sup> Es waren auch diese Sänger gewesen, die die autorlosen Mythen oder Sagen an Publikum mündlich überlieferten. Zu vermuten ist daher, dass Homer sowohl die von Sängern erzählten Geschichten als auch ihre Erzählweise als Quelle für seine schriftliche Dichtung nutzte.

Mit der Einführung der Schrift um 800 kommt es zu einer grundlegenden Veränderung der Produktionsvoraussetzungen. Die kleineren episodenhaften Gesänge, von denen die Homerischen Epen mit den Darbietungen des Phemios und Demodokos vier Beispiele (Rückkehr der Achaier, Streit zwischen Odysseus und Achill, Ares und Aphrodite, hölzernes Pferd) gegeben haben, werden mit Hilfe der Schrift zu komplexen Gebilden zusammengefügt. [...] An die Stelle der Aoiden treten in späterer Zeit die Homeriden (‘Söhne Homers’) und die Rhapsoden (‘Naht’), die ihre Texte nicht mehr selbst hervorbringen, sondern überwiegend repetieren. Ihre Kompetenz liegt nicht in der spontanen Improvisation, sondern in der Verfügung über große Mengen auswendig gelernter epischer Texte. Ihre Kunst setzt die Beherrschung der Schrift konstitutiv voraus.<sup>534</sup>

Darur hinaus ist zu erwähnen: „Mit der Etablierung der Schriftlichkeit sind herausragende Leistungen verbunden wie die Kodierung des Rechts, die Entstehung von Philosophie und Geschichtsschreibung und schließlich die Konzeption von Dichtung als Fiktion, die Aristoteles in seiner *Poetik* systematisch ausbaut und vollendet.“<sup>535</sup>

Anzumerken ist ferner, dass die aristotelische Gattungspoetik – die Unterscheidung der

---

<sup>531</sup> Siehe dazu Latacz, Joachim (2003) *Homer: Der erste Dichter des Abendlands*. Düsseldorf [u.a.] : Artemis & Winkler.

<sup>532</sup> Parry, Milman (1971) *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*. ed. by Adam Parry, Oxford : Clarendon.

<sup>533</sup> Vöhler, Martin (2006) Vom Sänger zum Rhapsoden. Zum historischen Wandel ästhetischer Erfahrung. In: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Hg. v. Sonderforschungsbereich 626. Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Berlin : Freie Universität Berlin. [http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/voehler.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/voehler.pdf) (Stand: 29.04.2014), S. 7.

<sup>534</sup> Ebd., S. 8.

<sup>535</sup> Ebd., S. 2.

Künste nach der Art der Darstellung, nach den Gegenständen und nach dem Sprecherkriterium – bis zum 18. Jahrhundert grundsätzlich Bestand hat und dass „der Autor als literarisches Faktum erst im 18. Jahrhundert [erscheint]“. <sup>536</sup> Das 18. Jahrhundert ist vor allem eine Epoche, in der die normative Gattungspoetik von Aristoteles „in eine Krise“ <sup>537</sup> [gerät] und unter dem Einfluß der Genieästhetik ihren Geltungsanspruch [verliert].“ <sup>538</sup>

Dies zeigt sich z.B. dadurch, dass Schriftsteller wie Voltaire (1694-1778) oder Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ihr eigenes Leben als Folie inszenierten, vor der ihre Werke verstanden werden sollten. <sup>539</sup> Dadurch begannen die Stimmen des Autors und des Erzählers (wieder) zu verschmelzen. Beim romantischen Dichter wie George Gordon Byron (1788-1824) war darüber hinaus der Dichter sogar sein eigener Held. <sup>540</sup> Die Stimmen des Autors und des Erzählers waren also dabei tatsächlich eins, wodurch

---

<sup>536</sup> Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (2009) Einleitung zu Boris Tomaševskij: Literatur und Biographie. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 47.

<sup>537</sup> Anzumerken ist, dass sich der Roman, der im antiken Gattungskanon nicht vorkommt, erst nach der Ablösung der normativen Poetiken im 18. Jahrhundert als literarisches Kunstwerk etablieren konnte. Vor allem wurde „[d]ie Ausbreitung des Romans erst mit Erfindung der Buchdruckerkunst möglich.“ (Benjamin, Walter (1977) a.a.O., S. 442.) Dadurch konnte der Roman an anonyme, heterogene Leser vermittelt werden, was wiederum neue Formen der Verständnissicherung erforderte. „Diese Entwicklung ist häufig in einem engen sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Zusammenhang mit dem Aufstieg des Bürgertums gesehen worden, das in der neuen lit. Form neue Lebensformen und eine eigene Sozialethik erprobt.“ (Heinz, Jutta (2007) Roman. In: *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Hg. v. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 660.) „Im 20. Jh. erreicht der R. seine breiteste Wirkung, obwohl Reflexionen über die ›Krise des Romans‹ das gesamte Jh. durchzieht. Mit dem Zerfall eines rational begründeten Subjektivitätskonzepts sowie der Objektivitätsansprüche theologischer oder wissenschaftlicher Welterklärungsmodelle kamen dem R. sowohl sein dominantes Erzählmodell als auch sein Anspruch auf repräsentative Darstellung von Totalität abhanden.“ (ebd., S. 661.) Bei Benjamin kennzeichnet sich diese „Krise des Romans“ durch die Montage. Am Beispiel von Döblins BERLIN ALEXANDERPLATZ (1929) schreibt Benjamin: „Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den »Roman«, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Echte Montage beruht auf dem Dokument. [...] Die Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte sind es, kraft deren Döblin dem epischen Vorgang Autorität verleiht. Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik.“ (Benjamin, Walter (1972) Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz« [1930]. In: Ders. *Gesammelte Schriften*. III, Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 232f.)

<sup>538</sup> Vöhler, Martin (2006) a.a.O., S. 2.

<sup>539</sup> Vgl. Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (2009) Einleitung zu Boris Tomaševskij: Literatur und Biographie. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 47.

<sup>540</sup> Vgl. Tomaševskij, Boris (2009) Literatur und Biographie. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 53.



die Biographie des Schriftstellers dem Verständnis seiner Werke diene. Daher ist der Autor „eine moderne Figur, die unsere Gesellschaft hervorbrachte“, als sie „den Wert des Individuums entdeckte“,<sup>541</sup> wogegen der Erzähler eine archaische Figur ist, die die kollektive Lektüre bzw. die kollektive Erfahrung mit der Geschichte ermöglichte.

Etymologisch betrachtet agiert der Erzähler auf der zeitlichen Ebene und hat eine männliche Gestalt: ‚er-zählt‘.<sup>542</sup> Im Englischen entspricht das Verb ‚re-count‘ dieser Vorstellung, akzentuiert jedoch die Wiederholungen.

[...] in French, ‘narrative’ is *récit*, a word which comes from *réciter*, a verb that has entered into English – to recite: ‘to utter aloud ... to repeat to an audience from memory.’ Thus by its very nature the written account contravenes both principles of the word ‘recite’: to utter *aloud* and to repeat *from memory*. Hence the importance of the viewpoint, which we can only wish were more widespread, which holds that the terms ‘story’ and ‘narrative’ should be understood as one and the same thing: *any message through which a story is communicated, whatever that story may be, must by rights be considered a narrative.*<sup>543</sup>

Interessant ist, dass die Geschichtensammlung aus dem Orient eine Erzählerin hat: Scheherazade. Nacht für Nacht erzählt sie dem König Schahriyâr die gehörten Geschichten aus ihrem Gedächtnis, um zu überleben.<sup>544</sup> So wie Scheherazade besteht die Aufgabe des Erzählers sowohl darin, die Geschichte zu vermitteln, als auch darin, Aufmerksamkeit und Interesse des Lesers zu gewinnen, der wiederum die Position des Zuhörers einnimmt. Wenn der Erzähler diese Aufgaben, besonders die zweite, nicht erfüllt, wird er mit dem Tod (Aufhören der Lektüre) bedroht, genauso wie bei Scheherazade. Dass seine Überlebenskunst beim Leser Aufmerksamkeit und Interesse weckt, deutet allerdings an, dass es dem Erzähler erlaubt ist, die Geschichte interessant und spannend zu erzählen oder gar erzählen zu müssen. Dieses Verhältnis ist für den

---

<sup>541</sup> Barthes, Roland (2009) a.a.O., S. 186.

<sup>542</sup> Auch nach Goethe trägt der Rhapsode das vollkommen Vergangene vor und erscheint als ein weiser Mann. Siehe Goethe, Johann W. (1827) Ueber epische und dramatische Dichtung. In: *Kunst und Altertum*. Bd. 6, H. 1, Stuttgart. Entstanden 1797. Zit. v. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3659/6> (Stand: 26.01.2014).

<sup>543</sup> Gaudreault, André (2009) a.a.O., S. 63.

<sup>544</sup> Höchst merkwürdig erscheint mir die Erzählsituation in TAUSENDUNDEINE NACHT, denn Scheherazade befindet sich nicht alleine mit dem Sultan im Ehegemach, sondern zusammen mit ihrer Schwester Dinarsade, die jedesmal eine Stunde vor Tagesanbruch Scheherazade bittet: „Meine liebe Schwester, [...] wenn du nicht schläfst, so bitte ich dich, mir, bis der nahe Tag anbricht, eins von den schönen Märchen zu erzählen, die du weißt. Ach! Es ist vielleicht das letzte Mal, dass ich dieses Vergnügen habe.“ (Zit. v. <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/habicht/1001/00002.htm> (Stand: 10.05.2014)). Anstatt Dinarsade zu antworten, wendet sich Scheherezade nun an den Sultan und erzählt ihm die Geschichte.

Erzähler charakterisch und somit ist es kein Wunder, dass er dazu tendiert, unzuverlässig zu werden.

At the outset, the word 'narrator' designates a human being, a flesh-and-blood person (the *OED* refers to 'one') who tells a story, *verbally, in front of you*. The *bard* and the Ancient Greek *rhapsodist* are the earliest examples. The *story-teller*, who comes out of what is known, where I come from at least, as 'traditional oral culture,' is another example, closer to us in time. But there are also *Mom* and *Dad*, who serve as narrators when they tell a child a bedtime story. In fact, in modern life we are all called upon at various times to be true narrators.<sup>545</sup>

Walter Benjamin schreibt:

Man hat sich selten darüber Rechenschaft abgelegt, daß das naive Verhältnis des Hörers zu dem Erzähler von dem Interesse, das Erzählte zu behalten, beherrscht wird. Der Angelpunkt für den unbefangenen Zuhörer ist, der Möglichkeit der Wiedergabe sich zu versichern. Das Gedächtnis ist das epische Vermögen vor allem anderen. Nur dank eines umfassenden Gedächtnisses kann die Epik einerseits den Lauf der Dinge sich zu eigen, andererseits mit deren Hinschwinden, mit der Gewalt des Todes ihren Frieden machen.<sup>546</sup>

Die ursprüngliche Erzählsituation bietet sich als die elterliche Gute-Nacht-Geschichte am Schlafbett des Kindes an. Was aber das Kind am meisten amüsiert und interessiert ist seine eigene Geschichte: Wie war es, als es noch kleiner war? Was wird aus ihm werden? Und woher kommt es eigentlich? Die Popularität der US-amerikanischen Sitcom *HOW I MET YOUR MOTHER* (2005-2014) bestätigt einerseits, dass diese kindliche Frage auch die Erwachsenen bewegt, und andererseits, dass das Verhältnis zwischen Erzähler und Zuhörer dem zwischen Eltern und Kind entspricht. Daher ist zu behaupten, dass der Erzähler von Natur aus unzuverlässig ist, weil die Erzählhaltung der Eltern sich angesichts der verblüffenden Frage des Kindes vielfältig ändert. Wahrscheinlich aus dieser Not wird das Märchen mit vielen Symbolen dargestellt und der Volksmund erfand, dass der Storch die Kinder bringt.

### 3.3.3.1.2. Filmischer Erzähler

Während der literarische Erzähler die Geschichte einzig durch die Sprache, die wiederum eng mit dem Autor verbunden ist, erzählt, vermittelt der Film die Geschichte

---

<sup>545</sup> Gaudreault, André (2009) a.a.O., S. 114.

<sup>546</sup> Benjamin, Walter (1977) a.a.O., S. 453.

hauptsächlich durch die Bilder, die von der Kamera erzeugt werden.<sup>547</sup> Daher lag und liegt immer noch die Herausforderung für die Filmwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler darin, die Beziehungen einerseits zwischen Sprache und Bild sowie andererseits zwischen Autor und Kamera zu erläutern, um die filmische Erzählweise darzulegen. Das Faktum, dass die Kategorie der Sprache alle filmtheoretischen Ansätze verbindet, obwohl sich die Filmtheorien in unterschiedliche Richtungen entwickelt haben,<sup>548</sup> verdeutlicht, dass es die Sprache ist, die die Wesenszüge des Mediums Film erklärt, in die etablierte Wissenschaft eingliedert und weitere Kommunikationen anregt.

So entstand zunächst *caméra stylo*, die Theorie von Alexandre Astruc, die postuliert, dass der Regisseur mit seiner Kamera schreiben soll, wie der Schriftsteller mit seinem Stift schreibt, worauf die Auteur-Theorie der Nouvelle Vague basiert. Demnach ist der Auteur ein Regisseur, der vor allem die Bildsprache für seine Filme erfunden und verwendet hat wie der Autor die literarische Sprache für die Geschichte.

Aber der Unterschied zwischen Stift und Kamera besteht darin, dass der Stift als die verlängerte Hand des Autors angesehen wird und somit die Weltanschauung des Autors ohne weiteres vermittelt, während die Kamera als ein Hilfsapparat des Auges, der mehr oder weniger mechanisch funktioniert, betrachtet wird. Daher ist es gängige Praxis, dass ein Literaturwerk eines Autors als Kunst geschätzt wird, während ein Film eines Regisseurs eher als eine industrielle Unterhaltungsware konsumiert wird.

Wenn die Kamera aber dem Stift entsprechen soll, müsste die Frage nach dem Erzähler in der Literatur, „wer spricht hier?“, durch die Frage, „wer sieht hier?“<sup>549</sup>, ersetzt werden, um den filmischen Erzähler hervorzuheben. „Die filmische Erzählung scheint jedoch durch Abwesenheit jeder spezifischen Erzählhaltung gekennzeichnet. Das bedeutet, der klassische Film versucht seine Geschichte so zu gestalten, daß sie sich selbsttätig erzählt“, wobei die Kamera „den Mythos des allwissenden Erzählers verwirklicht.“<sup>550</sup> Allerdings ist es diese allwissende bzw. allsehende Kamera, die das

---

<sup>547</sup> Für den Überblick über den filmischen Erzähler siehe Kuhn, Markus (2011) *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin [u.a.] : De Gruyter, bes. S. 75-80.

<sup>548</sup> Vgl. Albersmeier, Franz-Josef (2009) Einleitung: Filmtheorien in historischem Wandel. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart : Philipp Reclam, bes. S. 14.

<sup>549</sup> In diesem Zusammenhang gewinnt *Point of View* die Bedeutung für die filmische Narration. Siehe Branigan, Edward (1984) *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin [u.a.] : Mouton.

<sup>550</sup> Mayne, Judith (1986) Der primitive Erzähler. In: *Frauen und Film*. Rock, rock, my Baby: aus den

Charakteristikum des Films bestimmt, das mehr durch die mimetische Fähigkeit determiniert zu sein scheint als durch die diegetische. So stellt sich dann die Frage, wie die Kamera oder der Film gelernt hat, nicht nur die bewegten Bilder zu zeigen, sondern auch die Geschichten zu erzählen.

Hervorzuheben ist die Tatsache, dass „the Lumière Cinematograph was accompanied by piano music from the very first showings. It was probably felt from the beginning that the screen’s uneasy, flickering silence represented a *lack*.“<sup>551</sup> „One of the fundamentals of the early cinema, although it is often ignored, is that the filmic spectacle, even in those days, was nearly always an *audio*-visual one like (for example) circus or theatre.“<sup>552</sup> „[S]ound is a fundamental component of the silent cinema which must be taken into account by those seeking a comprehensive understanding of the cinema phenomenon. The more so as one manifestation of this sound aspect, the narrative commentary of a lecturer is of basic importance to anyone trying to grasp the varied expressions of filmic narrativity.“<sup>553</sup>

Wie es im antiken Griechenland den Rhapsoden gab, um die geschriebenen Geschichten mündlich zu vermitteln, war in den ersten zehn Jahren des Kinos, also bis etwa 1905, der Filmerklärer bzw. Filmerzähler vorhanden, der „die Handlung [kommentierte], Zwischen- und Untertitel [vorlas], zwischendurch die Geschichte [zusammenfasste] und auch gegen Ende des Films vor dem Erhellen des Saales

---

Wiegen der Filmgeschichte. Hg. v. Gertrud Koch/Heide Schlüpmann, Nr. 41, Dez., Frankfurt a.M. [u.a.] : Stroemfeld, S. 5.

David Bordwell meint ebenfalls, dass der aus Fleisch und Blut bestehende filmische Erzähler nicht notwendig ist: „[...] narration is better understood as the organization of a set of cues for the construction of a story. This presupposes a perceiver, but not any sender, of a message. This scheme allows for the possibility that the *narrational process may sometimes mimic the communication situation more or less fully*.“ Trotzdem lässt er eine Möglichkeit offen: „[...] to give the narrational process the power to signal under certain circumstances that the spectator should construct a narrator.“ (Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis. : Univ. of Wisconsin Press, S. 62.)

Auf diese Weise schafft Bordwell den Erzähler als Instanz vorerst ganz ab und beschreibt Narration als Prozess des Zusammenspiels von „syuzhet“ (plot) und „style“ (filmische Darstellungsmittel) zum Herstellen einer fiktionalen Welt („fabula“ in Bordwells Terminologie).

Für den Hinweis danke ich Prof. Dr. Vinzenz Hediger.

<sup>551</sup> Gaudreault, André (1990) Showing and Telling. Image and Word in Early Cinema. In: *Early cinema: space, frame, narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser/Adam Barker, London : BFI Publ., S. 275.

<sup>552</sup> Ebd., S. 274.

<sup>553</sup> Ebd.

[warnte]“.<sup>554</sup> Tom Gunning schreibt:

[...] the most strongly recommended and widely employed means of providing the motion pictures with a voice was the film lecturer. This almost forgotten aspect of the early film show exemplified the crisis in narrative form and social acceptance film was undergoing in 1908-9. Growing out of the tradition of the magic lantern lecturer, who survived in some theaters as one element of the variety format, the film lecturer commented on a film while it was running. The lecturer came endowed with didactic connotations which could support claims that film was an educational medium. [...]

Like film sound devices, the film lecturer was not a new phenomenon. Oral comments on films began with the first exhibitions. A common exhibition strategy of the cinema of attractions, the first lecturers were showmen who, much like a carnival barker, hyped their films as extraordinary illusions and scientific marvels. Rather than introducing the audience into a fictional world, the first lecturers confronted them directly, as did the films they showed, emphasizing the audience's role as observers and heightening the effects of the attraction.<sup>555</sup>

Das filmische Erzählen entwickelte sich vor allem, indem es diesen aus Fleisch und Blut bestehenden Erzähler in das Technische intergrierte. Sei es durch die Zwischentitel, durch das Voice-Over oder durch die Montage. Mit Gunnings Worten:

The narrator system works as a sort of interiorized film lecturer. It not only involves strategies to make the narrative legible, but it also provides the psychological motivation and more complex characterization that the new, more sophisticated narratives demanded. Furthermore, the narrator system created an intervening narrator who comments on the action of the film through the form of the film itself. Through techniques such as suspense editing and the use of the cut-in, Griffith's filmic style itself emphasized "parts of beauty and power" (as Moving Picture World had asked the lecturer to do), while directly involving the spectator in the unfolding of the story. This narrator was not located off-screen, but was absorbed into the images themselves and the way they are joined. The narrator system seems to "read" the images to the audience in the very act of presenting them. This narrator is invisible, revealing its presence only by the way images are revealed on the screen.<sup>556</sup>

Betrachtet man die Parallelentwicklung zwischen Literatur und Film im Hinblick auf die Autorschaft, ist folgender Vergleich möglich: Die im 18. Jahrhundert zum ersten Mal in der Literaturgeschichte als Individuum auftretenden Autoren (etwa Voltaire und Rousseau) sind mit den Regisseuren der Nouvelle Vague in der Filmgeschichte gleichzusetzen, weil die *politique des auteurs* vor allem nach Regisseuren mit persönlichen, individuellen Handschriften im Film verlangte. Der romantische Dichter (etwa Byron) erscheint selbst als Held in seiner Dichtung, mit *Kinoki* (russ. kino + oko

---

<sup>554</sup> Horak, Jan-Christopher (2011) Filmerklärer / Filmerzähler. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2734> (Stand: 08.02.2014).

<sup>555</sup> Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph*. Urbana [u.a.] : Univ. of Illinois Press, S. 91.

<sup>556</sup> Ebd., S. 93.

= Kino-Auge),<sup>557</sup> weil er sich mit der Kamera identifizierte. (Allerdings folgte in der Filmgeschichte die Nouvelle Vague erst Kinoki nach.)

So liegt der Unterschied zwischen literarischen und filmischen Autoren darin, dass die literarischen Autoren ihre eigene Biografie und die damit verbundene Weltanschauung verwendeten, um als Autor des Kunstwerkes hervortreten, während die filmischen Autoren sich dadurch auszeichnen, wie sie sich als Person zur Kamera bzw. zum Medium Film, also zum Ding, verhalten. Die Tatsache, dass ein gesamtes Filmteam einen Film vollbringt, während in der Regel ein einziger Autor sein Werk verfasst, erklärt zudem, dass die Autorschaft eines Films durch das Machtverhältnis erkennbar wird: Wer sieht/kontrolliert hier die komplette Schaffensphase?

Dagegen ist der filmische Erzähler dadurch charakterisiert, dass er den Film lesbar macht. Seine Funktion ähnelt vor allem der der Eltern, die für die noch nicht lesenden Kinder am Schlafbett die Bilder eines Bilderbuchs mit passenden Geschichten kommentieren. So schreibt THE NEW YORK DRAMATIC MIRROR über INGOMAR, THE BARBARIAN (G.W. Griffith, 1908, US) Folgendes:

Portions of the stage story which could only be interpreted adequately by spoken words are eliminated or rearranged so that the picture reads to the spectator like a printed book.<sup>558</sup>

Diese Funktion des filmischen Erzählers entspricht wiederum der des *grand imagiers* bei Albert Laffay in LOGIQUE DU CINÉMA (1964). Nach Laffay ist diese Erzählfigur ein:

fictive and invisible character, brought forth by the joint efforts [of the film's director and technical crew]. Standing behind us, it turns the album pages for us, directs our attention with a

---

<sup>557</sup> Das ist die Bezeichnung für die Gruppe junger russischer Dokumentaristen um den Filmemacher Dziga Vertov, die versuchten, dessen Programm des *Kino-Glases* (= Kino-Auge) filmisch umzusetzen. (Siehe Schlichter, Ansgar (2012) Kinoki. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2473> (Stand: 17.02.2014)).

In KINOKI – UMSTURZ (1923) schreibt Vertov u.a. Folgendes: „...Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann.“ (Vertov, Dziga (2009) Kinoki – Umsturz [1923]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 45.)

Ein Jahr später in »KINOGLAZ« manifestiert Vertov: „Wir ziehen die trockene Chronik dem konstruierten Szenarium vor, wenn wir über die Lebensgewohnheiten und die Arbeit der Menschen berichten. Wir mischen uns niemals in das Leben ein. Wir nehmen Fakten auf, organisieren sie und bringen sie über die Filmleinwand in das Bewußtsein der Arbeitenden. Wir berücksichtigen, was die Welt erklärt, was uns klar macht, wie sie ist – das ist unsere Hauptaufgabe.“ (Vertov, Dziga (2009) »Kinoglaz« [1924]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 52.)

<sup>558</sup> Gunning, Tom (1991) a.a.O., S. 94.

finger pointing discreetly to a detail, and at just the right moment quietly tells us what we need to know. Above all, it gives rhythm to the unfolding of the images.<sup>559</sup>

Wenn außerdem die *politique des auteurs* dazu beitrug, den Regisseur des Films als alleinigen Schöpfer des Films hervorzuheben, wodurch auch der Film als Kunst wahrgenommen wurde und daher das Copyright erhielt, so half der filmische Erzähler ebenfalls dabei mit, indem er die filmische Erzählweise zunächst aus juristischer Perspektive erklärte. Die Filme, die vor 1900 entstanden, waren aus einem einzigen Shot. Wenn eine US-amerikanische Produktionsfirma das Copyright für die Filme sichern wollte, schickte sie zwei Kopien des Standfotos des Films auf Papier an die Library of Congress in Washington, DC und bezahlte die Gebühr (pro Foto 50 Cents), um sie als ein „single still photograph“ zu registrieren.<sup>560</sup> Jedoch:

A widespread practice at the turn of the century was to dupe a competitor's films in order to market them yourself, an improper but not necessarily illegal practice. Every leading U.S. company did it: Edison, Biograph, and especially Lubin, which made this practice their 'house specialty.' Many successful films were brazenly duped in this way, making it possible to make money from the work of your competitors.<sup>561</sup>

Daher überrascht es nicht, dass daraus ein Rechtsstreit entstand. Edison Company brachte im Mai 1902 Lubin vor Gericht, um zu verhindern, dass Lubin die Kopien von CHRISTENING AND LAUNCHING KAISER WILHELM'S YACHT 'METEOR' (1902, US) weiter verkauft. John J. Frawley, der Verteidiger von Lubin, erklärte aber, dass Edisons Film keine eigene Kunstform beweist, indem er die mimetische Fähigkeit der Kamera betonte.

There is no particular skill or intellectual conception or original effect embodied in the

---

<sup>559</sup> Zit nach Gaudreault, André (2009) a.a.O., S. 5.

Außerdem weist Vinzenz Hediger auf das Folgende hin: „Laffay bezeichnet damit eine «présence virtuelle cachée derrière tous les films», die den Einstellungen ihren Sinn, ihren Rhythmus und ihre Länge verleihe (1964, 81). Er charakterisierte den «grand imagier» als «personnage fictif et invisible», meinte jedoch keine reale Instanz wie den Regisseur, sondern vielmehr den *pragmatischen Effekt*, den die gemeinsame Arbeit der Beteiligten hervorbringt. Es handelt sich mithin um eine Vorstellung, die das Publikum unweigerlich an den Film heranträgt, um ihn als produziert verstehen zu können. Tom Gunning spricht diesbezüglich von «the image of the author within the text» (Gunning 1991, 25), und so richtig die Erzähltheorie darin geht, dass Bilder sich nicht als Aussagen einer bestimmten Person deklarieren lassen, begleitet die Vorstellung des Autors als Erzählers latent doch immer die Rezeption des Films (Brinckmann 1997, 93).“ (Hediger, Vinzenz (2004b) a.a.O., S. 137.)

<sup>560</sup> Vgl. Gaudreault, André (2009) a.a.O., S. 103.

<sup>561</sup> Ebd., S. 102.

photographs representing the launching of the 'Meteor.' These photographs are purely the results of the functions of cameras, and a dozen different photographs with a dozen different cameras from the same general location would necessarily have obtained the same results. The cameras were placed in a convenient and obvious positions [*sic*] and represents [*sic*] the objects as they subsequently arranged themselves.<sup>562</sup>

Dagegen verteidigte Edison Company den Film als eine Kunst, jedoch als keine Erzählkunst, sondern als eine bildende:

In taking moving pictures photographically, great artistic skill may be used. As a rule the nature of the subject taken prevents the artist from grouping or draping the objects photographed. But on the other hand, artistic skill is required in placing the camera in such a position that the lights and shades of the picture when taken shall have proper values, and the groupings of the figures and the background shall constitute a harmonious whole and have a graceful composition.<sup>563</sup>

Zunächst gewann Lubin und in der Folge wurde der Film als ein fotografisch reproduzierbares Medium, genauer gesagt, als ein Fotoalbum, betrachtet, das keinen Autor und somit auch kein Copyright besitzt, wenn der Film die jeweiligen Bilder – Frame für Frame im fotografischen Sinne – juristisch nicht gesichert hatte.

Im Herbst 1904 wurde diesmal Edison Company von Mutoscope und Biograph angeklagt, dass HOW A FRENCH NOBLEMAN GOT A WIFE THROUGH THE 'NEW YORK HERALD' PERSONAL COLUMNS (Edwin S. Porter, 1904, US), der von Edison Company produziert wurde, die Geschichte für PERSONAL (Wallace McCutcheon, 1904, US), der von Mutoscope und Biograph ein paar Monate vorher produziert wurde, „gestohlen“ habe.<sup>564</sup>

Der Verteidiger für Edison argumentierte, dass sich das Copyright für PERSONAL ausschließlich auf die fotografischen Bilder beziehe und Porter den Film nicht kopiert, sondern die vorhandene Geschichte auf seine eigene Weise bloß reproduziert habe. Während zudem der Ankläger den Film als ein „single and unique entity“ ansah, das daher das Copyright als ein „single photography“ für den gesamten Film beansprucht, postulierte der Gegner den Film als ein „disjointed assemblage of discontinuous scenes“. Der wichtigste Aspekt lautete: „it [PERSONAL] is made up of 'eight distinct acts or

---

<sup>562</sup> Zit nach ebd., S. 104.

<sup>563</sup> Zit nach ebd., S. 104f.

<sup>564</sup> Vgl. ebd., S. 107.



events,' which were not filmed with a camera 'operated from a single point.'"<sup>565</sup> Nun wurde man auf die Verknüpfung zwischen diskontinuierlichen Fotos aufmerksam, die die Aufgabe des filmischen Erzählers ist, die wiederum der Aufgabe des Geschichtenvorlesers entspricht:

The photographic art has advanced beyond the point of a single view of a single object ... in *showing* not only scenes of objects and persons in motion, but also the *continuous action* of objects and persons in the portrayal of episodes, public functions and events ... The composite photographs, showing *continuous and progressive* action of objects and persons, practically constitute books written in the primitive characters of the race, as illustrated in the picture-writing of the Indians and other early peoples, and in the picture-written books for children of today.<sup>566</sup>

Am 6. Mai 1905 verkündete der Richter Lanning als Urteil schließlich „the birth of the film narrator“<sup>567</sup>:

I am unable to see why, if a series of pictures of a moving object taken by a pivoted camera may be copyrighted as a photograph, a series of pictures telling a single story like that of the complainant [Mutoscope and Biograph] in this case, even though the camera be placed at different points, may not also be copyrighted as a photograph ... In that story, it is true, there are different scenes. But no one has ever suggested that a story told in written words may not be copyrighted merely because, in unfolding its incidents, the reader is carried from one scene to another.<sup>568</sup>

Erst mit der Geburt des filmischen Erzählers wurde der Film als narratives Medium angesehen ähnlich einem Bilderbuch.

Hinzuzufügen ist darüber hinaus, dass das Kino mit der Psychoanalyse das Geburtsjahr teilt, indem die Gebrüder Lumière am 28. Dezember 1895 im pariser Grand Café die Filme erstmals öffentlich vorführten und Breuer und Freud im selben Jahr STUDIEN ÜBER HYSTERIE veröffentlichten, die als erste Abhandlungen der klassischen Psychoanalyse gelten.

Wichtig ist, dass der Film mit der Psychoanalyse die Sprache teilt. Besonders die stets

---

<sup>565</sup> Ebd., S. 109.

<sup>566</sup> Zit. nach ebd., S. 111.

<sup>567</sup> Ebd., S. 112.

Anzumerken ist, dass in der Filmnarratologie besonders unter dem Aspekt pragmatischer Enunziation Christian Metz' „unpersönliche Enunziation“, die Film als Schrift betrachtet und Francesco Casettis „deiktische Enunziation“, die Film als Sprechakt betrachtet, massgebliche Positionen einnehmen. Zur Theorie der Enunziation und Suture (Enunziation ohne Enunziator) siehe Lie, Sulgi (2012) *Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik*. Zürich : diaphanes.

<sup>568</sup> Zit. nach Gaudreault, André (2009) a.a.O., S. 112.

mehrdeutigen, übereinandergelegten, überdeterminierten, hysterischen Symptome ähneln der Sprache des Films im Hinblick darauf, wie Bilder in Träumen konstruiert sind, was ferner mit einer poetischen Phrase vergleichbar ist.<sup>569</sup> Wenn Freud bemerkt, „[e]s war, als läse sie [Frl. Elisabeth v. R.] in einem langen Bilderbuche, dessen Seiten vor ihren Augen vorübergezogen würden“,<sup>570</sup> ist die Analogie zwischen Film und Psychoanalyse eindeutig insbesondere in Bezug auf die Erzählform und -struktur, wobei Sprache und Bilder aufeinander treffen.

Daher ist zu behaupten, dass die Rolle und Funktion des filmischen Erzählers denen des Analytikers ähneln: So wie der erste Filmerzähler das Publikum direkt konfrontierte, indem er die Rolle des Publikums als Zuschauer betonte, anstatt es in eine fiktive Welt eintauchen zu lassen,<sup>571</sup> so stellt auch der Analytiker den Analysanden seiner psychischen Realität unmittelbar gegenüber, indem er den Analysanden ohne jegliche Beurteilung sein eigenes Kopfkino ansehen lässt. Ebenso wie das Kino diesen ursprünglich aus Fleisch und Blut bestehenden Erzähler ins Technische im Film absorbierte,<sup>572</sup> verwandelt sich der Analytiker ins Über-Ich des Analysanden, indem er nichts spricht.<sup>573</sup> Dennoch ist es der Analytiker, der dem Leser die Krankengeschichte des Analysanden vermittelt, ähnlich wie es der Filmerzähler ist, der dem Publikum das Bilderbuch kommentiert.

Im Folgenden werde ich auf EYES WIDE SHUT eingehen, um darzulegen, wie dieses Bilderbuch kommentiert wird. Insbesondere zwei Aspekte werden erläutert: Wie konfrontiert der filmische Erzähler in EYES WIDE SHUT direkt das Publikum? Und was für eine Einheit bildet sich aus diesem Erzähler und dem Filmpublikum?

### 3.3.3.2. Filmischer Erzähler in EYES WIDE SHUT

Movies, for Kubrick, are principally picture stories.

(Gene Siskel, KUBICKS'S CREATIVE CONCERN)

---

<sup>569</sup> Vgl. Lacan, Jacques (2006) a.a.O., S. 27.

<sup>570</sup> Freud, Sigmund (1996) Beobachtung V. Frl. Elisabeth v. R. In: Breuer, Josef/Sigmund Freud. *Studien über Hysterie*. [1895] Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 172.

<sup>571</sup> Vgl. Gunning, Tom (1991) a.a.O., S. 91.

<sup>572</sup> Vgl. ebd, S. 93.

<sup>573</sup> Vgl. Lacan, Jacques (2006) a.a.O., S. 47f.

### 3.3.3.2.1. Kamera

Der Dreh von EYES WIDE SHUT begann am 4. November 1996 und endete offiziell am 31. Januar 1998. Jedoch folgte ein Nachdreh Ende April 1998 und somit dauerte der Filmdreh „fünfmal so lang wie für einen ‚normalen‘ Kinofilm“.<sup>574</sup> Die Tatsache, dass „Kubrick einzelne Szenen bis zu 90mal drehte, zumeist die Kamera selbst auf der Schulter, so daß in den Credits kein *Director of Photography*, sondern nur ein *lighting cameraman* auftaucht“,<sup>575</sup> impliziert ferner die intensive Beziehung besonders zwischen dem Regisseur, der auch als Kameramann auftrat, und den Schauspielerehepaaren. Kidman berichtet:

Viele dieser besonderen Augenblicke, die Sie im Film sehen, haben wir gemeinsam entdeckt, Stanley und ich. Als ich mir den BH anziehe, mir mein Abendkleid aussuche, war immer nur Stanley dabei. [...] Wenn Stanley nicht hinter der Kamera gestanden hätte, würden wir [Kidman und Cruise] das nicht gewagt haben.<sup>576</sup>

Und Cruise:

Manchmal kam er [Kubrick] nach einem Take einfach zu uns [Kidman und Cruise] und hielt Händchen, um uns zu beruhigen oder uns Mut zu machen.<sup>577</sup>

Nach der Premiere äußerten die Kritiker über den Film:

Was dabei überrascht – und viele wohl auch enttäuscht hat – ist die Tatsache, dass er [Kubrick] dabei die Grenzen der Erzählung aus heutiger Sicht eben nicht ausgelotet hat. Weder in erotischer noch in sonst irgendeiner Hinsicht hat er versucht, neue Maßstäbe zu setzen. Hat statt dessen geschaut wohin ihn diese Erzählung tragen wird. Und das ist, mit seinem Sinn für Bilder und ihre Bedeutungen, immer noch weit genug.<sup>578</sup>

Der wahre Schock rührt daher, dass Stanley Kubricks Schwanengesang so altmodisch ist. Er ist altmodisch, weil jede Einstellung mit ungeheurer Sorgfalt komponiert ist; weil der Regisseur minutenlang ohne Schnitt auskommt; weil der Autor die Vorlage – Schnitzlers „Traumnovelle“ – respektiert; weil die Charaktere eine Reise in die Tiefen ihrer Seele antreten statt in die Tiefen des Cyberspace; weil es nicht um ausgeführten Sex geht, sondern um ausgedachten.<sup>579</sup>

Es ist klar: Kubrick hat mit „Eyes Wide Shut“ nicht nur eine Literaturverfilmung geschaffen, die

---

<sup>574</sup> Rodek, Hanns-Georg (1999a) Vier Menschen kennen den letzten Kubrick. In: *Die Welt*, Berlin, 10.03.1999.

<sup>575</sup> Körte, Peter (1999a) Reise ans Ende der Nacht. In: *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt a.M., 19.07.1999.

<sup>576</sup> Roth, Patrick (1999b) a.a.O.

<sup>577</sup> Roth, Patrick (1999c) a.a.O.

<sup>578</sup> Althen, Michael (1999) Mit offenen Augen träumen. In: *Süddeutsche Zeitung*, München, 02.09.1999.

<sup>579</sup> Rodek, Hanns-Georg (1999b) Du sollst von Sex nicht träumen. In: *Die Welt*, Berlin, 09.09.1999.

einmal mehr klüger ist als der Text, oder auf eine andere, eine filmische Weise klug, nicht nur einen Film über die Liebe und ihren Schmerz, die erotische Phantasie und die Melancholie ihres Scheiterns, sondern auch eine seiner Revisionen des eigenen Werks. Spuren führen zu beinahe allen seiner früheren Filme.<sup>580</sup>

Zu betonen ist, dass die höchst irreführende Instanz in diesem „Manhattan porn gothic“ die Kamera ist. Diese Kamera, „die mit vollkommener Ruhe das Geschehen umkreist, lauernd, geduldig, ohne Hast“, ist „so beweglich wie nur je bei Kubrick“.<sup>581</sup>

Dennoch stimmt Folgendes:

Die Kamera bleibt ebenso einfalllos. Sobald sich die Schönen im Kreise setzen, zirkelt sie nach. Warum nicht. Wenn ein Paar tanzt, „tanzt“ die Kamera mit. Uiiiih! Und als sich, überraschend und ungerufen, Cruises Retterin auf der Galerie zeigt, zoomt Kubricks Objektiv wie zu Spaghetti-Western-Zeiten blitzschnell an sie ran. Wummm! Geht es peinlicher?<sup>582</sup>

In der Tat ist es, als ob diese Kamera trotz Distanz und Kälte anthropomorphe Eigenschaften besäße.<sup>583</sup> Vor allem spukt sie, aber gleichzeitig erzeugt sie ein komisches Gefühl beim Zuschauen. Die Kamera spukt, weil sie Bill verfolgt, aber erzeugt ein komisches Gefühl, weil sie mit den Figuren ‚zusammentanzt‘.<sup>584</sup>

Berücksichtigt man die Tatsache, dass der Regisseur Kubrick hinter dieser Kamera versteckt ist, ist anzunehmen, dass seine Haltung der von Kinoki ähnelt: Er identifiziert sich selbst mit der Kamera. Das überrascht nicht, weil Kubrick mit Siebzehn als Fotograf zu arbeiten anfang und entsprechend die Kameraaugen besaß, die viele als „scary eyes“<sup>585</sup> bezeichneten. Daher kommt zunächst sein Sinn für die *Mise-en-Scène*, die Bildkomposition in einer Szene, die sich aber auf die Bewegung vor der Kamera sowie auf die Bewegung der Kamera selbst gleichermaßen bezieht. Diesbezüglich äußerte Kubrick:

I do a tremendous amount of planning and try to anticipate everything that is humanly possible to imagine prior to shooting the scene, but when the moment actually comes, it is always different.

---

<sup>580</sup> Seeßlen, Gerog (1999) „Nun sind wir wohl erwacht“. In: *Die Tageszeitung*, Berlin, 19.07.1999.

<sup>581</sup> Kilb, Andreas (1999a) Unsägliche Schaulust. In: *Die Zeit*, Hamburg, 22.07.1999.

<sup>582</sup> Roth, Patrick (1999a) a.a.O.

<sup>583</sup> Für die anthropomorphe Kamera siehe z.B. Brinckmann, Christine N. (1997) Die anthropomorphe Kamera. In: Dies. *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich : Chronos, S. 276-302.

<sup>584</sup> Siehe die Analyse diesbezüglich Appelt, Christian (2004) Das Handwerk des Sehens. In: *Stanley Kubrick*. Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum, bes. S. 261.

<sup>585</sup> Zit. nach Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 86.

Either you discover new ideas in the scene, or one of the actors by some aspect of his personality has changed something—or any one of a thousand things that fail to coincide with one's preconceived notions of the scene. This is, of course, the most crucial time of a film. The actual shooting of a scene, once you know what you are going to do, is relatively simple.<sup>586</sup>

Ryan O'Neal, der Hauptdarsteller in BARRY LYNDON, berichtet ebenfalls:

The toughest part of Stanley's day was finding the right first shot. Once he did that, other shots fell into place. But he agonized over that first one.<sup>587</sup>

Über die *Montage*, die Verknüpfung zwischen einzelnen Bildern und Tönen, sagte Kubrick:

I read Eisenstein's books at the time [of FEAR AND DESIRE and KILLER'S KISS, Anm. v. Verf.], and to this day [of 2001, Anm. v. Verf.] I still don't really understand them. The most instructive book on film aesthetics I came across was Pudovkin's *Film Technique*, which simply explained that editing was the aspect of the film art form which was completely unique, and which separated it from all other art forms. The ability to show a simple action like a man cutting wheat from a number of angles in a brief moment, to be able to see it in a special way not possible except through film—that this is what it was all about. This is obvious, of course, but it's so important it cannot be too strongly stressed. Pudovkin gives many clear examples of how good film enhances a scene, and I would recommend his book to anyone seriously interested in film technique.<sup>588</sup>

Editing is unique to film. You can see something from different points of view almost simultaneously, and it creates a new experience. [...] TV commercials have figured that out. Leave content out of it, and some of the most spectacular examples of film art are in the best TV commercials.<sup>589</sup>

I think I enjoy editing the most. It's the nearest thing to some reasonable environment in which to do creative work. [...] In addition to this, of course, editing is the only aspect of the cinematic art that is unique. It shares no connection with any other art form [...].<sup>590</sup>

In der Filmgeschichte gilt der US-amerikanische Regisseur David Wark Griffith als Vater des Erzählkinos, weil er die Kontinuität der Filmgeschichte durch „narrative integration“<sup>591</sup> perfektionierte. Es sind seine Filme, die in den 1920er Jahren den

---

<sup>586</sup> Houston, Penelope (2001) Kubrick country [1971]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 114.

<sup>587</sup> Schickel, Richard (2001) Kubrick's grandest gamble: Barry Lyndon [1975]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 166.

<sup>588</sup> Gelmis, Joseph (2001) The film director as superstar: Stanley Kubrick [1970]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 103.

<sup>589</sup> Cahill, Tim (2001) The *Rolling Stone* Interview: Stanley Kubrick [1987]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 199.

<sup>590</sup> Strick, Philip/Penelope Houston (2001) Modern Times: an interview with Stanley Kubrick [1972]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 135.

<sup>591</sup> Tom Gunning zeigt in D.W. GRIFFITH AND THE ORIGINS OF AMERICAN NARRATIVE FILM

russischen Filmemachern Anregungen für die weitere Erforschung der Montage lieferten: Lew Kuleschow fand die Bedeutungen der Bildzusammensetzung heraus, die durch die Montage erzeugt wird, und nannte sie Kuleschow-Effekt. Obwohl ursprünglich kein Zusammenhang zwischen einzelnen Bildern besteht, ergibt sich durch die Zusammensetzung von Bildern eine einheitliche bzw. verknüpfende Vorstellung beim Zuschauer. Wsewolod Pudowkin entwickelte die Kontinuität der Geschichte, die von Griffith perfektioniert wurde, weiter, indem er mehr den Zusammenhang zwischen den Einstellungsgrößen und menschlicher Wahrnehmung im Hinblick auf den Inhalt fokuzierte. Kubrick gibt folgendes Beispiel:

You see a guy hanging a picture on the wall. Suddenly you see his feet slip; you see the chair move; you see his hand go down and the picture fall off the wall. In that split second, a guy falls off a chair, and you see it in a way that you could not see it any other way except through editing.<sup>592</sup>

Auf diese Weise „setzte [Pudowkin] auf eine logische, schlüssige und dramaturgisch aufeinander abgestimmte Folge von Wahrnehmungseindrücken beim Zuschauer, auf Gesetzmäßigkeiten der Montage, welche sich an den Wahrnehmungsgesetzen des Menschen orientierten.“<sup>593</sup> Sergej Eisenstein verband Pudowkins „konstruktive Montage“ weiterhin mit den intensiven Emotionen des Zuschauenden, indem er durch eine Reihe von Bildassoziationen und Schocks seine filmische Argumentation vorantrieb, was er „Montage der Attraktionen“ nannte. Er schuf vor allem eine starke symbolhafte Bildsprache, die eher mit ägyptischen oder chinesischen Hieroglyphen zu vergleichen ist.

So ist es kein Wunder, dass André Bazin, der Verteidiger des Realismus, die *Mise-en-Scène* der Montagetheorie des russischen Revolutionskinos entgegenstellte, weil für ihn die Montage bloß den Pseudo-Realismus bzw. den Realitätseindruck hervorbringt, der

---

(1991) auf, dass das ganze System der „narrative integration“ Griffith als Vater des Erzählkinos beschreiben lässt: Dass Griffith kausal kohärente Handlungszusammenhänge herstellte, die Figuren mit psychologischen Profilen ausstattete, klare Handlungsziele sowie Handlungsvermögen zeigte, und ferner stilistische Mittel wie die Großaufnahme oder die Parallelmontage verwendete.

Für den Hinweis danke ich Prof. Dr. Vinzenz Hediger.

<sup>592</sup> Cahill, Tim (2001) a.a.O.

<sup>593</sup> Allary, Mathias (1999-2014) *Montagetheorie*. In: <http://www.movie-college.de/filmschule/postproduktion/montagetheorie.htm> (Stand: 17.05.2014).

auf der Augentäuschung des Zuschauenden basiert.<sup>594</sup> Vor allem zerstückelt die Montage den filmischen Raum, während die Mise-en-Scène das Wahrnehmungskontinuum bewahrt. Um den räumlichen Realismus gewährleisten zu können, plädierte Bazin für die Tiefenschärfe – die alle Raumebenen mit gleicher Schärfe abbilden –, für die Bewegung der Kamera – z.B. Schwenk oder Fahrt – sowie für die Bewegung vor der Kamera durch die Figuren. Dies fordere eine aktive Interpretationsleistung des Zuschauenden und entspreche eher der Heterogenität der Wirklichkeit, da sie die Vieldeutigkeit der Realität in die Bildstruktur einschreibe.<sup>595</sup>

Das klassische Hollywoodkino orientiert sich weitergehend an den Theorien von Griffith und

strebt den unauffälligen, flüssigen, »unsichtbaren« Schnitt an, damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers sich voll auf den Handlungsablauf konzentrieren kann. Eine Vielzahl von handwerklichen »Regeln« haben sich im Gefolge herausgebildet: Der Beginn einer Sequenz mit einer Totalen als Establishing Shot, Dialogszenen werden in Schuss und Gegenschuss aufgelöst, Verbindungen von Einstellungen werden durch Bewegungen oder Blickkontakte motiviert, Achsenverhältnisse müssen gewahrt werden (180°-System), Zwischenschnitte sorgen für Kontinuität, Anschlüsse müssen stimmen, Redundantes wird ausgespart (Ellipsen), durch Überblendungen o.Ä. eingeleitete Rückblenden beziehen Zeiträume außerhalb des chronologisch-linearen Ablaufs ein, eine Aufblende signalisiert einen neuen Zeitabschnitt, die Abblende bringt die Zeit zum Ausklingen, die Überblendung kennzeichnet einen Zeitsprung usw.<sup>596</sup>

Betrachten wir nun EYES WIDE SHUT vom Hollywoodklassiker Kubrick im Hinblick auf die Mise-en-Scène und die Montage.

### 3.3.3.2.1.1. Mise-en-Scène

Der Kameramann für EYES WIDE SHUT, Larry Smith, berichtet:

Wir drehten gelegentlich sehr viele Takes, aber das lag häufiger an logistischen Problemen als an den Darstellern. Stanley machte nicht einen Take nach dem anderen, weil es ihm etwa Spaß

---

<sup>594</sup> Vgl. Eberhard, Kerstin (2007) *Mise en Scène*. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 445ff.

Diese Gegenüberstellung von Montagekino und Bazins Idee der Mise-en-scène ist zwar schematisch, zumal Kubricks Stil sich weder mit dem einen noch dem anderen dieser schematischen Paradigmen erschöpfen beschreiben lässt, aber Kubrick war bekanntlich „[d]er Mann, dem alles wichtig ist“. (Hoof, Florian (1987) a.a.O.)

<sup>595</sup> Vgl. Schleicher, Harald (2007) *Montage*. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 446.

<sup>596</sup> Ebd., S. 450.

gemacht hätte oder er jeden zur Verzweiflung bringen wollte – entweder stimmte die Szene oder sie stimmte nicht, und was auch immer dem Gelingen im Weg stand, musste beseitigt werden. Manchmal war es nur eine Kleinigkeit, etwa ein Aschenbecher, der nicht richtig platziert war, und Stanley hatte einen phänomenalen Blick für die winzigsten Details.<sup>597</sup>

Kubricks „phänomenale[r] Blick für die winzigsten Details“ ist bekannt. Umso mehr verwirrt der Film, weil er so viele Unstimmigkeiten beinhaltet. Z.B. als die ohnmächtige Mandy auf dem roten Sessel nackt präsentiert wird, ist ein rotes Telefon neben ihr auf dem Nachttisch zu sehen. Aber kurz nachdem Bill sie zu untersuchen anfängt, ist das Telefon buchstäblich verschwunden. Ist es ein Fehler, der Kubricks phänomenalem Blick entgangen ist? Oder war es doch seine Absicht? Wir werden es nie erfahren, da Kubrick nicht imstande ist, darauf zu antworten, und weil die Ästhetik des Films in der Tat auf der Verwirrung zu basieren scheint, vor allem auf jener Verwirrung zwischen den Räumen.

Ein höchst merkwürdiger Raum im Film ist Zieglers Badezimmer, weil dieses luxuriöse Badezimmer nicht nur mit einem Kamin, sondern auch mit einem antiken Schreibtisch sowie einigen Nachttischen und einem Sessel ausgestattet ist. Diese ungewöhnlichen Attribute des Badezimmers lassen sich aber einerseits mit den Räumen von Somerton assoziieren: Als Bill Somerton durchwandert, ist ein flammender Kamin zu sehen und Bill hält vor den Voyeuren an, die auf einem großen roten Sessel sitzend die Koitusszene betrachten. Andererseits lässt sich Zieglers Badezimmer auch mit dem Schlafzimmer von Alice und Bill assoziieren wegen des Spiegels und des Schreibtisches, die bei Alice und Bill jedoch ihre Erscheinungsbilder ein klein bisschen variiert zu haben scheinen. Der Produktionsdesigner Les Tomkins berichtet:

That [the big party at Ziegler's] was filmed at Luton Hoo, not far from Kubrick's manor. The shot of the façade that opens the sequence was done by the second unit, in New York. Aside from the bathroom, where Bill finds Ziegler with the prostitute and which we built in Pinewood Studio, all the scenes from the reception and ball were filmed at Luton.<sup>598</sup>

Marions Apartment ähnelt auch dem von Alice und Bill vor allem wegen des langen Flurs. Hier sehen wir zweimal die fast identischen Szenen, wie Bill und Carl von der

---

<sup>597</sup> Zit. nach Hill, Rodney (2008) *Eyes Wide Shut*. In: *Das Stanley Kubrick Archiv*. Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 59.

<sup>598</sup> Ciment, Michel (2001) *Kubrick: the definitive edition*. New York : Faber and Faber, S. 273.



Haustür über den Flur ins Zimmer eintreten, in dem sich Marion mit ihrem verstorbenen Vater befindet. Merkwürdig ist daher zu sehen, dass eine kleine Skulptur auf einem Regal im Flur lag, als Bill ihn entlang ging. Aber als Carl kurz danach denselben Weg geht, ist diese Skulptur nicht mehr vorhanden. Ist es ein Fehler oder impliziert dies eine verborgene Aussage? Interessant ist zu erfahren, dass Marions Apartment ebenfalls von Alices und Bills Wohnung im Studio umgebaut wurde. Kubrick

shot it [Marion's apartment] again in Bill and Alice's apartment, which had been completely rebuilt. We added a new hallway and transformed their living room into a blue bedroom.<sup>599</sup>

Ob das beabsichtigt war oder nicht, beide Räume ähneln sich in jedem Fall besonders hinsichtlich ihrer labyrinthartigen Wohnungsstruktur.

Als Bill in einem gelben Taxi Somerton erreicht, steht das Schild zunächst auf der rechten Seite des Tors. Aber nachdem das Taxi vor dem Tor vorbeigefahren ist, befindet es sich plötzlich auf der linken Seite. Hier könnte es sich wirklich um einen Fehler handeln, der durch das wiederholte Drehen, das in der Regel mehrere Tage beanspruchte, übersehen wurde. Aber merkwürdigerweise verunsichert der Film den Zuschauenden, indem er auf der seitenverkehrten Ästhetik zu beharren scheint.

Was EYES WIDE SHUT außerdem unermüdlich wiederholend in Szene setzt, ist Bills Ankunft an einem Ort: Wir sehen, dass Bill gequält von Alices Geständnis zu Marion fährt und in ihr Zimmer eintritt. Wir sehen, dass Bill auf der nächtlichen Straße von Domino verführt wird und mit ihr in ihre Wohnung reinkommt. Wir sehen, dass Bill auf seinem nächtlichen Wanderweg zufällig das Sonata Café entdeckt, wo Nick musiziert, und hineinkommt. Allerdings betrifft die ausführlichste Eintrittsinszenierung die in Somerton. Wir sehen, dass Bill in einem Taxi zunächst zu Rainbow Fashions kommt und vor dem Gittertor seinen Arztausweis zeigend um Eintrittserlaubnis bittet. Wir sehen, dass Bill nachher in einem Taxi Somerton erreicht und wiederholt vor dem Gittertor um Eintrittserlaubnis bittet, diesmal aber indem er das Passwort nennt.

Am folgenden Tag begibt sich Bill auf die Nachforschung seiner nächtlichen Odyssee. Erneut zeigt der Film, wenngleich gekürzt, Bills Ankunft in den Stationen seiner Odyssee, wogegen sein Verlassen eines Raums nicht inszeniert wird. Die einzige

---

<sup>599</sup> Ebd.

Ausnahme ist die Anfangsszene, in der Alice und Bill gemeinsam das Heim verlassen, um an Zieglers Weihnachtsfest teilzunehmen. Solche Inszenierungen evozieren das Gefühl von Frustration beim Zuschauen und indizieren wiederum Bills Schwierigkeit bzw. Unfähigkeit, anzukommen.

Die Kamera, die diese Unfähigkeit von Bill verfolgt, bewegt sich stets gleitend langsam:

Seine [Kubricks] bevorzugten Stilmittel, die langen Kamera- und die gleitenden Steadicam-Fahrten, die den Zuschauer gleichsam huckepack nehmen, führen in ein Zwischenreich, in dem die Bedrohung der Phantasien für die Alltagsidentitäten der Figuren sichtbar wird.<sup>600</sup>

Unweigerlich erinnern diese lange gleitenden Steadicam-Fahrten an die Szenen in *THE SHINING*: die Fahrradszene, in der der kleine Danny vom Geister verfolgt wird und die Verfolgungsszene, in der Danny von seinem Vater Jack gejagt wird. Gleichsam wie in *THE SHINING* ist diese elegante Kamerabewegung zugleich bedrohlich, weil trotz oder gerade wegen der Eleganz die Grenze zwischen Fantasie und Wirklichkeit verwischt wird. Daher ist „[d]ie Atmosphäre [von *EYES WIDE SHUT*, Anm. v. Verf.] [...] ähnlich der im Kubrick-Film ‚Shining‘: Vorahnungen, Drohungen, Andeutungen. Man weiß, daß es schlimm kommen wird.“<sup>601</sup> Die Frage lautet nun: Inwiefern verfolgt die Kamera Bill?

Der Kamera gelingt es, bis zu Bills Traum vorzudringen, was vor allem durch die Licht- und Farbdramaturgie symbolisch zum Ausdruck gebracht wird. Eindeutig hat der gesamte Film eine traumähnliche Atmosphäre, die jedoch

[i]m Kontrast zum üblichen Hochglanz des Hollywood-Kinos die grobkörnige, mitunter fast pointillistische Auflösung von Kubricks Bildern eine ständige Unruhe [stiftet]. Zerfließende Gelbtöne, zerlaufendes Rot und hartes Neonblau, die sich dem weitgehenden Verzicht auf zusätzliches Licht verdanken, lassen die Bilder wirken, als stünden sie kurz vor der Auflösung in reine Farben, und ein besseres Äquivalent zu Schnitzlers Prosa wie zur Befindlichkeit ihrer Protagonisten läßt sich kaum vorstellen.<sup>602</sup>

Folgendes ist im Abspann des Drehbuchs zu lesen:

---

<sup>600</sup> Lueken, Verena (1999) Im Reich der Sinne. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt a.M., 17.07.1999.

<sup>601</sup> Rimscha, Robert von (1999) Landschaften der Lust. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 18.07.1999.

<sup>602</sup> Körte, Peter (1999a) Reise ans Ende der Nacht. In: *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt a.M., 19.07.1999.

*Eyes Wide Shut* was shot on Kodak 5298 negative stock and pushed two stops in processing, thus enabling Stanley Kubrick to shoot using existing source lighting—table lamps, overhead lights, etc—wherever possible.

Even when lighting had to be supplemented by using Lowell or Chinese paper ball lamps as fill or key lights the light level remained low.

Release prints were made on Agfa CP20I stock and all subtitling on Agfa CP20E.<sup>603</sup>

Chester Eyre, Leiter der technischen Abteilung in den Deluxe-Labors, in den der Film entwickelt wurde, berichtet:

Er [Kubrick] hatte feste Vorstellung von der Farbe jeder Sequenz, und er bemühte sich mit uns zusammen, genau diese Farbe hinzubekommen, selbst wenn sie keinen Bezug zur vorhergehenden Szene besaß. Er konzentrierte sich immerzu auf die Stimmung, die man mit einer bestimmten Farbe erzeugen konnte. Im Falle von *Eyes Wide Shut* machte uns Stanley sogar Angaben zur Einstellung der roten, grünen und blauen Lampen. Er sah sich an, was am Vortag gedreht worden war, korrigierte die Farben, trug die genauen Werte in die Unterlagen ein, die er bei uns einreichte und bat uns dann um bestimmte Farbkombinationen, die er sich zusammen mit Larry Smith am Set überlegt hatte.<sup>604</sup>

Allerdings ist die Farbe „[e]ines der wichtigsten Ausdrucksmittel des Films, um eine gewünschte Atmosphäre zu schaffen oder zu intensivieren.“<sup>605</sup> Sogar während der Stummfilmzeiten blieben reine Schwarzweiß-Filme eher die Ausnahmen, weil die Produktionsfirmen stets mit den Farben experimentierten, um einerseits die Naturfarben zu imitieren und andererseits dem Film eine „märchenhafte Kraft und Pracht“<sup>606</sup> zu verleihen. So entstanden zunächst arbeitsintensive und daher enorm teure handkolorierte – später dann schablonkolorierte – Filme, die von den Koloristinnen Bild für Bild mit bis zu sechs Farben, die sie mit dem Pinsel auf das Negativ auftrugen, bearbeitet wurden. „Weitaus billiger war die Methode der Virage, bei der ganze Szenen in einen Farbbottich getaucht und so monochrom verändert wurde. In den 10er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts war die Virage groß in Mode“.<sup>607</sup> Bekannt ist die Virage im

---

<sup>603</sup> Kubrick, Stanley/Frederic Raphael (1999) a.a.O., S. 111.

Anzumerken ist, dass Kodak Kubrick als besonderes Entgegenkommen anbot, so viel vom Material noch einmal zu produzieren, wie Kubrick für EYES WIDE SHUT benötigte, obwohl Kodak das von Kubrick erwünschte Material nicht mehr herstellte. (Vgl., Hill, Rodney (2008) a.a.O., S. 59.)

<sup>604</sup> Zit. nach Hill, Rodney (2008) a.a.O., S. 59.

<sup>605</sup> Grob, Norbert (2007) Farbe. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Reclam, S. 184.

<sup>606</sup> Kandinsky. Zit. nach Grob, Norbert (2007) a.a.O., S. 185.

<sup>607</sup> Ebd., S. 184.

Englischen als *tinting*<sup>608</sup> und *toning*<sup>609</sup> und

ihre „Konventionen gehörten zur Filmsprache, und der Zuschauer nahm sie zumeist unbewusst wahr“ (R. Borde). Über die Einfärbung der Bilder gelang eine Intensivierung der Atmosphäre. Eine bestimmte Gefühlslage wurde ausgebreitet und akzentuiert und die Emotionen des Publikums in die entsprechende Richtung gelenkt.<sup>610</sup>

Um EYES WIDE SHUT seine traumähnliche Atmosphäre zu verleihen, nutzte Kubrick den Effekt des Entwicklungsbades:

Wegen der verhältnismäßig schwachen Lichtverhältnisse, wie sie die Beschränkung auf sichtbare Lichtquellen mit sich brachte – aber auch, um eine bestimmte optische Wirkung zu erzielen –, entschloss sich Kubrick, den gesamten Film in der Entwicklung aufzuhellen. Mit anderen Worten: Er und Smith drehten unter Lichtverhältnissen, die normalerweise als zu schwach angesehen worden wären, später ließ man den Film im Labor absichtlich länger als üblich im Entwicklungsbad, um Bilder in der gewünschten Qualität zu erhalten.<sup>611</sup>

Eyre teilt mit:

Dies [das längere Entwicklungsbad] brachte Kubrick mehrere Vorteile: Er konnte zum einen mit weniger Licht arbeiten und zum anderen eine ganz bestimmte Atmosphäre erzeugen. Diese Art der Entwicklung ist sehr ungewöhnlich. Eigentlich setzt man sie nur als Notlösung ein, wenn etwa bei einem Dreh nicht mehr genügend Tageslicht zur Verfügung steht, ein Filmemacher aber unbedingt seine Aufnahme zu Ende bringen möchte. Bei diesem Film wurde sie jedoch ganz bewusst eingesetzt, um ein ganz bestimmtes Erscheinungsbild zu erzielen ... Die Leute im Labor machen sich immer Gedanken, wenn etwas nicht so gemacht wird, wie es sonst üblich ist, und anfangs waren wir alle überrascht, dass Kubrick dies so in Auftrag gab. Als wir jedoch die ersten Ergebnisse sahen und die Qualität des Negativs, verstanden wir, was ihm vorschwebte. Insbesondere wenn Sie sich die Nachtaufnahmen anschauen, sehen Sie die ausgezeichnete Belichtung und Tiefe – und auch die differenzierte Wiedergabe verschiedener Schwarztöne.<sup>612</sup>

Auf diese Weise erzeugt „die grobkörnige, mitunter fast pointillistische Auflösung von Kubricks Bildern eine ständige Unruhe“<sup>613</sup> beim Zuschauer vor allem mit kaltem Blau,

---

<sup>608</sup> Das ist das Verfahren, wobei das Negativ während des Bades durch die Emulsionsfarben eingefärbt wird. Als Resultat tragen nur die transparenten Bereiche des Bildes die Farbe. Häufig wurde es für die Nachtszene verwendet, die aber während des Tages gedreht wurde, um die Himmelsfarbe zu verdunkeln. (Vgl. Lenk, Sabine (2011) *Virage*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=849> (Stand: 15.07.2014)).

<sup>609</sup> Bei diesem Verfahren erhalten umgekehrt nur die dunklen Teile des Bildes die Farbe, weil während des chemischen Bades das im Bild enthaltene Silversalz gegen die Farbsalze ausgetauscht wird. So stand z.B. rötliche Tönung für Feuer, Sepia für Tag usw. (Vgl. ebd.)

<sup>610</sup> Grob, Norbert (2007) a.a.O., S. 184f.

<sup>611</sup> Hill, Rodney (2008) a.a.O., S. 59.

<sup>612</sup> Zit. nach ebd.

<sup>613</sup> Körte, Peter (1999a) a.a.O.

Anzumerken ist, dass der Verführer Szavo in der erstveröffentlichten Drehbuchfassung den

bedrohlichem Rot sowie grellem Gelb<sup>614</sup> und lässt den Film, umgeben mit einer morbiden Aura, durch das ‚Geheimnis des Ausdrucks‘<sup>615</sup> rätselhaft surreal erscheinen. Interessant ist jedoch, dass gerade diese „kurzen Brennweiten und das hochempfindliche Super-35mm-Filmmaterial den Aufnahmen eine weiche Körnung [geben], die man im Kino der neunziger Jahre sonst schmerzlich vermisst.“<sup>616</sup>

### 3.3.3.2.1.2. Montage<sup>617</sup>

So wie die Mise-en-Scène die traditionellen Zuschauenden verwirrt, so irritiert auch die Montage das Publikum in EYES WIDE SHUT. Das liegt überwiegend daran, dass die Handlung des Films im modernen New York spielt und Kubrick mit drei verschiedenen Methoden die New Yorker Szenen drehte: im Studio, on location und mit Rückprojektionen. Les Tomkins und Roy Walker bauten zwar die Straßen von New York im Londoner Studio nach, aber zuvor wurde der amerikanische Setdesigner Dave Shapman eingestellt, um die Orte zu finden, die in London möglicherweise wie Greenwich Village aussehen.<sup>618</sup> Zudem nahm ein zweites Team vor Ort das reale New York auf. Tomkins berichtet:

We had a lot of reference material that Stanley adored having around. We then constructed the

---

postimpressionistischen Maler Bonnard erwähnt, anstatt Renaissance bronzes, um Alice zu verführen.

<sup>614</sup> Larry Smith berichtet: „The blue we used was very saturated, much bluer than natural moonlight would be, but we didn’t care about that—we just went for a hue that was interesting. [...] it was an over-the-top blue, but it complemented the orange light very nicely and gave scenes an intriguing look. [...] If we were dealing with the orange hue, I’d simply dim down the household bulbs to get a warmer feeling. Most of the movie is at either extreme—either very rich and warm, or very blue and cold.“ (Zit. nach Rice, Julian (2008) *Kubrick’s hope: discovering optimism, from 2001 to Eyes wide shut*. Lanham, Md [u.a.] : Scarecrow Press, S. 191.)

<sup>615</sup> Obwohl die Farbe eines der wichtigsten Ausdrucksmittel des Films ist, ist es schwierig, ihre Symbolik und Anwendung im Film systematisch zu analysieren, weil die Filmemacher sie eher intuitiv anwenden und die Zuschauenden sie unbewusst wahrnehmen. Außerdem benötigt man sowohl einen kunsthistorischen als auch einen filmtechnischen Hintergrund, um sie darzulegen. M.E. sind insbesondere drei Eckpfeiler vonnöten, um die Farbsymbolik in EYES WIDE SHUT zu erläutern: Kubricks Farbangabe für die Laborarbeit, Interviews mit Chester Eyre sowie Larry Smith und besagten kunsthistorischen Hintergrund. Ferner ist es von Interesse, dass „[i]n Deutschland Veit Harlan [Onkel von Christiane Kubrick, Anm. v. Verf.] und sein Kameramann Bruno Mondi Pionierarbeit für die ästhetische Entwicklung des Farbfilms [leisteten].“ (Grob, Norbert (2007) a.a.O., S. 186.)

<sup>616</sup> Kilb, Andreas (1999b) Die nackten Masken: EYES WIDE SHUT (1999). In: *Stanley Kubrick*. Red. v. Dieter Bertz, Berlin : Dieter Bertz, S. 239.

<sup>617</sup> Hier behandle ich ausschließlich die Zusammensetzung der Bilder. Auf die Zusammensetzung der Töne werde ich im Kapitel 3.3.3.2.2. Musik eingehen.

<sup>618</sup> Vgl. Ciment, Michel (2001) a.a.O., S. 273.

buildings he liked, rearranged them a bit to improve the composition, and that formed the basis for the streets. From there, we had to decide how the New York store windows should look, and we took detailed photographs of what was in the windows to find out if we could copy the objects or if we had to have them sent from America.<sup>619</sup>

So entstand die New York City in EYES WIDE SHUT hauptsächlich in den Pinewood Studios. Bills Verfolgungsszene wurde allerdings zweimal on location auf Londoner Straßen gedreht.<sup>620</sup> Vermutlich um diesen Übergang zwischen Studio- und on location Aufnahme nahtlos verlaufen zu lassen, griff Kubrick gelegentlich auf die Rückprojektionen zurück, die „ihm bei Hitchcock ein Gräuel waren.“<sup>621</sup>

Auch Somertons und Zieglers Villaräume sind eine Zusammensetzung von verschiedenen Räumen: Wie bereits zitiert, wurde Zieglers Villa vorzugsweise on location in Luton Hoo in London gedreht, wobei die Fassade vom zweiten Team in New York gefilmt wurde und das Bade- und das Billardzimmer im Studio erstellt wurden. Über die Somertonräume sagt Tomkins:

That was all shot on location. For the exterior of the building, we used Menckmoor, a Georgian-style building. The interior was filmed at two separate locations. The first was Elezden, in Suffolk, where we found this extravagant house built by an Indian prince, a friend of Queen Victoria, who had the marble brought over from Italy. That's where we filmed the circle of women with the high priest. Then we shot in High Clere mansion. Because we wanted to unify the two locations, we had to build a set for a transition scene, where the prostitute brings him into the corridor before being asked to return to the main room.<sup>622</sup>

Die Fassade und zwei Räume von Somerton wurden also on location gedreht und als Übergangsraum wurde der Flur, in dem die Mysteriöse Frau Bill zum letzten Mal warnt, im Studio aufgebaut.

Eine solche Zusammensetzung der Räume ist zwar nichts Ungewöhnliches bei einem Film, aber in EYES WIDE SHUT wird dadurch „etwas für Kubrick ungewöhnlich Beliebige und Austauschbares“<sup>623</sup> erzeugt. Dieses Beliebige und Austauschbare wird dann durch die symmetrische Figurenkonstellation verstärkt, wenn wir sehen, dass zwischen der Kellnerin in Gillespie's Kaffeehaus und dem Rezeptionisten im Hotel

---

<sup>619</sup> Ebd., S. 273.

<sup>620</sup> Vgl. ebd.

<sup>621</sup> Körte, Peter (1999c) Das Kino, der Sex und der Tod. In: *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt a.M., 08.09.1999.

<sup>622</sup> Ciment, Michel (2001) a.a.O., S. 273.

<sup>623</sup> Kilb, Andreas (1999b) a.a.O., S. 243.

Jason sowie zwischen der Kellnerin in Sharkey's Café und der Rezeptionistin im Krankenhaus gewisse äußerliche und mimische Ähnlichkeiten bestehen.

Allerdings wird eine solche Beliebtheit und Austauschbarkeit vor allem durch die weiblichen Figuren veranschaulicht. Wie bereits im zweiten Kapitel (2.4.2.3.3.) ausführlich dargelegt wurde, verkörpern alle Frauenfiguren die fetischisierte Alice, weil sich ihre mannequinartigen Körper einander ähneln. Ausschließlich durch die Haare wird ihr Status als Mutter oder als Hure symbolisiert: Lockige Haare deuten den Status einer Mutter an, während glatte den Status einer Hure implizieren.

Mit der kleinen Helena fängt der Kreis an: Helena gleicht Milichs minderjähriger Tochter, die ihrerseits der jungen Studentin bzw. der gelegentlichen Prostituierten Domino entspricht. Wiederum erinnert Domino an Mandy, die angeblich auch die Mysteriöse Frau auf der Orgie sein sollte. Mit den inneren Augen verleiht Bill Alices Gesicht der Mysteriösen Frau<sup>624</sup> und Alice und Mandy teilen die Gemeinsamkeiten der roten Haarfarbe, des Rauschzustands sowie der Nacktheit. Mit lockigen hochgesteckten Haaren ähnelt Marion dann Alice; und Sally, ein akustisches Anagramm von Alice, erscheint in Alices Kleidungsstil wieder mit hochgesteckten Haaren. Somit schließt sich der Kreis.

Dies impliziert, dass im Film eine einzige Frau vorhanden ist, nämlich Alice. Alle anderen Frauen sind die fetischisierte Alice, ihre anderen Rollen, die durch die Masken zur Schau gebracht und unterschieden werden. In dieser Hinsicht ist von besonderem Interesse, dass zwei Darstellerinnen jeweils Mandy (Julienne Davis) und die Mysteriöse Frau (Abigail Good) verkörpern und dass zwei Frauen mit derselben Maske hintereinander auftreten.<sup>625</sup> Dadurch wird verdeutlicht, dass es sich hier wirklich um Beliebtheit und Austauschbarkeit handelt. So wie ein Raum aus einer Fassadenaufnahme und einer Zusammensetzung mehrerer Räume besteht, wobei das Apartment von Alice und Bill im Mittelpunkt steht, so sind die Frauen zwar maskiert und mit unterschiedlichen Körpern inszeniert, aber Alice agiert eindeutig als die zentrale weibliche Figur im Film. Sie vor allem reflektiert die anderen Frauen.

Basierend auf dieser Verwirrung über die Räumlichkeit und die Figurenkonstellation

---

<sup>624</sup> Vgl. die erstveröffentlichte Drehbuchfassung von EYES WIDE SHUT.  
<http://www.visual-memory.co.uk/amk/>.

<sup>625</sup> Vgl. Chion, Michel (2002) a.a.O., S. 8f.

ist die Montage in EYES WIDE SHUT nichts Anderes als verwirrend. Denn entgegen dem „unsichtbaren Schnitt“ des klassischen Hollywoodkinos, der die Aufmerksamkeit des Zuschauenden auf den Handlungsablauf des Films lenkt, bewegt sich der Schnitt in EYES WIDE SHUT zwischen zwei Extremen: Einerseits evoziert der Schnitt einen tranceartigen Zustand durch die Überblendung, andererseits schockiert der Schnitt den Zuschauenden übergangslos durch den harten Schnitt. Besonders Bills Fahrt zu Somerton und seine Wanderung dort sind durch Überblendung gekennzeichnet, wodurch die traumähnliche Atmosphäre unterstrichen wird. Dagegen wurde die Somertonszene mit Bills Heimkehr durch einen harten Schnitt verknüpft, wodurch der Zuschauende plötzlich wachgerüttelt wird. Ähnliches gilt auch für den Schnitt zwischen Bills Zusammenbruch und dem Morgen danach, wodurch der Zuschauende nicht erfährt, was und wie Bill dies Alice erzählt.

Jedoch ist es auffällig, dass trotz dieser zwei Extreme eines bleibt: In EYES WIDE SHUT wurde nur die Abblende benutzt, vermutlich um die Untergangsstimmung zu untermalen, während die Verwendung der Aufblende nicht zu finden ist.

Außerdem wurde der traditionelle Schnitt in einer Dialogszene mit Schuss und Gegenschuss ebenfalls leicht variiert, indem sich die Blickrichtungen zueinander nicht entsprechen: Bills Gesicht ist frontal zu sehen, wobei sein Blick sich nach Innen richtet, während Alices Gesicht sich seitlich zeigt, wobei sie Bill anblickt oder die Augen schließt. In der Szene mit Milich in Rainbow Fashions wurden sogar die Achsenverhältnisse der Kamera, das 180°-System – dass sich die Kamera innerhalb 180° bewegen soll, damit das Blickfeld des Zuschauenden einheitlich bleibt –, gebrochen. Die Kamera springt buchstäblich von einer Seite zur anderen, nachdem Bill seine ärztliche Unfähigkeit in Bezug auf Milichs Haarausfall kundgibt.

Nicht auszuschließen ist zwar, dass es sich hier um einen Fehler handelt, aber der Film verunsichert wieder sein Publikum, indem er zu behaupten scheint, dass er auf die Verwirrung des Zuschauenden zielt. Zudem erinnert dieser Achsensprung an die Toilettenszene in THE SHINING, in der die Identitäten zweier Personen, nämlich der Protagonist Jack Torrance (Jack Nicholson) und der Geist des alten Hausmeisters Delbert Grady (Philip Stone), durch den Achsensprung in Verwirrung gebracht werden. Impliziert wird dadurch, dass Jack und Grady dieselbe Person verkörpern.



Trotz der herrschenden Verwirrungen ist es jedoch auffällig, dass Kubrick die von Schnitzler im Drehbuch-Entwurf vorgesehene Parallelmontage zwischen Mann und Frau als Handlungsstrang übernommen hat. Da die Parallelmontage einen Zusammenhang zwischen zwei oder mehreren Räumen darstellt, in denen die Handlung des Films in der Regel gleichzeitig stattfindet, wird Spannung erzeugt. Vor allem wird der Zuschauer durch die Parallelmontage mit Informationen versorgt, die die Protagonisten nicht haben.

Eindeutig wird die Parallelmontage in *EYES WIDE SHUT* für die Alltagsszene verwendet: Bills Praxis- und Alices häusliche Szene mit Helena während des Wochentages werden in Begleitung von Dmitri Schostakowitschs Walzer Nr. 2 aus der *JAZZ SUITE NR. 2* parallel gezeigt. Wenn hingegen Bill sich auf seine nächtliche Irrfahrt begibt, werden seine Bewusstseinszustände durch Alice angedeutet: Bill erlebt zunächst Marions Liebesgeständnis am Totenbett ihres Vaters. Die Ankunft ihres Verlobten verhindert aber das weitere Geschehen; Bill wollte sich gerade auf das Liebesspiel mit Domino einlassen. Alice ruft ihn aber auf seinem Handy an und teilt ihm mit, dass sie schlafen geht.

Die darauffolgenden Szenen drehen sich daher um Bills Traumszene: Bill betritt das Café Sonata, das sich im Untergeschoss befindet und erfährt dort von seinem Kumpel Nightingale vom geheimen Maskenball sowie dem Passwort für dessen Zutritt. Bill wird mithilfe eines ungewöhnlich hohen Zuschlages in Rainbow Fashions zugelassen und erhält die benötigte Maske und das Kostüm für die Orgie, wobei der Name Rainbow darauf hinweist, wohin ihn Gayle und Nuala auf Zieglers Fest hinführen wollten und er seinerseits ahnungslos hingeführt werden wollte. Mit der Maskierung und Kostümierung gelingt es Bill, in die Orgie einzudringen, indem er das Passwort nennt. Er wird aber als Ungeladener entdeckt und mit Entblößung bedroht. Da kündigt die mysteriöse Frau an, sich für ihn zu opfern. Bill kehrt heim und findet Alice schlafend im Bett, die jedoch unheimlich zu lachen anfängt. Er weckt sie auf und fordert sie auf, ihm ihren Traum zu erzählen.

Zeitlich entspricht Alices Traum Bills Besuch in Somerton. Außerdem verbindet ihr Traum Zieglers Fest und die Orgie in inhaltlicher Hinsicht: Auf Zieglers Fest fragte Alice Bill beim Tanz, ob er da jemanden kennt. Bill antwortete, „Not a soul“. So fängt

Alices Traum an: Sie befindet sich mit Bill in einer menschenleeren Stadt. So wie sie bei Ziegler durch den Alkoholkonsum ihre Schutzmasken verloren, so sind im Traum die Kleider verschwunden, was bei ihr Scham hervorruft. Sich seiner Schuld bewusst geht Bill die Kleider besorgen. Sobald Bill aber weg ist, fühlt sie sich wunderbar und genießt ihre Nacktheit. In diesem Moment erscheint der Marineoffizier und lacht sie aus, genauso wie Szavost, der Alices Treue zu Bill auslachte. Hier bricht Alice ihre Traumerzählung ab und weint.

Auf Bills Forderung einer Fortsetzung der Erzählung hin umschlingt sie Bill zunächst und erzählt erst dann weiter. Obwohl Alice in Wirklichkeit Szavosts Annäherung ablehnte, gibt sie sich im Traum dem Marineoffizier hin. Da der Marineoffizier rein sinnliche Reize verkörpert, bedeutet der Beischlaf mit ihm, dass sie nun für alle sinnlichen Reize exponiert ist. Daher schläft sie im Traum mit so vielen Männern, die den umgestalteten Marineoffizier symbolisieren. Da Bill, ihre Liebe, sie tanzend mit Szavost zusammen sah und es für selbstverständlich hielt, dass Szavost mit Alice zu schlafen beabsichtigte, rächt sich Alice im Traum, indem sie Bill ins Gesicht lacht, während sie sich allen Männern hingibt. Alice wusste, dass Bill all dies sehen konnte, und allein ihr Lachen überschreitet die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit.

Auf der Orgie entblößen sich die Frauen und kopulieren mit umstehenden Männern in aller Öffentlichkeit. Der Voyeur Bill wandert in diesem Garten der Lüste umher und verschafft sich den Anblick, wobei die Kopulierenden stets anonym bleiben. Die Orgie ist vor allem ein Ort, in dem das Privateste, nämlich der Geschlechtsakt, vor aller Augen exponiert wird und somit versinnbildlicht sie die Hölle, also den Albtraum.

### **3.3.3.2.1.3. Überwachungskamera**

From *Lolita* on, his films have been set in Kubrick country.

(Penelope Houston, KUBRICK COUNTRY)

Die Überwachungskamera symbolisiert die Macht des Staates, weil der Staat seine Bürger und sogar deren Privatsphäre mithilfe von Videokameras und Mikrofonen ausspioniert. Diese Konstruktion lässt sich einerseits mit 1984 (1949) von George Orwell und andererseits mit der Fernsehshow BIG BROTHER assoziieren: In 1984 beschreibt Orwell einen totalitären Überwachungsstaat, in dem der fiktive Diktator Big

Brother heisst. Dieser allgegenwärtige Big Brother verfolgt seine Bürger bis in die intimsten Bereiche, inklusive die sexuellen.

Aus Orwells Science-Fiction-Roman übernahm die zum ersten Mal 1999 in den Niederlanden ausgestrahlte Fernsehshow BIG BROTHER ihren Namen, weil die Teilnehmenden in einem Container leben, der aber entsprechend Orwells totalitärem Überwachungsstaat ein Fernsehstudio ist. Dadurch wird das Alltagsleben der Teilnehmenden rund um die Uhr aufgezeichnet, wobei selbst der Tagesablauf von der Produktionsfirma vorstrukturiert ist. Sie sendet dann die Aufzeichnung regelmäßig entweder live oder als Zusammenschnitt von Highlights. Mittlerweile wird BIG BROTHER in fast 70 Ländern erfolgreich ausgestrahlt.

Zwar wurde BIG BROTHER zu Kubricks Lebzeiten nicht ausgestrahlt, aber dennoch wurde seine Konstruktion durch den Einsatz der Überwachungskamera bereits in EYES WIDE SHUT angedeutet. Zu verstehen ist, dass es vor allem Kubricks Vision über die Zukunftsgesellschaft ist, in der die Bürger durch die Behörde sogar bis in ihre eigenen Träume hinein ausspioniert werden. So wie Kubrick in 2001: A SPACE ODYSSEY seine Vision vom Weltall darstellte, das bis dahin für die Menschheit als Mysterium und Rätsel galt, so zeigt er in EYES WIDE SHUT, von dem manche den erotischsten Film aller Zeit erwarteten, eine Überwachungsgesellschaft, mit der wir zunehmend konfrontiert sind.

Interessant ist, dass in EYES WIDE SHUT selbst die Filmkamera wie eine Überwachungskamera agiert: Die Filmkamera verfolgt den Protagonisten überall hin. Ins Badezimmer, obwohl seine Frau auf dem Klo sitzt sowie ins Schlafzimmer, obwohl er mit seiner Frau schlafen will. Schließlich verfolgt die Kamera den Protagonisten in seinen Traum und gibt diesen wieder. Dass die Orgie von Bills Traumszene handelt, wird zunächst mit der Maske, dem Kostüm und dem Wächter, der für den Einlass das Passwort verlangt, symbolisiert. Zudem impliziert die Tatsache, dass sich eine Überwachungskamera am Eingangstor von Somerton befindet, dass die Orgienszene die Traumszene ist, ebenso wie eine Überwachungskamera in Bills Praxis zu sehen ist, bevor die Filmkamera seine obsessive sexuelle Fantasie zeigt.

Eindeutig verkörpert die Überwachungskamera die Zensur des Ichs und somit symbolisiert sie das Über-Ich. Wenn wiederum Ziegler Bills Über-Ich personifiziert und

behauptet, dass er selbst auf der Orgie anwesend war, bedeutet das für Bill, dass er sich keinen tiefen Schlaf gönnte. Ebenso hat Ziegler Bill beschatten lassen, was signalisiert, dass Bill sich im Zustand eines Halbschlafes befindet.<sup>626</sup> Andersherum zeigte das Über-Ich seine Schwäche, indem Ziegler mit Mandy im Badezimmer zu sehen war, aber Bill hielt dann seine Augen zu.

Auch als Alice ihn anklagte, Bill hätte einzig aus Rücksicht ihr gegenüber auf Zieglers Fest nicht mit den Models geschlafen, verteidigte sich Bill in der erstveröffentlichten Drehbuchfassung, indem er vorgab, die Überwachungskameras, nämlich sein Über-Ich, in seinem Schlafzimmer zu suchen: „Hey, is this thing on Court TV? Bill feigns looking around for cameras.“ Somit wird veranschaulicht, dass die Überwachungskonstruktion innerhalb der individuellen Innerpsyche der innerhalb einer Gesellschaft entspricht.

Darüber hinaus wird das Panopticon-Prinzip seines Kinos dadurch deutlich, dass der Regisseur Kubrick hinter der Kamera versteckt ist, die ihrerseits als die Überwachungskamera agiert. Der Auteur Kubrick ist allerdings der Allsehende in diesem panoptischen Ort, während der Zuschauende durch die Faszination der von Kubrick erzeugten Bilder in eine Art Rausch verfällt und dadurch alle Bewusstseinstätigkeit angesaugt wird.

Dieser Rausch aber geht von einem *nur imaginierten Raum* aus, der auf der Leinwand vorgetäuscht ist. Im Sinne Lacans stellt dieser imaginierte Raum der Leinwand zugleich einen *imaginären* dar, den *Spiegel*, in welchem das Subjekt sich narzißtisch mit seinem Ich identifiziert.<sup>627</sup>

Der Zuschauer, dessen Blick in den imaginären Raum fällt, »verfällt« dem Gesehenen. In einer faszinierten, Lust mit Angst mischenden Bewegung »er-fährt« dieser Blick buchstäblich in travelling, Zoom und Schnitt lustvoll und zugleich passiv-ohnmächtig den Raum. Die Kamera, das Instrument, das beherrscht und gesteuert wird, kann er nicht mehr von seinem »eigenen« Blick unterscheiden, die Herrschaft, die ein anderer ausübt (Regisseur, Kameramann), erfährt er als eigene, Ohnmacht und Allmacht fallen zusammen, das vollendete technische Gerät wird zur Real-Figur des menschlichen Blicks.<sup>628</sup>

In Kubricks Kino, das die Seh-Erfahrung mit der Raum-Erfahrung gleichsetzt, wird der

---

<sup>626</sup> Martin Scorsese berichtet diesbezüglich: „People said the streets weren’t like New York. I said, “It doesn’t matter. Look at the name of the street. No such street exists in New York. In a funny way, it’s as if you’re experiencing New York in a dream. It seems like New York, but it’s not. It seems like your wife, you know, but what is she telling me? And do I want to know? Maybe I shouldn’t ask.” (STANLEY KUBRICK: A LIFE IN PICTURES, Jan Harlan, 2001, US).

<sup>627</sup> Lehmann, Hans-Thies (1983) a.a.O., S. 581.

<sup>628</sup> Ebd., S. 583.

Zuschauende zurück in einen regressiv-passiven Zustand versetzt, wobei Kubrick sich selbst mit der Kamera identifiziert. Dadurch wird das Kubrick'sche Kino zum imaginären sowie künstlichen Mutterleib umgewandelt, der jedoch Kälte ausstrahlt. Somit spiegelt die extrafilmische Struktur die innerfilmische wider, weil Ziegler als Überwachungskamera agiert, indem er Bills Über-Ich personifiziert, und weil Bill wie ein kleines Kind erscheint und als Stellvertreter des Zuschauenden auftritt.<sup>629</sup> Die Schwierigkeit des Zuschauenden, das Gesehene in Worte zu fassen, wird umso größer, genauso wie bei Bill. Michel Ciment schreibt:

Jeder Kritiker, der sich mit dem Werk Stanley Kubricks befassen will, stößt wohl bald an die Grenzen seiner Ausdrucksfähigkeit. Über Filme zu sprechen – dem Leser mit Begriffen, mit dünnen Worten eine Abfolge von Assoziationen und Bewegungen zu vermitteln – stellt ohnehin eine Herausforderung dar. Diese Probleme potenzieren sich bei Filmen, die vom Autor selbst stets als „außersprachliche Erfahrungen“ bezeichnet wurden. Die ständigen Weigerungen Kubricks, über seine Schöpfungen zu sprechen, entstammen wohl ebenfalls seiner Sehnsucht nach Geheimnis und Unbestimmtheit, zumindest in Randbereichen. Sein Werk fordert – und vereitelt – kritische Durchdringung.<sup>630</sup>

Ähnliches schreibt Georg Seeßlen:

Die Grenze unserer Welt ist, frei nach Ludwig Wittgenstein, die Grenze unserer Sprache. Wofür wir keine Wörter haben, und was wir nicht beschreiben können, das scheint uns außerhalb. Aber wir erzählen und beschreiben nicht nur. Wir machen uns auch Bilder. Im Bildermachen entwickelt sich unsere Kultur immer schneller, reicher, gefährlicher auch. Bilder gehen über die Grenze der Sprache hinaus. Man sieht das gelegentlich an Gemälden. Oder in Filmen. In denen von Stanley Kubrick zum Beispiel. Die Grenze unserer Welt ist die Grenze unserer Bilder. Große Filmemacher verändern sie.<sup>631</sup>

Doch die Bilder, denen wir in Kubricks Kino begegnen, beinhalten die Geschichten, die aufgedeckt, benannt, kommentiert oder diskutiert werden wollen wie in einem Bilderbuch. Der Auteur Kubrick agiert eindeutig als Erzeuger dieser Bilder, wobei er

---

<sup>629</sup> Hinzuweisen ist diesbezüglich auf die anthropomorphisierende narrative Instanz in der Erzähltheorie. Z.B. Bordwell lehnt zwar das Konzept des filmischen Erzählers ab, aber dass er der filmischen Narration Eigenschaften wie „Knowledge“, „Self-Consciousness“ und „Communicativeness“ zuschreibt, impliziert, dass wenigstens eine anthropomorphisierende Instanz für die Erzählung vonnöten ist. Siehe Bordwell, David (1995) a.a.O., S. 57-61. Chatman und Branigan sind auch darin einig. Siehe Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London : Cornell Univ. Press, S. 124ff. und Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London : Routledge, S. 109f.

<sup>630</sup> Ciment, Michel (1982) a.a.O., S. 7.

<sup>631</sup> Seeßlen, Georg (2003) *Filmen, was noch niemand sah: Stanley Kubricks Kino der Grenzüberschreitungen*. In: <http://www.arte.tv/de/filmen-was-noch-niemand-sah-stanley-kubricks-kino-der-grenzueberschreitungen/350322,CmC=350320.html> (Stand: 05.06.2014).

durch die Mise-en-Scène die Stimmung seiner Bilder generiert und durch die Montage die einzelnen Bilder miteinander verknüpft. Aber wer erzählt denn dieses Bilderbuch?

### 3.3.3.2.2. Musik

Perhaps the most extraordinary example of how a piece of music is used to drive home something about character and story and atmosphere of a film is in *Eyes Wide Shut*.

(Tony Palmer in STANLEY KUBRICK: A LIFE IN PICTURES)

So wie die visuelle Erfahrung in Kubricks Kino mit der Raum-Erfahrung gleichzusetzen ist, indem die Kamera die räumliche Illusion verschafft, aber gleichzeitig die Grenze überschreitet, so ist die auditive Erfahrung im Kubrick'schen Kino ebenfalls mit der Raum-Erfahrung zu vergleichen, indem die Töne die Klangräume herstellen, in denen wiederum die Grenze zwischen Realem und Fiktivem verwischt wird. So ist EYES WIDE SHUT nicht nur ein Bilder-, sondern auch ein Hörbuch, in dem sowohl die Bilder als auch die Töne die Geschichte erzählen. Es ist meisterhaft, wie Dialog, Musik und Geräusche in diesem Film miteinander interagieren.<sup>632</sup> Folgendes ist besonders zu berücksichtigen:

Bis in die Barockzeit gilt das Ohr als subtilstes Wahrnehmungsorgan, im Zuge der Aufklärung wird die Welt primär durch das menschliche Auge als empirisch erfahrbar angesehen. Ende der 1920er Jahre läßt die Einführung des Tonfilms eine eigene ästhetische Form der Audiovisualität entstehen. Mit diesem Verhältnis von Bild und Musik setzt sich Kubrick seit *2001: A Space Odyssey* intensiv auseinander.<sup>633</sup>

Unter den Tönen, die ein Tonfilm hörbar macht, wird man in der Regel nur auf die Musik aufmerksam, weil der Dialog gleichermaßen zur Schauspielkunst gehört und die Geräusche dazu beitragen, eine Szene authentisch aussehen zu lassen.<sup>634</sup> „Im Vergleich

---

<sup>632</sup> Anzumerken ist jedoch, dass der größte Teil der Musikaufnahme und der Tonmischung in der Postproduktionsphase erst nach Kubricks Tod vervollständigt wurde. Jan Harlan berichtet: „Wir wussten, was Stanley gewollt hatte und handelten nach seinen Wünschen: Wir nahmen die Kompositionen von Jocelyn Pook und Ligeti auf und stellten den Film mit Nigel Galt, Leon Vitali, Melanie Viner Cuneo und Claus Wehlisch fertig; abgemischt wurde er von Graham Hartstone in den Pinewood-Studios.“ (Harlan, Jan (2008) a.a.O., S. 66.)

<sup>633</sup> Sperl, Stephan (2006) *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg : Königshausen & Neumann, S. 15.

<sup>634</sup> Christine Lee Gengaro schreibt über die Geräusche in EYES WIDE SHUT Folgendes: „The sound design of the film captures New York more authentically than even the elaborate set. Sirens, car horns,

zu Inszenierung, Kamera, Szenenbild und Schauspielkunst ist sie [die Musik] jedoch von besonderer Bedeutung, da sie als selbständige auditive Mitteilungsförm vom jeweiligen Film ablösbar zu sein scheint. Sie verschmilzt nicht für immer in der Legierung ›Gesamtkunstwerk Film‹.<sup>635</sup>

Jedoch besteht in der Forschung Einigkeit darüber, dass die Musik in Kubricks Filmen die Kommentarfunktion eines Erzählers übernimmt.<sup>636</sup> Vor allem Kubricks Verwendung der präexistenten Musik ermöglicht der Musik diese Funktion. Aber anders als in 2001: A SPACE ODYSSEY, für den Kubrick ausschließlich präexistente Kompositionen verwendete, komponierte Jocelyn Pook die Originalmusik für EYES WIDE SHUT.<sup>637</sup> Anzunehmen ist daher, dass die Funktion der Musik in EYES WIDE SHUT vielseitiger ist.

Die Walzermusik, die die Grundstimmung des Films erzeugt, ist dreimal im Film zu hören: vom Vorspann über die erste Filmszene hinein, in der Alltagsszene von Alice und Bill und im Abspann. Jan Harlan berichtet:

Dmitri Schostakowitschs Walzer Nr. 2 aus der *Jazz Suite Nr. 2* war ein ganz wichtiger Walzer für Kubrick. Die Verwendung des Walzers stand bereits fest, noch bevor es das Drehbuch zu *Eyes Wide Shut* gab. Kubrick wollte diesen Walzer, der in einer Molltonart steht und eigentlich auf der Ziehharmonika gespielt wird. Diese melancholische Mischung paßte ihm enorm. Der ganze Film ist ja voller Melancholie.<sup>638</sup>

Interessant ist Kubricks Auswahl des Walzers, da Schostakowitschs Walzer der Sowjetunion der 1930er Jahre entstammt, nicht dem Wien des Fin de Siècle, das dem Zeitgeist der TRAUMNOVELLE näher steht. Anzumerken ist außerdem, dass Stalin 1932 Jazz als Rudiment der Bourgeoisie verbot. Entsprechend der kommunistischen

---

and construction sounds linger around the quiet conversations.“ (Gengaro, Christine Lee (2013) *Listening to Stanley Kubrick: the music in his films*. Lanham, Md. [u.a.] : Scarecrow Press, S. 248.)

<sup>635</sup> Koebner, Thomas/Julia Gerdes (2007) Filmmusik. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 217.

<sup>636</sup> Vgl. García Mainar, Luis M. (1999) *Narrative and Stylistic Patterns in the Films of Stanley Kubrick*. Rochester [u.a.] : Camden House; Schultheis, Bernd (2004) Möglichkeitsräume. Notizen zur musikalischen Rede bei Stanley Kubrick. In: *Stanley Kubrick*. Hg. v. Bernd Eichhorn, Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum Frankfurt am Main, S. 266-279.; Sperl, Stephan (2006) a.a.O.

<sup>637</sup> Ursprünglich beauftragte Kubrick Alex North, der für ihn auch bei SPARTACUS arbeitete, für 2001: A SPACE ODYSSEY zu komponieren. Doch obwohl North die Partitur lieferte, disponierte Kubrick sie im letzten Moment mit Strauss' ALSO SPRACH ZARATHUSTRA um. (Vgl. Rietmüller, Albrecht (2005) Kubricks letztes Wunschkonzert: Beobachtungen an der Musik zu *Eyes Wide Shut* (1999). In: *Tonspuren. Musik im Film: Fallstudien 1994 – 2001*. Hg. v. Andreas Dorschel, Wien [u.a.] : Universal-Edition, S. 95-98.)

<sup>638</sup> Zit. nach Sperl, Stephan (2006) a.a.O., S. 228.

Ideologie soll die Kunst unter Stalins Regime exklusiv der Realität dienen. Viele Kompositionen Schostakowitschs wurden deshalb erst nach dem Tod Stalins veröffentlicht. Die Melancholie, die Schostakowitschs Walzer trotz Pracht und Eleganz hervorruft, stammt wahrscheinlich daher und überträgt die Wiener Stimmung des Fin de Siècle auf die New Yorker des ausklingenden 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus entspricht er der Stimmung des modernen Ehelebens in EYES WIDE SHUT.

Zudem fällt das Folgende auf:

Auf dem Soundtrack, ja. Um nur bei dieser einen Szene zu bleiben: Als Cruise von der schönen Unbekannten angesprochen wird, hört man im Hintergrund deutlich die Melodie von Sinatras „Strangers in the Night.“ Und wenn Kubrick argwöhnt, seine Zuschauer könnten, vom Anblick der nackten Leiber geblendet, kurz die Augen geschlossen haben, gar eingenickt sein, dann sticht er gnadenlos-monoton auf eine einzige, gellend laut aufgenommene Klaviertaste ein – auf die der Meister auch gegen Ende des Films immer wieder einhämmert. Uhuuu! Wie unheimlich.<sup>639</sup>

So wie die Kamera mit den Figuren spukend zusammentanzte, so tanzt auch die Musik mit dem Zuschauenden melancholisch zusammen. Wichtig ist jedoch, dass Kubricks Erzählweise vor allem der der Fernsehwerbung ähnelt. Sydney Pollack berichtet:

Il [Kubrick] voulait tout savoir des avancées technologiques, au point d'être devenu un expert. En même temps, il se passionnait pour l'écriture et la musique, toujours à l'affût de toutes les manières inédites de raconter des histoires. Je me souviens qu'il m'avait fait parvenir la cassette d'une publicité pour Nescafé qu'il admirait parce qu'en cinquante-six mots – il les avait comptés – une incroyable somme d'informations était révélée. Il était très troublé. Les inventions des autres le fascinaient.<sup>640</sup>

In Kubricks Erzählung ist daher trotz Rätselhaftigkeit und Ratlosigkeit der klare Handlungsstrang beinhaltet, so wie in einer Werbung. Dass das Passwort zur Orgie Fidelio heißt, das auf Beethovens einzige Oper hinweist, diese aber im Film nicht zu hören ist, deutet m.E. auf die von Kubrick erwünschte Herangehensweise des Zuschauenden: die Treue. Der Zuschauende bzw. der Zuhörende sollte seiner eigenen sinnlichen Wahrnehmung treu bleiben unabhängig von den Vorkenntnissen oder allgemeingültigen Meinungen. Schauen wir genauer die Musikanwendung in EYES WIDE SHUT an.

---

<sup>639</sup> Roth, Patrick (1999a) a.a.O.

<sup>640</sup> Cohen, Clélia/Olivier Joyard (1999) Kubrick, l'homme qui savait tout par Sydney Pollack. In: *Cahiers du Cinéma*. Octobre 1999, Nr. 539, S. 6.



### 3.3.3.2.2.1. Dialektik zwischen präexistenter und Original-Musik

I think the history of the cinema divides into two essential eras:  
Before Stanley Kubrick and after Stanley Kubrick.  
Especially in relation to the use of music in films.  
Before Stanley Kubrick, music tended to be used in films  
as either decorative or as heightening emotions.  
After Stanley Kubrick, because of his use of classical music in particular,  
it became absolutely an essential part of the narrative, intellectual drive of the film.

(Tony Palmer in STANLEY KUBRICK: A LIFE IN PICTURES)

Wie bereits erwähnt, verwendet EYES WIDE SHUT zwei unterschiedliche Musikarten, nämlich die präexistente und die Originalmusik, wodurch vorweg auf die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit hingedeutet wurde: Die präexistente Musik weist auf die Wirklichkeit hin, wogegen die Originalmusik den Traum impliziert. Bernd Schultheis schreibt:

Die für den Film komponierte Originalmusik von Jocelyn Pook auf der Basis eines elektronisch bearbeiteten Streichquartett-Satzes entwickelt eine traumartig schwebende Atmosphäre mit zwei Bezugsebenen. Die Stücke *Naval Officer*, zuerst im Zusammenhang mit der Erzählung Alices von ihrer phantasierten Untreue zu hören, und *The Dream* während der Schilderung von Alices Albtraum, erklingen nicht in der Szene, sondern werden aus Emotionen bzw. Erinnerungen geboren und stehen in unmittelbarer gedanklicher Verbindung mit der sich überlagernden Wirklichkeit des Traums, in den die Protagonisten eingehen. Bemerkenswert ist wiederum die reine Streicherbesetzung im Augenblick des Bekenntnisses und der daraus resultierenden Einsamkeit beider Partner.<sup>641</sup>

Die Stücke NAVAL OFFICER und THE DREAM sind sich thematisch ähnlich, so dass sie für ungeübte Ohren fast identisch klingen. Sie untermalen Alices Fantasie und Traum, während sie davon spricht. Darüber hinaus deuten diese elektronisch bearbeiteten Klänge auf die des Synthesizers hin, womit Nightingale auf der Orgie musiziert: die Klänge von MASKED BALL und MIGRATIONS, die ebenfalls von Pook komponiert wurden. „Sie [MASKED BALL und MIGRATIONS] begleiten die Szene von innen, sind aber nun als Hinweis auf die Traumartigkeit des Geschehens zu verstehen, die Schnittstelle zwischen Traum und Wirklichkeit.“<sup>642</sup> Auf reziproke Weise klingt es so, dass sowohl in Bills Kopfkino als auch auf der Orgie die Musik die Erzählfunktion übernimmt, während die Bilder Bills Fantasie und Traum inszenieren.

---

<sup>641</sup> Schultheis, Bernd (2004) a.a.O., S. 277.

<sup>642</sup> Ebd.

Dass Zieglers Weihnachtsparty und die Sexparty in Somerton miteinander verbunden sind, wird ebenfalls mit Musik signalisiert. „Alle Musiken [während der Zieglersfeier und im Jazzclub Sonata, Anm. v. Verf.] erklingen in instrumentalen Arrangements, sind aber ursprünglich Vokalkompositionen, die das Thema Liebesbeziehungen zum Gegenstand haben.“<sup>643</sup> Auf Zieglers Fest sind I’M IN THE MOOD FOR LOVE, IT HAD TO BE YOU, CHANSON D’AMOUR, THE OLD FASHIONED WAY, WHEN I FALL IN LOVE und I ONLY HAVE EYES FOR YOU zu hören. Stephan Sperl schreibt:

Bei den vorgestellten Kompositionen [von oben, Anm. v. Verf.] handelt es sich um „popular American love songs“, die größtenteils durch Musicals Verbreitung gefunden haben und einander im Stil ähneln. Das Zitieren des eingängigen Refrains erleichtert die Wiedererkennung des jeweiligen Titels. Zum einen repräsentiert *source music* kraft ihres unbeschwerten Ausdrucks den filmischen Raum. Sie stellt eine gelöste Atmosphäre her und bildet die Tanzbewegungen der Figuren mittels *underscoring* ab. Zum anderen fungiert sie als ironischer Kommentar und nimmt mit ihren Titeln Bezug auf die sichtbaren sowie die unsichtbaren Vorgänge.<sup>644</sup>

Vor allem erzeugen „Montage und Musik den Eindruck von Parallelität und Gleichzeitigkeit“<sup>645</sup> in EYES WIDE SHUT. So wie die Montage die räumliche Illusion hervorruft, indem sie die verschiedenen Räume zusammensetzt, widerspiegelt oder gleichzeitig zeigt, so erweckt auch die Musik die räumliche Illusion, indem sie parallel in verschiedenen Räumen zu hören ist. Ihre Wirkung ist mit der der Straßengeräusche zu vergleichen: Die Straßengeräusche, besonders Sirenen und Autohupen, dringen in die Wohnungen sowohl von Alice und Bill als auch von Marion, wodurch die latente Gefahr, mit der die Protagonisten konfrontiert sind, signalisiert wird. Ähnlich ist die Tanzmusik WHEN I FALL IN LOVE, in der Alice mit Szavost zusammen tanzt, auch im Badezimmer, in dem Bill die ohnmächtige Mandy behandelt, zu hören, wodurch die Versuchung und die Anfälligkeit für die romantische Liebe angedeutet werden.<sup>646</sup>

In Somerton ist das besagte Lied von Frank Sinatra STRANGERS IN THE NIGHT ebenfalls in einer instrumentalen Version zu hören, als Bill von der Mysteriösen Frau

---

<sup>643</sup> Ebd.

<sup>644</sup> Sperl, Stephan (2006) a.a.O., S. 224.

Außerdem analysiert Sperl die jeweiligen Szenen mit den Texten des Liedes. Siehe ebd., S. 221-229.

<sup>645</sup> Ebd., S. 221.

<sup>646</sup> In der Forschung ist man sich weitgehend einig, dass durch dieses Lied impliziert wird, dass Mandy in Bill verliebt ist. Dies soll weiter erklären, dass die Mysteriöse Frau sich aus Liebe für Bill opfert. Siehe z.B. Sperl, Stephan (2006) a.a.O., S. 224. Jedoch spielen zwei Schauspielerinnen jeweils Mandy und die Mysteriöse Frau.

zum letzten Mal gewarnt wird. Kurz danach ist zu sehen, dass Nightingale – immer noch mit verbundenen Augen – zwischen den tanzenden Paaren hindurchgeführt wird. Auf diese Weise wird die Parallelität zwischen Zieglers und Somertons Villa durch den verwandten Musikstil deutlich, genauso wie Zieglers Bade- und Billardzimmer mit ihren Attributen – Kamin, Sessel, Nachttisch, Regal mit ledergebundenen Büchern usw. – an die Somertonräume erinnern. „Diese Musik erscheint gegenüber der rituellen Musik der Zeremonie als derartiger Kontrast, dass sie als Zusammenbruch des Traums, als Erwachen, gehört werden kann“,<sup>647</sup> vor allem weil es sich um einen überarbeiteten populären Schlager handelt.

Im Gegensatz zur Tanzmusik, die ursprünglich Vokalmusik war, aber in eine Instrumentalmusik umgesetzt wurde, ist der Text der Hintergrundmusik in der Regel zu hören. Die Kusszene zwischen Alice und Bill vor dem Spiegel begleitet Chris Isaaks **BABY DID A BAD BAD THING**:

Baby did a bad bad thing baby did a bad bad thing.  
Baby did a bad bad thing baby did a bad bad thing.  
You ever love someone so much you thought your little heart was gonna break in two?  
I didn't think so.  
You ever tried with all your heart and soul to get you lover back to you?  
I want to hope so.  
You ever pray with all your heart and soul just to watch her walk away?  
Baby did a bad bad thing [...].

Stephan Sperl schreibt:

Gilt der Blick in den Spiegel als eine Metapher für Selbstreflexion, so hat Alice die allgegenwärtige Bedrohung der Ehe bereits erkannt. Bill hingegen muß erst noch zu dieser Erkenntnis gelangen. *Baby did a bad bad thing* antizipiert Bills Reaktion auf das Geständnis seiner Frau und ironisiert [...].<sup>648</sup>

Als Bill sich auf Nachforschung seiner nächtlichen Abenteuer begibt, ist das Lied von der Gruppe The Del-Vets' **I WANT A BOY FOR CHRISTMAS** im Café Gillespie's zu hören:

I want a boy for Christmas  
Somebody underneath my Christmas tree  
I want a boy who can shimmy and one who can twist

---

<sup>647</sup> Schultheis, Bernd (2004) a.a.O., S. 278.

<sup>648</sup> Sperl, Stephan (2006) a.a.O., S. 227.

And one who can grill me with one kiss  
Oh so long I've been waiting for a fellow  
Oh I want a boy for Christmas  
And never, never, never will be alone like this<sup>649</sup>

Obwohl eine Mädchenband das Lied singt, interpretieren einige, dass das Lied auf Bills mögliche Homosexualität hindeute,<sup>650</sup> weil Bill zuvor auf seiner nächtlichen Irrfahrt von einer Studentengruppe abwertend als schwul bezeichnet und auf der Orgie mit Entblößung bedroht wurde, wodurch eine homosexuelle Spannung besonders zwischen ihm und Rotem Umhang erzeugt wurde.<sup>651</sup> In der Tat begegnet Bill im nächsten Stadium im Hotel Jason, einem homosexuellen Rezeptionisten, der sich in Bill zu verlieben scheint.

In Sharky's Café, wohin Bill von der Verfolgung Zuflucht sucht, erklingen „aus Mozarts *Requiem* (1791) die ersten vierzehn Takte des *Rex tremendae*: „*Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis. Salva me, fons pietatis*“<sup>652</sup>, die vom gemischten Chor RAIS Chamber Chorus gesungen wird. Dadurch wird nicht nur „die tödliche Gefahr [...], in der sich Bill befindet“<sup>653</sup> signalisiert, sondern auch der Tod selbst, der parallel zum Leben allgegenwärtig ist.

Auf diese Weise impliziert die Vokalmusik in EYES WIDE SHUT die Schnittstelle zwischen Wirklichkeit und Traum wie ein Schlaflied. Daher ist in Somerton zunächst die Gesangsmusik zu hören, um die Traumsphäre zu signalisieren. Wenn zudem MASKED BALL ursprünglich aus BHAGAVAD GITA zitiert haben soll, bedeutet dies, dass die Somertonszene von der Szene des Unbewussten handeln kann, die mithilfe von Religion und Mythen zutiefst in der Menschheit verborgen liegt. Julian Rice schreibt:

The *Bhagavad Gita* is an epic poem in the sixth book of the *Mahabharata*, one of India's most

---

<sup>649</sup> Für die Transkription des Liedes danke ich Jenny Flügge.

<sup>650</sup> Siehe Gengaro, Christine Lee (2013) a.a.O., S. 239.

<sup>651</sup> Mark Pizzato schreibt: „The homoerotic shock of displaying Tom Cruise's fully nude body is thus replaced by the erotic sacrificial view of his redeemer's naked breasts and her attendant's phallic mask. Yet the conventional male gaze is given a double, Brechtian jolt: both the potential unmasking of a star's phallic power and the use of a whore as Christ figure.“ (Pizzato, Mark (2004) *Beauty's eye: erotic masques of the death drive in Eyes Wide Shut*. In: *Lacan and contemporary film*. Ed. by Todd McGowan/Sheila Kunkle, New York : Other Press, S. 100.)

<sup>652</sup> Sperl, Stephan (2006) a.a.O., S. 233.

Die deutsche Übersetzung lautet: „König schrecklicher Gewalten, der die Erlösten retten wird: Rette mich, Du Quell der Güte.“

<sup>653</sup> Ebd.

sacred texts, composed and elaborated by anonymous storytellers between 400 BC and AD 400. In *Full Metal Jacket* Kubrick put a phrase from it on Animal Mother's helmet, "I am become Death," and in *Eyes Wide Shut* he added a passage in Hindi, spoken over and over again by "Red Robe," the erotic cult leader at the orgy Bill observes: "To protect men of virtue and destroy men who do evil, to set the standard of sacred duty, I appear in age after age." [...] The objections resulted in the passage being posthumously replaced in the *Eyes Wide Shut* DVD with a bizarre chant that sounds something like the reversed music soundtracks that fundamentalists search to detect satanic blasphemies. The original passage, however, has a significant bearing on the theme of *Eyes Wide Shut* and on Kubrick's overall philosophy. On the surface Kubrick's intent would seem to be simple irony, given the satanic speaker, but the context of the verse suggests the creative purpose that Red Robe counteracts.<sup>654</sup>

Wichtig ist, dass sowohl MASKED BALL als auch MIGRATIONS Gesangmusikstücke sind, was andeutet, dass Bill sich im Zustand eines Halbschlafes befindet. Wenn im Anschluss an diese Schlaflieder die Melodie einer bekannten Popmusik STRANGERS IN THE NIGHT folgt, werden Bills unterschiedliche Bewusstseinszustände signalisiert: Langsam wird er aufwachen.

Auf diese Weise deuten in EYES WIDE SHUT die präexistente Musik auf die Wirklichkeit und die Originalmusik auf den Traum hin, wobei die Vokalmusik als Schlaflied fungiert.

### 3.3.3.2.2.2. Dialektik zwischen diegetischer und extradiegetischer Musik

Most of the film's music is internal, meaning that it is performed within the scene, whether by a live band or by a recording device that is operated by the characters. In few occasions the music is external, that is, it is not heard by the characters.

(Barry Krusch, UNDERSTANDING EYES WIDE SHUT)

Wenn Schostakowitschs Walzer im Vorspann erklingt, nimmt der Zuschauende gewöhnlich an, dass es sich um eine extradiegetische Musik handelt, die die Figuren nicht hören. Nachdem jedoch Alice und Bill vorgestellt werden, schaltet Bill die Stereoanlage aus, um auszugehen und zeitgleich hört auch der Walzer auf. Die Musik, die der Zuschauende in der Regel als extradiegetische Musik wahrnimmt, entpuppt sich auf diese Weise als diegetische.

Auf Zieglers Fest ist Tanzmusik zu hören und gleichzeitig die Musikband zu sehen, in

---

<sup>654</sup> Rice, Julian (2008) *Kubrick's hope: discovering optimism, from 2001 to Eyes Wide Shut*. Lanham, Md [u.a.] : Scarecrow Press, S. 191f.

der Nightingale Klavier spielt. Nachdem jedoch Bill in dieser „menschenleeren Stadt“ seinen Studienkumpel Nightingale entdeckt hat, legt die Band eine zehnminütige Pause ein. Trotzdem ist weiterhin besagte Tanzmusik zu hören, die scheinbar von einer Musikanlage gespielt wird und die die Figuren auch mithören müssten. Später, als Alice mit Szavost zusammen tanzt, ist Nightingale ebenfalls wieder am Klavier spielend im Hintergrund zu sehen.

Verwirrend ist jedoch Chris Isaaks Lied im Schlafzimmer von Alice und Bill. Dass dieses Lied wieder von der Stereoanlage stammen könnte, wird zwar damit angedeutet, dass Alice nach dem Rhythmus der Musik ihre Hüfte schwingt. Es ist aber nicht eindeutig, ob es sich dabei um eine diegetische oder eine extradiegetische Musik handelt, da die Quelle nicht zu sehen ist. Gleichfalls ist es nicht klar, ob Alice und Bill den Walzer mithören, als er zum zweiten Mal erklingt. Der Walzer begleitet diesmal zwar die Alltagsszene von Alice und Bill, aber dessen Quelle bleibt unsichtbar.

Im Gegensatz dazu erweist sich I GOT IT BAD (AND THAT AIN'T GOOD), die Dominos Kusszene mit Bill untermalt, als diegetische Musik, weil Bill wieder die Stereoanlage ausschaltet, als Alice ihn auf dem Handy anruft. „Kubrick greift hierbei nicht auf die Originalfassung zurück, sondern zitiert eine Improvisation über *I Got It Bad (and That Ain't Good)* von The Oscar Peterson Trio. Ironischerweise begleitet Klaviermusik Bills Versuch, dem promiskuitiven Lebenswandel des Pianisten Nightingale nachzueifern.“<sup>655</sup>

Als Bill das Sonata Café betritt, beendet Nightingale gerade das Stück IF I HAD YOU und verabschiedet sich anschließend von seinem Publikum mit JO JO'S BLUES. Trotzdem ist die Musik BLAME IT ON MY YOUTH im Hintergrund zu hören, während sich Bill mit Nightingale unterhält. Ähnlich verhält es sich auch in Somerton. Als Bill die Villa betritt, ist die Musik MASKED BALL zu hören und zu sehen ist, dass Nightingale am Synthesizer musiziert.

Als jedoch der Musikstil später von ritueller Zeremoniemusik zu populärem Schlager wechselt, wird Nightingale mit verbundenen Augen von einem Maskierten weggeführt, während die Melodie von STRANGERS IN THE NIGHT noch zu hören ist. Anzunehmen ist, dass es sich sowohl im Sonata Café als auch in Somerton um

---

<sup>655</sup> Sperl, Stephan (2006) a.a.O., S. 225.

diegetische Musik handelt vor allem wegen der Eigenschaft beider Orte: Jazzclub und Partyort. Außerdem sind in Somerton tanzende Paare zu sehen, als Nightingale weggeführt wird.

Als Bill jedoch Rotem Umhang vorgeführt wird, erklingt MESTO, RIGIDO E CERIMONIALE aus György Ligetis MUSICA RICERCATA. Dieses bedrohliche Musikstück besteht bloß aus drei Tönen und sticht buchstäblich ins Ohr des Zuschauenden. Ligeti berichtet:

I was in Stalinist terroristic Hungary, where this kind of music was not allowed and I just wrote it for myself. Stanley Kubrick understood the dramatics of this moment and this is what he did in the film. For me, when I composed it in the year 50, it was the most desperate. It was a knife in Stalin's heart.<sup>656</sup>

Als Bill am darauffolgenden Tag erneut Somerton aufsucht, ertönt das Stück wieder. Auch als Bill auf den nächtlichen Straßen verfolgt wird und den Zeitungsartikel über den Tod einer Ex-Schönheitskönigin liest und zum Schluss, als er seine Maske auf dem Kopfkissen neben Alice entdeckt, begleitet ihn das Klavierstück immer wieder. Interessant ist, dass Ligetis Komposition eine gewisse Ähnlichkeit zu Franz Liszts NUAGES GRIS zeigt, die in der Morgue zu hören ist, während Bill sich Mandys Leichnam anschaut. Außerdem spielte Dominic Harlan die Bilder dem Duktus der Musik anpassend sowohl Ligetis als auch Liszts Komposition für EYES WIDE SHUT ein.

Dass Ligetis Komposition ähnliche Klänge wie Liszts hervorbringt und somit die verwandten Klangräume erzeugt werden, erinnert außerdem daran, dass NAVAL OFFICER akustisch THE DREAM ähnelt. Während jedoch Ligetis und Liszts Komposition Bills bedrohte Empfindung signalisieren, die einem sonderbaren Herzklopfen (vgl. S. 29) oder gar dem Stillstand des Herzens (vgl. S. 101) in der Novelle entspricht, bringen Pooks Musiken einerseits Traumartigkeit und andererseits Bills Obsession zum Ausdruck, indem sie sowohl Alices Fantasie und Traum als auch Bills Kopfkino begleiten. Alle vier Stücke sind eindeutig extradiegetische Musik, die die Figuren nicht hören.

Zum Schluss zu erwähnen sind JINGLE BELLS, das im Spielzeugladen erklingt, und

---

<sup>656</sup> STANLEY KUBRICK: A LIFE IN PICTURES (Jan Harlan, 2001, US).

WIEN, DU STADT MEINER TRÄUME, das vom Fernsehen zu hören ist, als Alice in der Küche auf Bill wartet, während er von Domino verführt wird. Mit JINGLE BELLS wird ein amerikanisierter weihnachtlicher Zeitraum verdeutlicht, in dem Konsum vorherrscht, während sich der Walzer WIEN, DU STADT MEINER TRÄUME mit dem vergangenen kulturlühenden Wien des Fin de Siècle assoziieren lässt, in dem Trunkenheit und Dekadenz dominierten. Beide sind als diegetische Musik zu verstehen.

Auf diese Weise verwendet EYES WIDE SHUT überwiegend mehr die diegetischen Musiken, die von Figuren gespielt oder bedient werden. Umso interessanter sind jedoch die extradiegetischen Musiken, die sowohl die Empfindungen der Protagonisten als auch die Überlagerung zwischen Wirklichkeit und Traum zum Ausdruck bringen.

### **3.3.3.2.2.3. Musiker Nightingale**

Nicht sowohl im Traume, als im Zustand des Delirierens,  
der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe,  
finde ich eine Übereinkunft der Farbe, Töne und Düfte.  
Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise  
durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und dann sich  
zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten.

(E.T.A. Hoffmann)

So wie Ziegler in verschiedene Räume eindringt, indem er als Überwachungskamera fungiert, die wiederum Bills Über-Ich symbolisiert, so ist auch Nightingale in verschiedenen Räumen anwesend, indem er Musik spielt, was ferner impliziert, dass er Bills Es verkörpert. Nightingale ist vor allem Klavierspieler. Daher wird die Traumsphäre angedeutet, wenn er am Synthesizer musiziert. Dass außerdem sowohl Ligetis als auch Liszts Komposition bedrohliche Klänge des Klaviers erzeugen, symbolisiert, dass die Traumsphäre nun mit der Wirklichkeit überlagert wird. Dass schließlich Nightingale nicht mehr zu finden ist und Ziegler Bill erklärt, dass Nightingale nach Hause geschickt wurde, deutet an, dass Bills Zensur die Oberhand gewonnen hat, nicht sein Trieb.

Dass es zudem Nightingale ist, der Bill die Orgie verrät und dazu verführt, impliziert ebenfalls, dass Nightingale Bills Es personifiziert und dass daher die Orgie Bills Unbewusstes darstellt. Dass darüber hinaus das Passwort zur Orgie Fidelio heißt,



erinnert an A CLOCKWORK ORANGE, vor allem weil der Protagonist Alex Beethoven verherrlicht. Kubrick äußerte über den Film:

If you look at the story not on the social and moral level, but on the psychological dream content level, you can regard Alex as a creature of the id. He is within all of us.<sup>657</sup>

Alex's adventures are a kind of psychological myth. Our subconscious finds release in Alex, just as it finds release in dreams. It resents Alex being stifled and repressed by authority, however much our conscious mind recognizes the necessity of doing this. The structure of the story is very much like a fairy tale inasmuch as it depends for much of its charm and many of its strong effects on coincidence, and in the symmetry of its plot wherein each of Alex's victims appears again in the final section to deliver retribution. Of course, the story functions on another level, as a social satire dealing with the question of whether behavioral psychology and psychological conditioning are dangerous new weapons for a totalitarian government to use to impose vast controls on its citizens and turn them into little more than robots.<sup>658</sup>

Genauso wie Alex' ist Bills Irrfahrt auch als eine Art psychologischer Mythos zu betrachten: „Räume und Figuren tauchen in spiegelsymmetrischer Abfolge auf“,<sup>659</sup> alles dreht sich nur um Bill und Bill erhält immer die gewünschte Information, wobei er stets von Ziegler überwacht wird und zum Schluss von ihm alles erklärt bekommt. Der sowohl auf Zieglers Fest als auch auf der Orgie musizierende Nightingale kann hierbei zwar bloß verraten und verführen, aber die Tatsache, dass er dennoch in der Lage ist, Bill zu verraten und zu verführen, deutet an, dass das Es die allgemeingültige Macht innehat, gegen die nicht immer alle Menschen immun bleiben können: die Neugier. Dass außerdem das Es ein Musiker ist, lässt es mit der Emotion verknüpfen, während das Über-Ich sich mit der Vernunft assoziieren lässt. Kubrick teilte mit:

The emotions of people are far more similar than their intellects. The common bond is their subconscious emotional reaction. Watching a film is like having a daydream. It operates on portions of your mind that are only reached by dreams or dramas, and there you can explore things without any responsibility of conscious ego or conscience.<sup>660</sup>

---

<sup>657</sup> Strick, Philip/Penelope Houston (2001) *Modern Times: an interview with Stanley Kubrick [1972]*. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 128f.

<sup>658</sup> Houston, Penelope (2001) *Kubrick country [1971]*. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 110f.

<sup>659</sup> Sperl, Stephan (2006) a.a.O., S. 219.

<sup>660</sup> Hofsess, John (2001) *Mind's Eye: A Clockwork Orange [1971]*. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 106.

Die Ansicht, dass Filmsehen wie das Erleben eines Tagtraums sei, ähnelt der von Christian Metz. Nach Metz gehöre der Traum der Kindheit und der Nacht, während Film und Tagtraum erwachsener seien und daher dem Tag und dem Abend gehörten. Siehe Metz, Christian (1994) *Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung [1975]*. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jg., H. 11, November 1994, S. 1004-1046.

Im übertragenen Sinne ist zu verstehen, dass die innerfilmische Struktur, in der Bill zu seiner Traumszene gelangt, der außerfilmischen, in der der Zuschauende einen Tagtraum erlebt, entspricht, indem Bill als Stellvertreter des Zuschauenden agiert. Vor allem ist es Musik, die sowohl Bill als auch den Zuschauenden ins Unbewusste führt. Dass zudem der Dialog in EYES WIDE SHUT ebenfalls auf die Musikalität hinweist, verstärkt diese Funktion.

Michel Chion hat im Film sechsundvierzig „parroting“-Beispiele, inklusive „reverse parroting“, gefunden. Mit Parroting meint Chion „the mechanical repetition of sentences and phrases by someone who does not understand them“<sup>661</sup> und unter Reverse Parroting versteht er den Fall, „when a character repeats what another says, but changes one word“.<sup>662</sup> Zum Beispiel:

Gayle: Where the rainbow ends.

Bill: Where the rainbow ends? (Parroting)

Bill: What did he want?

Alice: What did he want? Oh ... What did he want. (Parroting)

Domino: Come inside with me?

Bill: Come inside with you? (Reverse Parroting)

Es ist, als ob Kubrick den Dialog des Films wie den Text eines Liedes geschrieben hätte, weil dieses Parroting wie ein Kehrreim funktioniert, indem es im Ohr des Zuschauenden wiedertönt. Es kann daher auch als Echoing bezeichnet werden.

Des Weiteren ist auffällig, dass die Figuren in EYES WIDE SHUT so langsam reden, als ob „Kubrick uns einschläfern“<sup>663</sup> wollte. Es ist jedoch in der Tat „[d]urchaus möglich, dass Stanley mit diesem verlangsamten Rhythmus aufs Unterbewusste seiner Zuschauer einwirken wollte“,<sup>664</sup> wie es die Musik tut. Dass Schostakowitschs Walzer den Zuschauenden zunächst in die diegetische Welt des Films einführt, lässt den Zuschauenden träumend melancholisch in die vergangene Epoche eintauchen. Dass aber der Protagonist den Walzer kurz danach ausschaltet, rüttelt den Zuschauenden plötzlich wach.

---

<sup>661</sup> Chion, Michel (2002) a.a.O., S. 71.

<sup>662</sup> Ebd.

<sup>663</sup> Roth, Patrick (1999c) a.a.O.

<sup>664</sup> Tom Cruise, In: Ebd.

Von da an schläft der Zuschauende mit Bill zusammen ein und wacht mit ihm wieder auf. Dass es wieder dieser Walzer ist, der im Abspann nachtönt, verwischt noch einmal die Grenze zwischen diegetischem und extradiegetischem Raum, indem der Zuschauende ahnunglos wie Bill dasitzt, während das Licht des Kinosaals angeht. Wenn der Zuschauende den Saal verlässt, indem er „Fuck“ wiederholt,<sup>665</sup> ist das Echoing perfekt.

### 3.3.3.2.3. Figur

The heart of it [Eyes Wide Shut] was illustrating a truth about relationship and sexuality. But it was not illustrated in a literal way, but in a theatrical way.

(Sydney Pollack in STANLEY KUBRICK: A LIFE IN PICTURES)

Für Kubrick sind Schauspieler im Wesentlichen „emotionproducing instruments“,<sup>666</sup> wobei „[t]he director’s job is to know what emotional statement he wants a character to convey in his scene or his line, and to exercise taste and judgment in helping the actor give his best possible performance.“<sup>667</sup> Des Weiteren teilte der Autodidakt mit:

The best way to learn is to do—and this is something few people manage to get the opportunity to try. I was also helped a great deal by studying Stanislavski’s books, as well as an excellent book about him, *Stanislavski Directs*, which contains a great deal of highly illustrative material on how he worked with actors. Between those books and the painful lessons from my own mistakes I accumulated the basic experience needed to start to do good work.<sup>668</sup>

Entsprechend äußerte Kubrick über das Filmemachen Folgendes:

It may sound like an extremely obvious thing to say, but I think it is worth saying nevertheless that when you are making a film, in addition to any higher purpose you may have in mind, you must be interesting; visually interesting, narratively interesting, interesting from an acting point of view. All ideas for creating interest must be held up against the yardstick of the theme of the story, the narrative requirements and the purpose of the scene; but, within that, you must make a work of art interesting. I recall a comment recorded in a book called *Stanislavski Directs*, in which Stanislavski told an actor that he had the right understanding of the character, the right understanding of the text of the play, that what he was doing was completely believable, but that it was still no good because it wasn’t interesting.<sup>669</sup>

---

<sup>665</sup> Vgl. Roth, Patrick (1999a) a.a.O.

<sup>666</sup> Gelmis, Joseph (2001) The film director as superstar: Stanley Kubrick [1970]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 99.

<sup>667</sup> Ebd., S. 98.

<sup>668</sup> Ebd., S. 103.

<sup>669</sup> Strick, Philip/Penelope Houston (2001) a.a.O., S. 131.

Zudem war es für Kubrick wichtig, dass der Unterhaltungsaspekt eines Films mit dessen Wahrheitsgehalt übereinstimmt:

I don't mistrust sentiment and emotion, no. The question becomes, are you giving them something to make them a little happier, or are you putting in something that is inherently true to the material? Are people behaving the way we all really behave, or are they behaving the way we would like them to behave? I mean, the world is not as it's presented in Frank Capra films. People love those films—which are beautifully made—but I wouldn't describe them as a true picture of life.

The questions are always, is it true? Is it interesting? To worry about those mandatory scenes that some people think make a picture is often just pandering to some conception of an audience. Some films try to outguess an audience. They try to ingratiate themselves, and it's not something you really have to do. Certainly audiences have flocked to see films that are not essentially true, but I don't think this prevents them from responding to the truth.<sup>670</sup>

Was ein Regisseur einzig tun kann, um einen Film wahrheitsgemäß zu kreieren, fasst Kubrick wie folgt zusammen:

All you can do is either pose questions or make truthful observations about human behavior. The only morality is not to be dishonest.<sup>671</sup>

Über die Zusammenarbeit mit den Schauspielern sagte Kubrick:

[...] since great actors are able to do almost anything, you find you have few problems. You can then concentrate on what you want them to do, what is the psychology of the character, what is the purpose of the scene, what is the story about? These are things that are often muddled up and require simplicity and exactitude. The director's job is to provide the actor with ideas, not to teach him how to act or to trick him into acting. There's no way to give an actor what he hasn't got in the form of talent. You can give him ideas, thoughts, attitudes. The actor's job is to create emotion. Obviously, the actor may have some ideas too, but this is not what his primary responsibility is. [...] Great performances come from the magical talent of the actor, plus the ideas of the director.

The other part of the director's job is to exercise taste: he must decide whether what he is seeing is interesting, whether it's appropriate, whether it is of sufficient weight, whether it's credible. These are decisions that no one else can make.<sup>672</sup>

Es besteht kein Zweifel: „The real star of a Kubrick movie is Stanley Kubrick.“<sup>673</sup>

---

<sup>670</sup> Cahill, Tim (2001) *The Rolling Stone Interview: Stanley Kubrick [1987]*. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 198.

<sup>671</sup> Schickel, Richard (2001) *Kubrick's grandest gamble: Barry Lyndon [1975]*. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 168.

<sup>672</sup> Strick, Philip/Penelope Houston (2001) a.a.O., S. 137.

<sup>673</sup> Schickel, Richard (2001) a.a.O., S. 170.

### 3.3.3.2.3.1. Alice

Nicole Kidman sagt über Alice:

She loves him [Bill]. She still loves him. She wants to be with him but she's searching for something more.<sup>674</sup>

Ihr Name erinnert an den der Protagonistin in Lewis Carrolls berühmten Kinderbüchern: ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND (1865) und THROUGH THE LOOKING-GLASS AND WHAT ALICE FOUND THERE (1871). Obwohl es Kinderbücher sind, wurden die fiktiven Welten in solch einer Weise mit Logik – vor allem mit der Logik des Kartenspiels sowie des Schachspiels – erzählt, weshalb nicht nur die Kinder, sondern auch die Erwachsenen, darunter vor allem Mathematiker,<sup>675</sup> darin gleichermaßen Genuss fanden und immer noch finden. Ebenso verkörpert Alice in EYES WIDE SHUT Logik, vor allem die Logik des Sehens, und veranschaulicht diese.

Auffällig ist, dass Alice Brillenträgerin ist. Jedoch setzt sie die Brille ab, bevor sie zu Ziegler fährt. Interessant ist, dass sie die Brille wieder trägt, nachdem sie von Ziegler heimkehrt: Sie steht die Ohrringe abnehmend nackt vor dem Spiegel da. Trotzdem trägt sie noch die Brille und sieht im Spiegel, dass Bill sich nähert. Erst nach dem ersten Kuss nimmt sie die Brille ab und schaut sich selbst – oder den Zuschauenden – im Spiegel mit einem melancholischen Blick an.

Zu verstehen ist, dass auf die Wirklichkeit hingewiesen wird, wenn Alice ihre Brille trägt, hingegen auf die Traumartigkeit, wenn sie die Brille abgesetzt hat<sup>676</sup>: Während sie mit Bill im Schlafzimmer einen Joint raucht, hat sie die Brille nicht an, wodurch angedeutet wird, dass sie mehr nach Innen schaut und ihr Über-Ich geschwächt ist. Deshalb erzählt Alice Bill ihre fantasierte bzw. geträumte Untreue ohne jegliche Verschleierung. In der erstveröffentlichten Drehbuchfassung bereut Alice dies gleich, als Bill kurz danach zum Totenbett gerufen wird: „Obviously, it was a mistake to have told you. [...] It was the pot.“

---

<sup>674</sup> KIDMAN ON KUBRICK (Paul Joyce, 1999, US).

<sup>675</sup> Carroll war selbst Tutor für Mathematik in Christ Church, Oxford.

<sup>676</sup> Ferner ist diesbezüglich auf die Funktion der Brille von Clark Kent hinzuweisen, weil sie einen gewöhnlichen Kerl darstellt, während Superman keine Brille trägt. Diese Funktion der Brille ist im reziproken Sinne mit der Maske von Superhelden wie Batman oder Spiderman zu vergleichen, weil diese Masken übermenschliche Superkräfte und somit die Verwandlung von deren Trägern demonstrieren.

Dass sie wieder mit der Brille auf Bill wartend in der Küche sitzt, während er von Domino verführt wird, impliziert, dass die Szene auf die Wirklichkeit hinweist. Jedoch tritt Alice danach ins Unbewusste, in den Schlaf, ein und wird vom heimkehrenden Bill plötzlich aufgeweckt. Dass sie die Brille erneut abgesetzt hat, signalisiert, dass ihre Zensur nicht vollends in Gang gesetzt ist. Deshalb schildert sie Bill ihren Traum getreu seinem Inhalt, obwohl sie ihn als „zu grauenvoll“ empfindet.

Wichtig ist, dass Alices Ich in der Lage ist, von ihrem Es zu erzählen, während ihr Über-Ich seine Macht noch nicht entfaltet hat. Vor allem veranschaulicht Alice, dass sie imstande ist, ihrem inneren Vorgang wörtlichen Ausdruck zu verleihen. Auf diese Weise zeigt sich, dass Alice erfolgreich als Erzählerin auftritt, indem sie ihr Es schildert. Außerdem ist es Alice, die durch das Erzählen die Erkenntnis gewinnt, dass ihr Es nicht mit ihrem Ich gleichzusetzen ist, genauso wenig wie der Traum mit der Realität. Von nun an wird sie daher Wert auf Wachheit legen: „The important thing is we’re awake now and hopefully for a long time to come.“

Jedoch besteht die Wahrheit aus der dialektischen Erkenntnis, dass das Ich und das Es zusammen eine Einheit bilden, genauso wie Traum und Realität gemeinsam das Ganze formen. Um zu dieser schmerzvollen Erkenntnis zu gelangen, unternimmt Alice eine Reise nach Innen, während Bill nach Außen greift:

Alice: [...] that the reality of one night, let alone that of a whole lifetime, can ever be the whole truth.

Bill: And no dream is ever just a dream.

Darüber hinaus ist Folgendes zu erwähnen: Kidman ähnelt Christiane Kubrick, wenn sie mit hochgesteckten Haaren eine Brille trägt.<sup>677</sup> Es ist, als ob der Regisseur Kubrick Alice Harford die Züge seiner Frau verliehen hätte, wie Schnitzler durch die literarische Figur Albertine seine Ex-Frau Olga hindurch schimmern ließ. Ferner verknüpft sich dies mit der fiktiven Figur Alice in Carrolls Werken, da das reale Mädchen Alice Liddell zu ihrem Vorbild diente, in das sich der Autor verliebte und für das er die Geschichte erfand, während er mit ihm und seinen Schwestern eine Bootsfahrt auf der Themse unternahm.

---

<sup>677</sup> Vgl. Gengaro, Christine Lee (2013) a.a.O., S. 224.

### 3.3.3.2.3.2. Bill

Tom Cruise sagt über Bill:

It really is not the kind of person that I am, that contained noncommunicative likes the daily routine, the stability of his life. He's ignoring his wife in that relationship. Just not wanting to rock the boat. Taking things for granted, Bill did. Took her, his family and his life for granted. He's just a little too smug, and she just goes, "bang."<sup>678</sup>

Anders als in der erstveröffentlichten Drehbuchfassung, in der Bills Inneres vom Voice-Over erzählt wird, wird das Voice-Over im fertigen Film bis auf zwei Stellen reduziert. Die erste Stelle verdeutlicht Bills sexuelle Obsession über Alices geträumte Untreue, indem Bill Alice anschaut, die ihm „mit engelhaftem Blick, hausfraulich-mütterlich“ (S. 82) anlächelt, als er während der Nachforschung kurz nach Hause kommt. Das Voice-Over wiederholt jedoch Alices Traumerzählung:

And there were all these other people. Hundreds of them everywhere, and everyone was fucking. And then I ... I was fucking other men, so many, I ... I don't know how many I was with.

Während Bill in seinem Kopf Alices Stimme aus der vergangenen Nacht hört, zwingt er sich, zurück zu lächeln.

Die zweite Stelle veranschaulicht Bills weitere sexuelle Obsession, dass sich eine unbekannte Frau für ihn aus Liebe geopfert hat: Bill geht ins Leichenschauhaus, um den toten Körper von Amanda Curran zu identifizieren. Nachdem der Krankenpfleger die Bahre für ihn herausgeholt hat, hört Bill jedoch die Stimme der Mysteriösen Frau aus der vergangenen Nacht:

Because it could cost me my life and possibly yours.

Als die Mysteriöse Frau Bill auf der Orgie zum letzten Mal warnte, auf der Stelle Somerton zu verlassen, forderte Bill sie auf, mitzukommen. Sie lehnte es ab und begründete es damit, dass sie das ihr und möglicherweise auch Bills Leben kosten würde. Als Bill jedoch als Eindringling entdeckt und vom Roten Umhang mit der Entblößung bedroht wurde, kündigte die Mysteriöse Frau an, dass sie bereit ist, sich für

---

<sup>678</sup> STANLEY KUBRICK: A LIFE IN PICTURES (Jan Harlan, 2001, US).

Bill zu opfern. Dadurch konnte Bill ohne jegliche Bestrafung entkommen.

Nachdem Bill wieder in seinem Kopf die Stimme der Mysteriösen Frau gehört hat, beugt er sich tiefer herab, als ob er die Stirn des Leichnams küssen wollte, obwohl er „doch zugleich [wusste], auch wenn es wirklich *ihr* Antlitz wäre, *ihre* Augen, dieselben Augen, die gestern so lebensheiß in die seinen geleuchtet, er wüßte es nicht, könnte es – wollte es am Ende gar nicht wissen.“ (S. 98) Daher hält er sich an und schließt seine Augen.

So wie Bill den liebevollen Blick seiner Frau nicht ‚sieht‘, sondern nur die sein Ego erschütternde Stimme ihrer Traumerzählung hört, so ‚sieht‘ er Mandys toten Körper nicht, obwohl er sie behandelt hat, sondern hört nur die sein Ego schmeichelnde Stimme der Mysteriösen Frau. So ist es kein Wunder, dass Alice zur Hure verdammt ist, weil sie sich in Bills Kopfkino mit dem Marineoffizier vergnügt und ihm dies in seiner Gehörhalluzination erzählt, während die Mysteriöse Frau zur Heiligen gekürt ist, weil sie sich für Bill geopfert hat und anschließend tot erscheint, dessen Grund Bill ebenfalls halluzinatorisch hört.

Deutlich wird dadurch, dass dies Bills Wahrnehmung die Objektivität entzieht, weil sie von seiner Angst überlagert ist: So wie Bills Kopfkino seine obsessive sexuelle Fantasie in Bezug auf Alice sichtbar macht, so macht das Voice-Over hörbar, worüber Bill halluziniert. Es ist seine Sexualität, die er durch Alices Geständnis bedroht fühlt und die er sich wieder herzustellen bemüht, jedoch in der Halluzination. Wichtig ist ferner, dass ebenso wie Fridolin, der zwei Nächte fast ohne Schlaf auskommt, auch Bill zwei Nächte lang seine Augen kaum zugetan hat, wodurch die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit bei ihm verwischt ist.

Des Weiteren ist es von Bedeutung, dass Bill hinter allen Frauen einzig seine Frau Alice sieht. Insbesondere dass er dem Gesicht der Mysteriösen Frau das seiner Frau verleiht, weist darauf hin, dass Heilige und Hure dieselben sind. Sie sind Produkte der männlichen Angst:

[...] seit er die Zeitungsnotiz gelesen, die Selbstmörderin, deren Antlitz er nicht kannte, sich mit den Zügen Albertinens vorgestellt hatte, ja, daß ihm, wie er nun erst erschauernd wußte, ununterbrochen seine Gattin als die Frau vor Augen geschwebt war, die er suchte. (S. 94)

Wie sein Name Bill (Rechnung, Geldschein) andeutet, identifiziert er sich selbst mit



dem Finanzstatus, wieviel Geld er auszugeben imstande ist. Dass Alice Hausfrau ist und daher auf sein Geld angewiesen ist, weist auf ihren Status einer Hure hin, die er mit dem Geld erkaufen kann.

### 3.3.3.2.3.3. Ziegler

Sydney Pollack berichtet:

Stanley désirait un type de théâtralité, d'artifice qui m'était difficile. Je me sentais mal à l'aise dans le genre d'attitude qu'il souhaitait. J'essayais de ramener cela à quelque chose de plus vrai, entre Tom et moi. Mais je n'allais tout de même pas discuter ce que Stanley désirait: c'était Stanley Kubrick. Tout prenait un temps fou car Stanley trouvait les mots sur le moment et avait un grand souci de claret [...].<sup>679</sup>

Während die Novelle die Dinge bloß andeutet oder verschleiernschildert, indem Schnitzler mit der Fantasie des Lesers spielt, spricht der Film ‚alles‘ aus, vor allem indem Ziegler Bill ‚alles‘ erklärt. Aber was genau erklärt Ziegler? Dass die Mysteriöse Frau eine Nutte ist und dass die Orgie im Grunde eine Farce, ein Schwindel ist, der inszeniert wurde, um Bill zum Schweigen zu zwingen.

Als die Mysteriöse Frau auf der Orgie verkündet, sich für Bill zu opfern und somit Bill unbeschadet freigelassen wird, fragt Bill den Roten Umhang, was ihr passieren wird. Der Rote Umhang antwortet:

No one can change her fate now. When a promise has been made here, there is no turning back.

In der Novelle fantasiert Fridolin über die mögliche Folge, über das Schicksal seiner Retterin:

Sein Dasein, so schien ihm, hatte nicht den geringsten Sinn mehr, wenn es ihm nicht gelang, die unbegreifliche Frau wiederzufinden, die in dieser Stunde den Preis für seine Rettung bezahlte. Was für einen, das war allzu leicht zu erraten. (S. 60)

Dagegen erzählt Ziegler im Film:

That whole play-acted 'take-me' phoney sacrifice that you've been jerking yourself off with had

---

<sup>679</sup> Henry, Michael (1999) Sydney Pollack. Ce que voulait Stanley. In: *Positif. Revue mensuelle de cinéma*. September 1999, Nr. 463, S. 17.

absolutely nothing to do with her real death. Nothing happened to her after you left that party that hadn't happened to her before. She got her brains fucked out. *Period.*

Laut Ziegler ist der Mysteriösen Frau nichts passiert, „was ihr nicht schon vorher passiert wäre. Sie wurde nach Strich und Faden durchgefickt.“ Also, sie wurde massiv vergewaltigt, was sie immer erlebte. Daher ist die Somertonszene nicht nur als Massenorgie-, sondern auch als Massenvergewaltigungsszene zu verstehen, was ferner an die Vergewaltigungsszene in *A CLOCKWORK ORANGE* erinnert: Alex vergewaltigt die Frau des Schriftstellers tanzend und singend vor den Augen des Ehemannes, wobei er und seine Droogs maskiert und kostümiert sind. Zudem wünscht Alex dem gefesselt auf dem Boden liegenden Ehemann „Viddy well!“ („Gutes Zusehen!“), bevor er mit der Vergewaltigung beginnt.

Auch wenn sich unser moralisches Empfinden dagegen sträubt, müssen wir uns wohl eingestehen, daß Mr. Alexander der Vergewaltigung seiner Frau durchaus mit Lust zusieht. Daß dies so sein mag, ist aber weniger allein in psychischen Deformationen als primär in einer Faszination für das ästhetische Spektakel begründet, als das Alex sein Verbrechen inszeniert. [...] Da in dieser Einstellung [von „Viddy well!“, Anm. v. Verf.] die Kamera die subjektive Perspektive von Alexander übernimmt, adressiert Alex seine zynischen Wünsche direkt in die Kamera und somit direkt an uns. Der gefesselte Voyeur, der die Augen nicht schließen kann oder will, das sind wir – die Kinozuschauer.<sup>680</sup>

Ähnlich verläuft die Somertonszene in *EYES WIDE SHUT*, indem die Kamera Bills Perspektive übernimmt und Bill als Stellvertreter für den Zuschauenden agiert. Vor allem empfindet Bill die Sexszene in Somerton interessant: „I've had a very interesting look around“, obwohl sie Vergewaltigungen darstellt, insbesondere weil der Blick des Voyeurs alles verdinglicht. Dass Bill ein Voyeur ist und somit auch der Zuschauende, erklärt Alice: „And I knew you could see me in the arms of all these men, just fucking all these men, [...]“. „Sie erzählt ihm ihren Traum, der in einer Art Massenorgie/Vergewaltigung gipfelt.“<sup>681</sup> Alices Traum ist auch als Vergewaltigungsszene zu verstehen wie die Somertonszene, weil ihr Mann dabei zusieht.

Deutlich wird dadurch Bills Sichtweise über Mann und Frau: So wie Bill es für selbstverständlich hält, dass Alice zum Objekt des männlichen Begehrens wird, nur weil

---

<sup>680</sup> Kirchmann, Kay (2001) a.a.O., S. 152.

<sup>681</sup> Kamp, Werner (2006) *Erzählung und Stil in Eyes Wide Shut*. In: *Kontext Film: Beiträge zu Film und Literatur*. Hg. v. Michael Braun/Werner Kamp, Berlin : Erich Schmidt Verlag, S. 13.

sie eine schöne Frau ist, so schockiert ihn die Tatsache nicht, dass sich ein reicher Mann mit einer Jüngerin vergnügt, obwohl Ziegler kurz vorher mit seiner Gattin die Gäste begrüßt hat. Ebenso nimmt Bill hin, dass die Mysteriöse Frau als Bestrafung vergewaltigt oder durchgefickt wurde, nur weil sie zu einer Hure erklärt wird. Es erschüttert ihn jedoch, dass seine Frau Alice berichtet, sie habe im Traum mit hunderten Männern geschlafen. Daher endet seine obsessive Suche nach der Frau, die sich für ihn geopfert hat, mit der Erkenntnis, dass er hinter der Maske dieser Frau stets Alice gesehen hat.

Die Tatsache, dass alle Frauen die fetischisierte Alice verkörpern, wogegen Bills Zerspaltenheit dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass Ziegler sein Über-Ich und Nightingale sein Es personifizieren, veranschaulicht darüber hinaus, dass Kubrick die Figurendarstellung im Film entsprechend der Maskenanwendung im antiken Theater inszenierte. Pollack erklärt:

Mon personnage est le seul que Kubrick ait ajouté par rapport à la nouvelle de Schnitzler. Il aimait l'idée d'un «interprète» destiné au public capable de refaire l'histoire en une scène comme dans les chœurs antiques de la tragédie grecque.<sup>682</sup>

Im antiken Theater beteiligten sich, abgesehen von der gelegentlichen Zuhilfenahme eines vierten Schauspielers, maximal drei Schauspieler am Stück, obwohl die Tragödien eine weit größere Anzahl von Rollen aufweisen. Daher wurde insbesondere die Hauptrolle von mehreren Schauspielern gespielt:

Auch wenn der Protagonist »identisch« blieb – es gab den eigentümlichen Umstand, »daß man nicht selten genötigt war, ein und dieselbe Rolle auf zwei, wo nicht gar auf drei Sprecher zu verteilen«, und daß auch wichtige Figuren zeitweise von stummen Figuranten dargestellt wurden.<sup>683</sup>

Umgekehrt musste jeder Schauspieler mehr als eine Rolle spielen, damit „[d]ie einzelne Figur nicht [...] mit der Individualität des Schauspielers [zusammenfällt]“. <sup>684</sup>

Darüber hinaus ist es hinsichtlich der Gender Studies von besonderem Interesse, dass keine Schauspielerin auf der antiken Bühne auftreten durfte, weshalb die Männer auch

---

<sup>682</sup> Cohen, Clélia/Olivier Joyard (1999) a.a.O.

<sup>683</sup> Lehmann, Hans-Thies (1991) *Theater und Mythos: Die Konstruktion des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart : Metzler, S. 38.

<sup>684</sup> Ebd., S. 37f.

die Frauenrollen spielten. Ironischerweise kennzeichnen den Höhepunkt der Ausschließung der Frauen in der Öffentlichkeit die Kastraten in der barocken Musikwelt. So versteht sich einerseits, dass dem Geschlechterverhältnis unabhängig von der Biologie soziale Machtverhältnisse innewohnen, und andererseits, dass die Kastrationsangst eine Art von Angst ausdrückt, die einmal real existierte, aber im Laufe der sozialgeschichtlichen Entwicklung in den psychischen Bereich überlagert wurde.

Das Auseinanderklaffen der personalen Einheit macht deutlich, daß es im Diskurs des Theaters nicht um einen individuellen Charakter geht; sondern um einen typisierten Repräsentanten, der Situationen durchlebt, die ihn bestimmen, nicht als individuiertes Ich, das seinerseits die Situationen bestimmt.<sup>685</sup>

Dadurch fungiert die Maske als wesentliches Kommunikationsmittel im antiken Theater, weil sie trotz der Entfernung zwischen Bühne und Theatron, wo sich der Zuschauende befindet, den Wechsel der Rollen und somit die zu spielenden Rollen optisch erkennbar macht. Ferner gilt: „Die durch die Maske bewirkte Stilisierung hebt den Helden von der Alltagsrealität ab und macht ihn fremd.“<sup>686</sup>

Dass Kubrick im Unklaren ließ, ob Mandy und die Mysteriöse Frau dieselbe Person sind, weil zwei Schauspielerinnen die jeweilige Rolle spielten, aber umgekehrt zwei Frauen mit derselben Maske hintereinander auftreten, deutet an, dass das Gesicht im Film generell als Maske fungiert. Verdeutlicht wird dies besonders durch Bills Gesicht, als Alice ihm ihre geheimen Wünsche gesteht: Sein Gesicht wird buchstäblich zur Maske, indem sich seine Augen nach Innen richten und sein Gesicht keine Emotionen zeigt. Daher nimmt Bill seine Maske ohne Abwehr ab, als der Rote Umhang ihn dazu auffordert.

Dass Ziegler Bills Über-Ich und Nachtigale Bills Es personifizieren, veranschaulicht des Weiteren Bills Zerspaltenheit. Dass zudem alle Frauen die fetischisierte Alice verkörpern, symbolisiert Bills Angst, die ursprünglich jedoch mit einer gewissen Lüsterheit in Verbindung steht, nämlich dem Unheimlichen, und somit zeigt sich Bills Angst als Kastrationsangst.

Daraus zu folgern ist, dass EYES WIDE SHUT ausschließlich aus Bills Sichtweise

---

<sup>685</sup> Ebd., S. 38.

<sup>686</sup> Ebd., S. 35.

gezeigt und erzählt wird. Der Erzähler des Films ist daher das männliche Ich, das jedoch stark unter der Macht des Über-Ichs steht und daher beim Erzählen versagt bzw. scheitert. Dass der Zuschauende Bills Sichtweise ohne weiteres übernimmt oder mit ihr gleichgesetzt ist, unterstreicht das männliche Ich als filmischer Erzähler in EYES WIDE SHUT. Dass das männliche Ich als filmischer Erzähler fungiert, prägt zwar Kubricks Œuvre durchgängig, ist aber in EYES WIDE SHUT zur Vervollkommung gebracht, indem Kubrick sowohl inhaltlich als auch formal die Psychoanalyse mit einbezog. Zutreffend schrieb Gilles Deleuze allgemein über das Kubrick'sche Kino Folgendes:

Die Verhaltensweisen des Körpers erreichen ein Höchstmaß an Gewalt, doch sind sie vom Gehirn abhängig. Bei Kubrick erleben wir, daß die Welt selbst ein Gehirn ist und daß es eine Identität zwischen Gehirn und Welt gibt, [...]. Kubrick gelangt zu einer Erneuerung des Themas der Initiationsreise, weil jede Reise in die Welt eine Erforschung des Gehirns ist. [...] Der Automat, die Identität von Welt und Gehirn, bildet kein Ganzes, sondern eher eine Grenze, eine Außen und Innen verbindende Membran, welche beide aufeinander bezieht oder einander entgegensetzt. Das Innen ist die Psychologie, die Vergangenheit und die Involution, eine ganze Tiefenpsychologie, welche das Gehirn untergräbt. Das Außen ist die Kosmologie der Galaxien, die Zukunft, die Evolution, ein ganzer übernatürlicher Bereich, welcher die Welt zur Explosion bringt. Beide Kräfte sind Kräfte des Todes, die sich umschließen, einander austauschen und im Grenzfall ununterscheidbar werden.<sup>687</sup>

Da jedoch Kubricks Kino dem Zuschauenden sowohl visuell als auch akustisch eine Raumerfahrung bietet, behaupte ich, dass das Kubrick'sche Kino weniger mit einem künstlichen Gehirn als vielmehr mit einer künstlichen Gebärmutter gleichzusetzen ist, in der dem Zuschauenden sein Platz als männlicher Säugling zugewiesen ist. Dargestellt ist in diesem Kino allerdings die männliche Psyche und somit erweist sich die welterschütternde narrative Struktur, die Kubrick in seinem Film so sehr zeigen wollte, als die Struktur der männlichen Psyche.<sup>688</sup> Ebenfalls ist zu verstehen, dass die bessere

---

<sup>687</sup> Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 265f.

<sup>688</sup> Diane Johnson schreibt ebenfalls: „The film [EYES WIDE SHUT] is a kind of ground plan of the male psyche, mapping the fear, desire, omnipresence of sex, preoccupation with death, the connection of death and Eros, the anxiety generated in men by female sexuality—Freudian subjects, Schnitzler's subjects—and it seems to me that Kubrick took some pains to situate the action not in the real but in some dream version of the world, just as in Schnitzler's story. It could be argued that this would have been clearer and more effective set in the period of Schnitzler's writing, when certain ideas, for instance, that women had sexual desires, were less commonplace than they are today. In fact, the modern setting fades to a timelessness of décor and dress—Tom Cruise's evening dress, the clichéd costumes of the orgiasts—and all the archetypes of unconscious wear the costumes they might have worn for Schnitzler and Freud.“ (Johnson, Diane (2006) *Writing The Shining*. In: *Death of Field. Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*. Ed. by Geoffrey Cocks/James Diedrick/Glenn Perusek, Madison, Wis. : Univ. of Wisconsin Press, S. 61.)

Methode, die er dabei verwendete, als die herkömmliche wie Wachs und Feder, die Psychoanalyse war.

### **3.4. Zusammenfassung**

In diesem Kapitel habe ich die Erzählform und die Erzählstruktur sowohl in der TRAUMNOVELLE als auch in EYES WIDE SHUT dargelegt und anschließend den literarischen sowie den filmischen Erzähler in beiden Medien herausgearbeitet. Sowohl DIE TRAUMNOVELLE als auch EYES WIDE SHUT sind die Werke der späten Schaffensphase der beiden Autoren, in der nicht nur Kubrick, sondern auch Schnitzler sich intensiv mit der Kunstform auseinandersetzte. Schon die Titel beider Werke weisen nicht nur auf das jeweilige Medium hin, sondern auch auf dessen Rezeptionshaltung: DIE TRAUMNOVELLE ist wie die literarische Arbeit von Sigmund Freuds TRAUMDEUTUNG zu lesen; und EYES WIDE SHUT illustriert sein Publikum mit, das trotz der weit geöffneten Augen nicht in der Lage ist, zu sehen.

Außerdem ist es wichtig, dass der Novellenautor Schnitzler ein leidenschaftlicher Kinogänger war und versuchte, das Drehbuch der TRAUMNOVELLE für den Regisseur Georg Wilhelm Pabst zu schreiben. Pabst jedoch gab das Projekt bald auf und in der Folge brach Schnitzler das Filmskript ab. Mehr als 60 Jahre später wurde Kubrick ausgerechnet auf Schnitzlers spärliches Filmskript aufmerksam, woran anlehnend er zusammen mit Candia McWilliam und Frederic Raphael das Drehbuch für EYES WIDE SHUT verfasste.

Daher bietet sich ein interessanter Fall zum Vergleich an: Schnitzlers Filmskript zeigt den Übergang von der Literatur zum Film aus dem Blickpunkt eines Literaten, während Kubricks Drehbuch denselben Übergang aus der Sichtweise eines Filmemachers darstellt. Ich habe DIE TRAUMNOVELLE, Schnitzlers Filmskript, Kubricks erstveröffentlichte Drehbuchfassung und EYES WIDE SHUT – in eben dieser Reihenfolge – untersucht, wodurch es mir gelang, darzulegen, wie das jeweilige Medium *seine* Geschichte erzählt.

Des Weiteren ist von Bedeutung, dass Kubrick ein gottähnlicher Auteur seines Films ist und Schnitzler der Autor, der nach Roland Barthes zum Tod verurteilt ist, weil er sein eigenes Leben in einen Roman zu verwandeln versuchte. Auch deren Erzähler zeigen

Ähnlichkeiten: In EYES WIDE SHUT fungiert das männliche Ich als Erzähler, das jedoch unter der Macht seines Über-Ichs steht; und in der TRAUMNOVELLE erzählt ein Analytiker die Geschichte des Analysanden Fridolin. Diese Wechselbeziehung zwischen dem Autor und dem Erzähler deutet darauf hin, dass sowohl der Zeitgeist als auch das Unbewusste (archaische Mneme) Einfluss auf das Kunstwerk nehmen.

Berücksichtigt man die griechische Mythologie, also dass Zeus mit der Quellgöttin Mnemosyne (Göttin der Erinnerung) neun Musen zeugte, die Schutzgöttinnen der Künste sind, so ist zu verstehen, dass bei einem gelungenen Kunstwerk vor allem der reale Autor mithilfe des fiktiven Erzählers dem Rezipienten/der Rezipientin Gelegenheit bietet, zum Unbewussten zu gelangen. Dafür muss der Autor „von der Muse geküsst“ werden.

#### 4. Schluss

It is the spectator, and not life, that art really mirrors.  
Diversity of opinion about a work of art shows  
that the work is new, complex, and vital.  
When critics disagree the artist is in accord with himself.

(Oscar Wilde)

Kubricks Detailbesessenheit ist wohl bekannt. Der Produktionsdesigner Les Tomkins berichtet, dass Lisa Leone nach New York geschickt wurde, um die verschiedenen Details in Greenwich Village zu fotografieren; von Mülldosen bis Straßenschildern und Interieur.<sup>689</sup> Auch die Kostümdesignerin Marit Allen teilt mit, dass Kubrick einen Mitarbeiter – vermutlich Leone – beauftragte, an der Ecke der realen Straße in Greenwich Village, die später im Londoner Studio nachgebaut wurde, zu stehen und Monaten lang die Passanten zu fotografieren, weil er wissen wollte, wie die New Yorker Menschenmenge in diesem Stadtteil zu dieser speziellen Uhrzeit aussieht.<sup>690</sup> Um seiner in London entstandenen New York City Authentizität zu verleihen, hatte Kubrick anschließend „[s]ogar den Müll [...] aus New York importieren lassen.“<sup>691</sup>

Umso verwirrender erscheint das Werbeschild, das eindeutig auf 2001: A SPACE ODYSSEY hindeutet, in der Straßenszene, in der sich Dominos Wohnung befindet. Gab es wirklich solche Schilder in New York damals? Oder ist es schlicht ein selbstreferenzieller Gestus von Kubrick, wie er ihn auch im Schallplattenladen in A CLOCKWORK ORANGE mit einem Cover zeigte, das ebenfalls auf 2001: A SPACE ODYSSEY hinweist? Es ist jedoch durchaus möglich, dass 2001 für irgendwelche Werbung das Motiv lieferte, da der Film in der Tat ein beliebtes Motiv für die insbesondere an neuer Technik orientierte Werbung war und ist. Robert Kolker schreibt:

Gleichzeitig sind seine [Kubricks] Filme Teil des ästhetischen und politischen Unbewussten unserer [amerikanischer] Kultur geworden. Sie tauchen in unserer Sprache auf («Strangelove« ist Teil des amerikanischen Vokabulars geworden), unseren Filmen, unserem Fernsehen (Verweise auf *2001* und *Clockwork Orange* kommen bei den *Simpsons* zuhauf vor) und unserer Werbung (das musikalische Hauptthema von *2001*, der Anfang von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*, wird immer noch gelegentlich bei Werbungen benutzt – zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Buchs [1999] in einem Spot von Apple Computers). 1997 veröffentlichte MIT Press, der Verlag des renommierten Massachusetts Institute of Technology, zum Geburtstag des

---

<sup>689</sup> Vgl. Ciment, Michel (2001) a.a.O., S. 273.

<sup>690</sup> Vgl. ebd., S. 278.

<sup>691</sup> Körte, Peter (1999a) a.a.O.



fiktiven Computers HAL eine Sammlung von Essays von Computerwissenschaftlern zum Thema »Künstliche Intelligenz« mit dem Titel *HALs Legacy* (HALs Vermächtnis).<sup>692</sup>

Ähnliches zeigt sich, wenn „eyes wide shut“ als Ausdruck dafür benutzt wird, dass die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum verwischt wie in *EYES WIDE SHUT: RE-ENVISIONING CHRISTINA ROSSETTI'S POETRY AND PROSE* (2012) von Melanie Ann Hanson oder wenn der Hintergrund der Krise erläutert wird wie in *EYES WIDE SHUT?: THE US HOUSE MARKET BUBBLE THROUGH THE LENSE OF STATISTICAL PROCESS CONTROL* (2012) von Michael Berlemann/Julia Freese/Sven Knoth. Ferner lässt sich vermuten, dass der Ausdruck „eyes wide shut“ auch bei der Werbung für Maskenball verwendet wird, wie es bei der Google-Suche gelegentlich auftaucht.

Zu verstehen ist, dass die Werbeindustrie die Analogie erkannt hat, weil Kubrick an der Werbesprache anlehnend seine filmische Sprache erfand. Das ist auch der Grund, warum „[s]eine Bilder trotz ihrer ungeahnten Klarheit undurchdringlich und voller déjà-vus [bleiben]“,<sup>693</sup> weil sowohl die Werbesprache als auch Kubricks Sprache die Sprache des Unbewussten sind. Zudem ist dies auch als ein Grund dafür zu betrachten, warum Kubrick als Frauenhasser bzw. als Misanthrop angesehen wurde, weil er die primitive Sprache, nämlich die Sprache des Unbewussten, benutzte.

Nach Lacan ist das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert. Mulvey weist darauf hin, dass es die Sprache ist, die die patriarchalische Gesellschaft ordnet, indem die Männer ihre Fantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben. Darüber hinaus hat das Unbewusste nach Mulvey auch die Filmform strukturiert, weil es das Unbewusste ist, das einerseits von der herrschenden Ordnung geprägt ist und andererseits Wahrnehmungsformen sowie die Lust am Schauen konstruiert. Dies führt dazu, dass auf der diegetischen Ebene der Mann als ein Blickender handelt und die Frau als eine Angeschautete behandelt wird, um sowohl auf der diegetischen als auch auf der extradiegetischen Ebene die Omnipotenz des Mannes zu genießen, indem die Zuschauenden sich mit dem männlichen Protagonisten identifizieren.

---

<sup>692</sup> Kolker, Robert (2001) Die Struktur des mechanischen Menschen: Stanley Kubrick. In: *Allein im Licht: Arthur Penn, Oliver Stone, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Robert Altman*. München; Zürich : Diana, S. 150.

<sup>693</sup> Fischer, Ralf Michael (2009) a.a.O., S. 13.

So treffend Mulveys Aussage ist, so hat sie die Eigenschaft des Unbewussten nicht völlig durchschaut, weil das Unbewusste keinen Unterschied zwischen Männlichem und Weiblichem oder zwischen Organisch-biologischem und Anorganisch-mechanischem kennt. Seine Eigenschaften zeigen sich darin, dass es von der *herrschenden* Ordnung geprägt ist und Wahrnehmungsformen sowie die Lust am Schauen *mechanisch* konstruiert. Pauline Kaels Kritik z.B. an BARRY LYNDON, „the Kubrick message [is] that people are disgusting, but things are lovely“, <sup>694</sup> übersah ebenfalls die Eigenschaften des Unbewussten, für die Kubricks Filme charakteristisch sind. Kubrick interessierte sich viel mehr für „die Struktur des mechanischen Menschen“, nämlich die unbewusste Ebene des Menschen, wie es Kolker formulierte.

Wenn Mulvey und Lacan das Unbewusste auf diese Weise mit der Sprache gleichsetzen, weist Baudry auf dessen Örtlichkeit hin, indem er sich sowohl auf Platons Höhle als auch auf Freuds Definition stützt. Nach Freud wird das Unbewusste im Traum als unterirdische Lokalitäten dargestellt, die wiederum den Frauenleib oder genauer den Mutterleib symbolisieren. Daher verweist Platons unterirdische Höhle nach Baudry auf nichts anderes als den Mutterleib bzw. die Gebärmutter, in die wir uns zurücksehnen, vor allem weil die Gefangenen keinen Widerstand leisten, um sich aus ihr zu befreien.

Auch das Kino fungiert demnach als die künstliche Gebärmutter, in dem der Zuschauende sowohl die zeitliche, als auch die topische Regression erfährt, indem das Bewusstseinsystem des Zuschauenden ähnlich wie beim Schlaf seine Zensur entzieht und ihn in den primitiv narzisstischen Zustand zurücksetzt. Dies ermöglicht es den Zuschauenden, die früher gekannte Lust zu wiederholen. Nach diesem Modell ist der Zuschauende im Kino allerdings der männliche Säuglingsroboter, wobei die Leinwand als mütterliche Brust fungiert, die ihm halluzinatorische Befriedigung bereitet.

Wenn das Unbewusste auf diese Weise sowohl mit der Sprache als auch mit der Örtlichkeit in Verbindung gebracht werden kann, ist es als archaische Mneme zu verstehen, in der vor allem unsere ursprüngliche Herkunft mit einer primitiven Sprache, nämlich mit Bildsprache, gespeichert wurde. Dieses parabolische Gedächtnis taucht erst auf, wenn die Zensur des Bewusstseins gelockert wird wie im Schlaf. Der Traum ist

---

<sup>694</sup> Zit. nach Rice, Julian (2008) a.a.O., S. 3.

nach Freud in seinem formalen Aufbau ein Überbleibsel der phylogenetischen Vergangenheit des Träumers sowie Ausdruck des Wunsches, die mit dieser Vergangenheit verbundene Existenzform wiederzufinden, indem der Schlafende den nachgeburtlichen Zustand oder gar das intrauterine Leben wiederholt. Außerdem ist die Traumdeutung nach Freud der Königsweg zur Kenntnis des Unbewussten.

Interessant ist jedoch, dass „[b]ei einigen Menschen sich die Erinnerung an ihre Lieblingsmärchen an die Stelle eigener Kindheit gesetzt [hat]; sie haben die Märchen zu Deckerinnerungen erhoben.“<sup>695</sup> Daher lässt sich sagen:

Die Traumsymbolik führt weit über den Traum hinaus; sie gehört nicht dem Traume zu eigen an, sondern beherrscht in gleicher Weise die Darstellung in den Märchen, Mythen und Sagen, in den Witzten und im Folklore. Sie gestattet uns, die innigen Beziehungen des Traumes zu diesen Produktionen zu verfolgen; wir müssen uns aber sagen, daß sie nicht von der Traumarbeit hergestellt wird, sondern eine Eigentümlichkeit – wahrscheinlich unseres unbewußten Denkens ist, welches der Traumarbeit das Material zur Verdichtung, Verschiebung und Dramatisierung liefert.<sup>696</sup>

Die Gebärmutter kennzeichnet sich in diesem Zusammenhang *par excellence* als Ort für die archaische Mneme, und wenn das Kino als die künstliche Gebärmutter fungiert, ist zu schlussfolgern, dass es den künstlichen Traum produziert.

Das konventionelle Kino Kubricks ist in diesen unbewussten Bereichen angesiedelt, oder gar verwurzelt, in denen das Kino als die künstliche Gebärmutter fungiert und die primitive Sprache benutzt wird. Daher ist der Zuschauende in Kubricks Kino mit dem männlichen Säuglingsroboter gleichgesetzt und infolgedessen soll sowohl auf der diegetischen als auch auf der extradiegetischen Ebene der Mann aktiv blicken, wogegen die Frau passiv angeschaut werden soll. Aber anstatt Lust zu bereiten, frustriert Kubricks Kino die Zuschauenden. Anstatt dass der Protagonist alles sieht und somit alles weiß, wie es im traditionellen Erzählkino der Fall ist, agiert der Protagonist in EYES WIDE SHUT, Bill Harford, sowohl blind als auch passiv und erscheint wie ein Kind.

Zudem sind die erst veröffentlichten Bilder von EYES WIDE SHUT ausgerechnet die Kusszene zwischen Kidman und Cruise vor dem Spiegel im Schlafzimmer, die das

---

<sup>695</sup> Freud, Sigmund (2000) Märchenstoffe in Träumen [1913]. In: Ders. *Schriften über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 131.

<sup>696</sup> Freud, Sigmund (2000) Über den Traum [1901]. In: Ders. *Schriften über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 85.

Publikum sogar noch vor der Premiere so angeheizt haben. Diese „ungemein erotisch[e] und zugleich philosophisch[e]“<sup>697</sup> Szene scheint beim ersten Blick den Film zwar zu enigmatisieren, aber im Nachhinein liefert sie dennoch den Schlüssel für den Film: Zunächst zeigt die Kamera von hinten schräg auf den Spiegel, wodurch sowohl Alices und Bills Gesichter als auch der Hintergrund des Raumes durch den Spiegel zu sehen sind. Jedoch zoomt die Kamera auf den Spiegel und fokussiert so Alices und Bills Gesichter, indem sie gleichzeitig die realen Objekte und den Hintergrund des Raumes verschwinden lässt. Wenn Alice ihre Brille abnimmt, zoomt die Kamera noch näher heran und entfernt somit sogar die Spiegelrahmen aus unserem Blickfeld.

Wenn also Alice auf der diegetischen Ebene sich selbst mit einem rätselhaften Blick im Spiegel anschaut, hat es folglich den Effekt, dass sie auf der extradiegetischen Ebene den Zuschauenden im Kinosaal anblickt. Dadurch wird angedeutet, dass das, was wir sehen, ausschließlich ein Spiegelbild ist. Die Leinwand fungiert in diesem Moment buchstäblich als Spiegel und die Zuschauenden werden auf diese Weise in Lacan'sches *Imaginäre* eingeführt.

Nach Lacan sind das Symbolische, das Imaginäre und das Reale die wesentlichen Register der menschlichen Realität und somit erklären sie auch deren Konstruktion. Das Imaginäre zeigt sich vor allem als „ungeordnete Bilder“,<sup>698</sup> die durch ein „mundtot gemachtes Sprechen“<sup>699</sup> beim Subjekt hervorgebracht werden. Im imaginären Verhalten kann das Subjekt sein Begehren nicht artikulieren, weil es das für negativ empfindet, und produziert stattdessen die Bilder. Das impliziert weiterhin, dass das Imaginäre zum sexuellen Register gehört. Außerdem ist die Zweierbeziehung vom imaginären Verhalten geprägt, das wiederum narzisstisch ist, weil sich das Subjekt mit dem Objekt identifiziert. Daher fällt auf, dass die narzisstisch-imaginäre Zweierbeziehung in einem reziprok bestimmten Verhalten steht und besonders der Spiegelmoment dieses Verhalten veranschaulicht.

Interessant ist, dass Alices Blick auf sich selbst im Spiegel, wie die Sprache ihres Pendants in der Novelle *Albertines*, ihre Selbsterforschung symbolisiert, während es Bill ist, der eindeutig im narzisstisch-imaginären Verhalten und gleichzeitig als

---

<sup>697</sup> Schulz-Ojala, Jan (1999) a.a.O.

<sup>698</sup> Lacan, Jacques (2006) a.a.O., S. 32.

<sup>699</sup> Ebd.

Stellvertreter des Zuschauenden agiert. Daher handelt Bill sowohl passiv als auch blind und tritt wie ein Kind auf, genauso wie der Zuschauende mit dem motorsich eingeschränkten unmündigen Säugling gleichgesetzt ist. So wie zudem der Zuschauende von der Kussszene geblendet ins Kino geht und dann einen möglichen Porno mit den Hollywoodstars erwartet, ist Bill von seiner Kopfkinoszene gefangen, die wiederum in einer Form von Blue Movie inszeniert ist.

Zu betonen ist, dass sowohl die Kussszene für den Zuschauenden als auch die Kopfkinoszene für Bill die „ungeordneten Bilder“ darstellen, die wegen ihrer negativen Ordnung durch ein „mundtot gemachtes Sprechen“ sowohl beim Zuschauenden als auch bei Bill hervorgebracht werden. Weiterhin erklärt dies Bills Scheitern als Erzähler sowie das Scheitern des Zuschauenden beim Filmerzählen, weil sie im narzisstischen Verhalten stecken bleiben. Dies deutet Bills Krise mit seiner Sexualität an sowie die Krise des Zuschauenden mit seiner Identität, die vor allem als Sehkrise symbolisch dargestellt ist.

Anders als bei Bill bietet sich jedoch für den Zuschauenden eine Gelegenheit an, sich vom imaginären Verhalten zu befreien, indem er trotz der Schwierigkeit spricht und somit ins *Symbolische* eintritt. Erst durch das Sprechen wird es dem Zuschauenden gelingen, die vorzeitige Erfahrung mit den filmischen Bildern im Hier und Jetzt erneut zu realisieren sowie zu rekonstruieren, indem er mit den anderen kommuniziert.

Dadurch öffnet sich für den Zuschauenden ein weiteres Register, nämlich das *Reale*, indem das narzisstische Ich stirbt, die mechanische Wiederkehr des Gleichen gebrochen wird und zum Schluss der Sprechende aufwachend seine eigene Realität erkennt. Auch die von Heide Schlüpmann beschriebene Kinoerfahrung ähnelt dem in dieser Hinsicht:

So wie ich einerseits aus der Kindheit die Angst vor dem dunklen Raum, der Präsenz einer diffusen Masse, beim Betreten des Kinos erinnere, so gegenwärtig ist mir andererseits immer noch die spätere unerhörte Erfahrung, verloren, verstört, zutiefst ermattet und verunsichert ins Kino zu gehen, um es »neu geboren«, mit großem Wohlgefühl und wiedergefundener Lust zu verlassen.<sup>700</sup>

Zu betonen ist, dass im Kunstwerk EYES WIDE SHUT diese drei Register von Lacan

---

<sup>700</sup> Schlüpmann, Heide (2004) Filmwissenschaft als Kinowissenschaft. In: *Nach dem Film*. No. 5, <http://nachdemfilm.de/no5/slu02dts.html>. Zit. nach *Unerhörte Erfahrung. Texte zum Kino*. Hg. v. Doris Kern/Sabine Nessel, Frankfurt a.M.[u.a.] : Stroemfeld, S. 11.

jedoch künstlich auf die drei Figuren verteilt sind: Bill agiert im imaginären Verhalten, während Alice sich im symbolischen Register befindet, und Ziegler verkörpert das Reale. Ebenso künstlich personifizieren Ziegler Bills *Über-Ich* und Nightingale Bills *Es*, während alle weiblichen Figuren die fetischisierte Alice darstellen. Daher handelt der Film vor allem von der männlichen Psyche, die aber von der Kastrationsangst bedroht ist und ebenso fungiert hierfür das männliche Ich als der filmische Erzähler.

Zu meiner Überraschung bestätigt dieses Ergebnis vollkommen Freuds Befürchtung vor dem neuen Medium Film, die in der Regel wie folgt beschrieben ist:

Freuds Ablehnung der neuen Kunst manifestierte sich u. a. in seiner Reaktion auf den Plan Karl Abrahams und Hanns Sachs', an dem ersten psychoanalytischen Film mitzuwirken, der als »Geheimnisse einer Seele« (G.W. Pabst, 1925/26) in die Filmgeschichte eingegangen ist. In seine berechnete Skepsis im Hinblick auf die filmische Darstellbarkeit psychoanalytischer Hypothesen mischte sich ein Vorurteil, das Freud mit vielen Bildungsbürgern seiner Zeit teilte, indem er den Film als modische Erscheinung abtat, mit der er persönlich nicht in Verbindung gebracht werden wolle.<sup>701</sup>

Freud selbst erläutert den Grund seines Einwandes in einem Brief an Sándor Ferenczi, einen Kollegen sowie Freund von Freud, wie folgt:

Die Verfilmung läßt sich so wenig vermeiden wie, scheint es, der Bubikopf. Aber ich lasse mir selbst keinen schneiden und will auch mit keinem Film in persönliche Verbindung gebracht werden[.]<sup>702</sup>

An Abraham gerichtet hingegen meint er:

Mein Haupteinwand bleibt, daß ich es nicht für möglich halte, unsere Abstraktionen in irgendwie respektabler Weise plastisch darzustellen[.]<sup>703</sup>

Diese Haltung Freuds gegenüber dem Medium Film beeinflusste seine Anhänger und zeigt sich in der Veröffentlichungspraxis z.B. der Zeitschrift PSYCHE so, dass „[z]wischen 1947 und 1992 sich gerade einmal drei Publikationen mit dem Thema Psychoanalyse und Film [befaßten], während 23 Arbeiten dem Verhältnis von

---

<sup>701</sup> Zeul, Mechthild (1994) Editorial. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jg., H. 11, November, S. 971.

<sup>702</sup> Zit. nach Zeul, Mechthild (1994) Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jg., H. 11, November, S. 981.

<sup>703</sup> Zit. nach ebd.

Psychoanalyse und Literatur gewidmet waren.<sup>704</sup>

Bekanntermaßen teilen Psychoanalyse und Film nicht nur das Geburtsjahr, sondern auch das Schicksal miteinander: So wie der Vater der Psychoanalyse bemüht war, seine Schule in der Wissenschaft zu etablieren, weil Psychoanalyse nicht als eine ernste Wissenschaft, sondern viel mehr als Populärwissenschaft oder als Pseudowissenschaft angesehen wurde, so war auch der Film darum bemüht, als Kunst akzeptiert zu werden, weil er als billige industrielle Unterhaltungsware aus dem Jahrmarkt konsumiert wurde. Darüber hinaus teilt der Film mit der Psychoanalyse die Sprache. Besonders die hysterischen Symptome ähneln der Sprache des Films im Hinblick darauf, wie Bilder in Träumen konstruiert sind.

Vor diesem Hintergrund ist Freuds Distanzierung vom Film nicht nur als damals herrschendes Vorurteil zu verstehen, sondern auch oder vor allem als seine Doppelgängerscheu: So wie Freud den persönlichen Kontakt zu Schnitzler aus seiner Doppelgängerscheu heraus vermied, weil er in Schnitzlers Werken seine Theorie verwirklicht sah, hat Freud sich auch vom Film distanziert, weil er darin sogar eine plastische Darstellung seiner Theorie unbewusst wahrnahm.

Die Psychoanalyse und der Film sind Doppelgänger. Und gerade dieses Verhältnis trug unbewusst dazu bei, eine Theorie des Mediums Film aus der Psychoanalyse zu entwickeln, aber erst in den 1970ern/1980ern. „Der psychoanalytischen Filmtheorie eignet, um einen Schlüsselbegriff der Psychoanalyse aufzugreifen, ein Moment der *Nachträglichkeit*“,<sup>705</sup> und die Antwort auf die Frage „[w]arum so spät?“<sup>706</sup> lautet: aus Doppelgängerscheu.<sup>707</sup>

Interessant ist, dass sich die Rezeptionen von Kubricks Filmen im Allgemeinen mit dieser Nachträglichkeit befassen, weil sowohl die Kritiker als auch die Wissenschaftler erst später ihre Werte erkannten. Dieses nachträgliche Phänomen ist bei EYES WIDE SHUT jedoch zugespitzt, wahrscheinlich weil dieser Film mit Wirklichkeit und Traum

---

<sup>704</sup> Zeul, Mechthild (1994) Editorial. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jg., H. 11, November, S. 971.

<sup>705</sup> Hediger, Vinzenz (2004a) Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms. Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 13/1/04, S. 112.

<sup>706</sup> Ebd.

<sup>707</sup> Hinzu kommen die zeithistorische, wissenschaftssoziologische und diskurstheoretische Faktoren, wie Vinzenz Hediger erklärt. Siehe ebd., S. 122f.

so raffiniert spielt, wodurch der verstärkte Doppelgängereffekt erzeugt wurde.

Die Hauptkritik an EYES WIDE SHUT lautet, dass der Film realitätsfern dargestellt sei: Dass die New York City nicht wirklichkeitstreu nachgebaut ist, Bill zuviel Bargeld in seinem Portemonnaie besitzt oder das Apartment von Alice und Bill für einen New Yorker Arzt zu luxuriös ausgestattet ist, sind die häufigsten darunter. Auch die Tatsache, dass das Geständnis der geträumten Untreue der Ehefrau ihren Mann aus der Bahn wirft, wurde nach der 68er-Bewegung für unrealistisch gehalten.

Manche interpretieren diese wiederum als Resultat der Lebensweise Kubricks, weil er als ein Eremit lebte und noch dazu ‚zu alt‘ war, um einen zeitgenössischen erotischen Film zu realisieren. Dabei übersah man den Fakt, dass es im Kino nicht um die Realität, sondern um den Realitätseindruck geht, der seine Kraft im Unbewussten des Zuschauenden ausübt. Ferner äußerte Kubrick:

I have always enjoyed dealing with a slightly surrealistic situation and presenting it in a realistic manner. I've always liked fairy tales and myths, magical stories, supernatural stories, ghost stories, surrealistic and allegorical stories. I think they are somehow closer to the sense of reality one feels today than the equally stylized "realistic" story in which a great deal of selectivity and omission has to occur in order to preserve its "realistic" style.<sup>708</sup>

Anzumerken ist, dass der Name von Alices und Bills Tochter an die schöne Helena erinnert, die zwar mit dem Prinzen von Mykene, Menelaos, verheiratet war, aber vom trojanischen Prinzen, Paris, begehrt wurde. Und gerade ihre Untreue war der Auslöser für den Trojanischen Krieg. Weiterhin ist es von Interesse, dass seit Heinrich Schliemann (1822-1890), der Ausgrabungen im kleinasiatischen Hisarlik durchführte und die dort gefundenen Ruinen als das von Homer beschriebene Troja identifizierte, die Mythen nicht als bloß erfundene, sondern als von realen Ereignissen inspirierte allegorische Erzählungen betrachtet werden.

Diese Wechselbeziehung zwischen Dichtung bzw. Kunst und Leben spiegelt sich in EYES WIDE SHUT verschachtelt wider: Obwohl die Handlung des Films im modernen New York stattfindet, wurde der Film in London gedreht; das damals reale Hollywood-Traumpaar, Kidman und Cruise, spielt das Ehepaar Alice und Bill Harford im Film; das reale Mutter-Sohn-Paar Katharina Kubrick-Hobbs und Alexander Hobbs taucht als

---

<sup>708</sup> Houston, Penelope (2001) a.a.O., S. 114.



Patient und seine Begleiterin in Bills Praxis auf. Außerdem verfasste der reale Journalist bei NEW YORK POST, Larry Celona, den Zeitungsartikel<sup>709</sup> im Film, der vom Tod einer ehemaligen Schönheitskönigin berichtet.

Besonders dieser Zeitungsartikel ist verwirrend und amüsan zugleich, weil er zwar den fiktiven Hintergrund des Todes von Amanda Curran schildert, aber diese fiktive Figur wiederum mit der realen Person Leon Vitali in Verbindung gebracht wird. Vitali war Regieassistent in EYES WIDE SHUT und spielte zudem Roten Umhang im Film. Der Artikel erwähnt dann die Affäre zwischen dem Model Curran und dem Modedesigner Vitali, die möglicherweise ihren Drogenkonsum und Tod erklärt.

Außerdem fragt der Verführer Szavost Alice, ob sie Ovids ARS AMATORIA (THE ART OF LOVE), den Urvater aller Verführungsratgeber, gelesen hat. Alices Antwort lautet: „Didn't he [Ovid] wind up all by himself? Crying his eyes out in some place with a very bad climate?“ und somit weist sie auf sein reales Leben hin. Ovids Werk war zwar ein sehr großer Erfolg zu seiner Zeit, aber für den Kaiser Augustus, der nach den römischen Bürgerkriegen eine sittliche Erneuerung des Staates plante, war diese obszöne Liebeskunst einer der Gründe für die lebenslange Verbannung Ovids nach Tomis. In der Geschichte ist eine solche Auswirkung eines Kunstwerkes auf seinen Autor keine Seltenheit, weshalb der Autor in der Regel eine Selbstzensur durchführt, bevor ihn die autoritäre Zensur bestraft.

Das Kulturprodukt Film ist mit der Zensur besonders sensibel, weil die höhere Einstufung bei MPAA (Motion Picture Association of America) ein von vornherein stark eingeschränktes Publikum bedeutet und somit auch eingeschränkte Einkommensmöglichkeiten. Z.B. NC-17 (nicht jugendfrei) wird in der Regel als Pornofilm betrachtet. Wenn ein Film mit NC-17 eingestuft ist, weigern sich daher viele Kinobesitzer, ihn vorzuführen, und manche Zeitungen drucken sogar keine Anzeigen für ihn.<sup>710</sup> Um mit einer solchen äußeren Zensur reibungslos umzugehen, ist die Selbstzensur vonnöten, und gerade dieses Zensursystem weist auf die Analogie zu unsem psychischen System während des Schlafes hin.

---

<sup>709</sup> Im Film ist dieser Artikel nur flüchtig zu sehen, als Bill ihn im Sharkey's Café liest. Aber THE STANLEY KUBRICK ARCHIVES zeigt den gesamten Artikel. Siehe Hill, Rodney (2008) Eyes Wide Shut. In: *The Stanley Kubrick Archives*. Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 486.

<sup>710</sup> Vgl. Ruschel, Christian (2002) a.a.O., S. 92.

Die „Kino-Psyche-Analogie“<sup>711</sup> ist kein Zufall, sondern Ausdruck oder Verwirklichung des innewohnenden Wunsches, wie es Baudry erklärt. Zudem veranschaulicht der Mythos die grundlegende Denkform,<sup>712</sup> wofür die weitere Forschung erforderlich ist.

Die griechische Mythologie erzählt, dass die Göttin der Liebe, der Schönheit und der sinnlichen Begierde Aphrodite zwar mit dem Gott des Feuers und der Schmiedekunst Hephaistos verheiratet war, aber nebenbei eine Beziehung mit dem Kriegsgott Ares führte, aus der Eros, Harmonia, Phobos, Deimos und Anteros geboren wurden. Dies demonstriert den Zusammenhang zwischen Untreue im Privaten und deren Auswirkung im Politischen.

Nun versteht sich, warum Kubrick sich nach dem Kriegsfilm FULL METAL JACKET für den kammerspielartigen Film EYES WIDE SHUT interessierte. Er wollte unsere grundlegende Denkform in Bezug auf Sexualität und Beziehung im Kino darstellen, in dem der Realitätseindruck die Realität überragt.

In dieser Arbeit habe ich Stanley Kubrick anhand von seinem letzten Film EYES WIDE SHUT als *Auteur* dargestellt. Insbesondere drei Faktoren unterstreichen Kubrick als *Auteur*, nämlich Genie, Urheber und induzierten Autor. Da „[d]as Genie und sein Zeitalter [zusammengehören]“,<sup>713</sup> ist es kein Wunder, dass Kubricks Arbeitsmethode mit dem umwälzenden Hollywoodssystem im Zusammenhang steht. Er war eindeutig ein Hollywoodregisseur, obwohl er seit Anfang der 1960er Jahre in England lebte und dort Filme drehte. Und gerade weil er ein Hollywoodregisseur war, schuf er Filme für die Masse, indem er die primitive Sprache, nämlich die Sprache des Unbewussten benutzte. Der Perfektionist Kubrick hat außerdem seine Autorschaft nicht nur juristisch gesichert, sondern auch künstlerisch, indem er seine Spuren im Film unverkennbar hinterließ.

Anders als z.B. Cecil B. DeMille, der zu seiner Zeit als ein „equivalent of an important star“<sup>714</sup> galt, durch die Selbstpromotion die Anzahl von Kinogängern zu erhöhen instande war, als Erzieher und Prediger der Nation auftrat und dem Publikum sogar

---

<sup>711</sup> Hediger, Vinzenz (2004a) a.a.O., S. 122.

<sup>712</sup> Siehe dafür Cassirer, Ernst (1954) Das mythische Denken. In: Ders. *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 2, Oxford : Cassirer.

<sup>713</sup> Beland, Hermann (2000) a.a.O., S. 7.

<sup>714</sup> Hediger, Vinzenz (2004b) a.a.O., S. 127.

erste Leseanweisungen seines Filmes gab,<sup>715</sup> blieb Kubrick unsichtbar sowie unhörbar strikt hinter der Kamera sowie seinem Werk und weigerte sich außerdem, über seine Filme zu sprechen. Kubrick sagte:

Ich mag es aus verschiedenen Gründen nicht, meine Filme unter ästhetischen Aspekten zu diskutieren. Zunächst einmal kann man das Thema eines Films und seine Ideen nicht mit wenigen Worten zusammenfassen, wenn er gut ist. Es verlangt den ganzen Film, damit der sein eigenes Statement macht. Dazu kommt, daß Erklärungen dem Zuschauer die Freude nehmen, selbst etwas über den Film zu entdecken. Wenn ich die Filme anderer Leute sehe, dann will ich nicht, daß man mir sagt, worum es da geht. Der „thrill“ der Entdeckung ist die stärkste Erfahrung, die ein Publikum machen kann, and makes the point go much deeper. Es gefällt mir, wenn mich Leute fragen, ob ich sagen könnte, ob die oder jene Idee auch beabsichtigt gewesen sei. Das führt natürlich zu dem Risiko, daß Kritiker den Film gänzlich mißverstehen könnten, aber das ist unvermeidlich; und vielleicht ist es besser, wenn sie ihn mißverstehen, sonst würden sie dem Publikum erklären, was es für sich selbst herausfinden sollte.<sup>716</sup>

Wahrscheinlich waren diese unterschiedlichen Haltungen beider Regisseure der entscheidende Grund, warum DeMilles Filme die Zeit nicht überlebten, wohingegen Kubricks immer wieder neues Publikum finden, obwohl beide Regisseure gleichermaßen klassisches Kino schufen. Mit den Leseanweisungen DeMilles wurde das Publikum gehindert, den Film eigenständig zu lesen, während Kubrick das Publikum als die letzte Erzählinstanz offen ließ. Daher kann man im Kubrick'schen Kino zum Schluss Folgendes sagen: „Ich, der Zuschauer [die Zuschauerin] spreche den Film“.<sup>717</sup> Allerdings nur wenn wir durch den narzisstischen Tod neugeboren werden.

Letztlich bleibt die Frage trotzdem offen, wie die Maske, die Bill bei der Orgie getragen hat, auf seinem Kopfkissen neben der schlafenden Alice auftaucht. Um auf diese Frage antworten zu können, muss man auf Carl Gustav Jungs Begriff *Persona* eingehen, weil die im antiken Theater von Schauspielern getragene Maske ursprünglich mit *Persona* bezeichnet wurde und Jung diesen Begriff in die Tiefenpsychologie übertrug. Nach Jung charakterisiert *Persona* denjenigen Teil des Ichs, der für ein sozialverträgliches Verhalten des Individuums gegenüber seiner Umwelt sorgt. Dieser äußere bewusste Charakter des Ichs steht aber im Gegensatz zum inneren unbewussten Charakter, den er wiederum mit *Schatten* bezeichnet.

Hinsichtlich Gender Studies ist zudem Jungs Konzept von *Animus* und *Anima* von

---

<sup>715</sup> Siehe ebd., S. 128-148.

<sup>716</sup> Hoof, Florian (1987) a.a.O.

<sup>717</sup> Lie, Sulgi (2012) *Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik*. Zürich : diaphanes, S. 32.

Interesse, weil sie den jeweils andersgeschlechtlichen Urgrund im Ich charakterisieren. Um das Geschlechterverhältnis weiterhin zu erklären, ist Freuds Begriff *Fetisch* mit einzubeziehen, weil er hilfreich ist, das Verhältnis vor allem im Zusammenhang mit der Waren-Ästhetik zu ergründen. Dies führt dann zurück zu Freuds *Doppelgänger*, der das Verhältnis zwischen Kunst und Leben expliziert. Darüber hinaus wird der Begriff *Suture* (Naht) bei der Erklärung dieser rätselhaften Szene den Schlüssel liefern, indem er sowohl auf diegetischer als auch auf extradiegetischer Ebene nicht nur die Blickkonstellation, sondern auch die Montage erläutert.

Es ist also die unheimliche Erfahrung, die uns das Kubrick'sche Kino bietet, indem die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum verwischt wird, vor allem weil wir uns darin wie ein Säugling befinden. Daher handelt es sich in Kubricks Kino schließlich um unseren Realitätsglauben, der zugleich Kinderglaube ist. Und genau dieser Kinderglaube ermöglicht den unheimlichen Kino-Effekt sowie die narzisstische Vorstellung über unsere eigene Szene des Unbewussten in diesem künstlichen Ort. Ob es sich dabei auf die Wahrheit bezieht oder auf das Trugbild, hängt sowohl von der Intention des Machers als auch von unserer dialektischen Erkenntnis ab.

Allerdings ist es die ästhetische Lust, die der Künstler durch das Kunstwerk verschafft, indem „uns der Dichter in den Stand setzt, unsere eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne Schämen zu genießen.“<sup>718</sup> Das ist die *Ars poetica*, die sowohl im Film als auch in der Novelle durch die Maske versinnbildlicht wird. Hierzu ist jedoch eine Reihe weiterer Forschungsarbeiten erforderlich.

---

<sup>718</sup> Freud, Sigmund (2009) a.a.O., S. 45.

## 5. Bibliografie

- Adorno, Theodor W. (2003) *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7, Hg. v. Rolf Tiedmann, Frankfurt a.M. : Suhrkamp.
- Albersmeier, Franz-Josef (2009) Einleitung: Filmtheorien in historischem Wandel. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 3-29.
- Allary, Mathias (1999-2014) *Montagetheorie*. In: <http://www.movie-college.de/filmschule/postproduktion/montagetheorie.htm> (Stand: 17.05.2014).
- Althen, Michael (1999) Mit offenen Augen träumen. Kubricks „Eyes Wide Shut“ eröffnet die Filmfestspiele am Lido. In: *Süddeutsche Zeitung*. München, 02.09.1999.
- Appelt, Christian (2004) Das Handwerk des Sehens. In: *Stanley Kubrick*. Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum, S. 254-265.
- Arenas, Fernando Ramos (2011) *Der Auteur und die Autoren: Die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme '95*. [Leipzig] : Leipziger Universitätsverlag.
- Astruc, Alexandre (1992) Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter. [1948] In: *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Hg. v. Christa Blümlinger/Constantin Wulff, Wien : Sonderzahl, S. 199-204.
- Auerochs, Bernd (2007) Erzähler. In: *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Hg. v. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 207f.
- Aurnhammer, Achim (2013) *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin [u.a.] : De Gruyter.
- Aurnhammer, Achim/Lea Marquart (2010) *Arthur Schnitzler, Traumnovelle*. Braunschweig : Schroedel.
- Aurnhammer, Achim/Barbara Beßlich/Rudolf Denk (Hg.) (2010) *Arthur Schnitzler und der Film*. Würzburg : Ergon.
- Barthes, Roland (2009) Der Tod des Autors. [1968] In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Reclam, S. 185-193.
- Baudry, Jean-Louis (1994) Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. [1975] In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jg., Heft 11, November 1994, S. 1047-1074.

- Beaujean, Alfred/Michael Venhoff [Red.] (2007) *Harenberg, Kulturführer Oper*. Mannheim : Meyers Lexikonverl.
- Beland, Hermann (2000) Einleitung. In: Freud, Sigmund. *Schriften über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt a.M. : Fischer Taschenbuch, S. 7-28.
- Belting, Hans (2013) *Spiegel der Welt: Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*. 2. Aufl., München : C.H. Beck.
- Benjamin, Walter (1928) *Haschisch in Marseille*. In: <http://www.textlog.de/benjamin-haschisch-in-marseille.html> (Stand: 18.02.2013).
- (1972) Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz« [1930]. In: Ders. *Gesammelte Schriften*. III, Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 230-236.
  - (1977) Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows [1936]. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. II-2, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem, Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 438-465.
- Benthien, Claudia (2009) Albertines Traum: Paradoxien des Handlungsbegriffs in Schnitzlers *Traumnovelle* und Kubricks *Eyes Wide Shut*. In: *Handlung und Leidenschaft: Jenseits von actio und passio*. Hg. v. Interdisziplinäres Zentrum für Historische Anthropologie Freie Universität Berlin, hg. v. Klaus-Peter Köpping/Burkhard Schnepel/Christoph Wulf, Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Bd. 18, Heft 2, Berlin : Akademie Verl., S. 230-241.
- Berger, John (1974) *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. [1972] Reinbek : Rowohlt.
- Bernstein, Jeremy (2001) Profile: Stanley Kubrick [1966]. In: *Stanley Kubrick: Interviews*. Hg. v. Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 21-46.
- Booth, Wayne C. (2009) Der implizite Autor [1961]. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 142-152.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis.: Univ. of Wisconsin Press.
- Bordwell, David/Noël Carroll (Hg.) (1996) *POST-THEORY. Reconstructing Film Studies*. Madison, Wis. : University of Wisconsin Press.
- Branigan, Edward (1984) *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin [u.a.] : Mouton.
- (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London : Routledge.

- Brauneck, Manfred (1993) *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 1, Stuttgart u. Weimar : Metzler.
- Breidecker, Volker (2012) Licht und Schatten dieser Welt. In: *Süddeutsche Zeitung*, München, 15.05.2012. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/arthur-schnitzler-zum-geburtstag-licht-und-schatten-dieser-welt-1.1357452> (Stand: 13.11.2013).
- Breuer, Josef/ Sigmund Freud (1996) *Studien über Hysterie*. [1895] Frankfurt a.M. : Fischer.
- Brinckmann, Christine N. (1997) *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich : Chronos.
- Cahill, Tim (2001) The *Rolling Stone* Interview: Stanley Kubrick [1987]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 189-203.
- Castle, Alison (Hg.) (2008) *Das Stanley Kubrick Archiv*. Köln : Taschen.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca u. London : Cornell Univ. Press.
- Chion, Michel (2001) *Kubrick's Cinema Odyssey*. London: British Film Institute.  
(2002) *Eyes Wide Shut*. London : British Film Institute.
- Ciment, Michel (1982) *Kubrick*. München : BAHIA.
- Cocks, Geoffrey (2004) *The wolf at the door: Stanley Kubrick, History & Holocaust*. New York [u.a.] : Peter Lang.
- Cocks, Geoffrey/ Diedrick, James/ Perusek, Glenn (Hg.) (2006) *Death of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*. Madison, Wis. : Univ. of Wisconsin Press.
- Cohen, Clélia/Olivier Joyard (1999) Kubrick, l'homme qui savait tout par Sydney Pollack. In: *Cahiers du Cinéma*. Octobre 1999, Nr. 539, S. 6.
- Comolli, Jean-Louis (2003) Maschinen des Sichtbaren. [1980] In: *Der Kinematographische Apparat: Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Hg. v. Robert F Riesinger, Münster : Nobus Publikationen, S. 63-81.
- Conrad, Andreas (1999) Schon vor 70 Jahren wäre Schnitzlers „Traumnovelle“ fast von G.W. Pabst verfilmt worden. In: *Der Tagesspiegel*, 09.09.1999.
- Corrigan, Timothy (1991) *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick, NJ : Rutgers Univ. Press.
- Daus, Corinna (2007) Eyes wide open – Kubricks Visionen: Interview mit Jan Harlan. In: *Das ARTE Magazin*, Oktober 2007. <http://www.arte.tv/de/Interviews/1734172.html> (Stand: 25.04.2011).

- Daviau, Gertraud Steiner (2002) Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*. Eine neue Dimension für Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities*. Hg. v. Ian Foster/Florian Krobb, Bern [u.a.] : Peter Lang, S. 391-405.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.
- Diederichs, Helmut H. (2001) *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. <http://www.soziales.fh-dortmund.de/diederichs/pdfs/habil.pdf> (Stand: 04.11.2013).
- Distelmeyer, Jan (2003) Vom auteur zum Kulturprodukt. Entwurf einer Kontextorientierten Werkgeschichtsschreibung. In: *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Paderborn März 2002*. Hg. v. Andrea Nolte, Marburg : Schüren, S. 86-97.
- (2005) *Autor macht Geschichte: Oliver Stone, seine Filme und die Werkgeschichtsschreibung*. [München] : edition text + kritik.
- Devoucoux, Daniel (2005) Uniformen gegen Uniformität. Das Beispiel Kubrick. In: *Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien*. Hg. v. Gabriele Mentges/Birgit Richard, Frankfurt a.M. u. New York : Campus Verlag, S. 139-170.
- Dundy, Elaine (2001) Stanley Kubrick and *Dr. Strangelove* [1963]. In: *Stanley Kubrick: Interviews*. Hg. v. Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 9-16.
- Eberhard, Kerstin (2007) Mise en Scène. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 445ff.
- Elsaesser, Thomas (2004) Evolutionärer Bild-Ingenieur. Stanley Kubricks Autorschaft. In: *Stanley Kubrick*. Hg. v. Bernd Eichhorn, Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum, S. 136-147.
- Evans, Dylan (2002) *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien : Turia und Kant.
- Fabel und Sujet. In: *Lexikon der Filmbegriffe*.  
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=146>  
(Stand: 18.12.2013).
- Falsetto, Mario (2001) *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*. Westport, Conn. [u.a.] : Praeger.
- Farese, Giuseppe (2010) Arthur Schnitzler – Stanley Kubrick. Ein Duell ohne Sieger. In: *Arthur Schnitzler und der Film*. Hg. v. Achim Aurnhammer/Barbara Beßlich/Rudolf Denk, Würzburg : ERGON, S. 359-371.
- Fischer, Ralf Michael (2009) *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley*



*Kubrick*. Berlin : Gebr. Mann.

Filmen ist Detektivarbeit: Spiegel-Interview mit "Barry Lyndon"-Regisseur Stanley Kubrick. In: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41146953.html> (Stand: 23.04.2013).

Fontius, Martin (2006) Wahrnehmung. In: *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 420f.

Foster, Hal (1993) *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass. : The MIT Press.

Foucault, Michel (2003) *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. : Suhrkamp.

Freud, Sigmund (1910) *Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen gehalten zur 20jährigen Gründungsfeier der Clark University in Worcester Mass. September 1909* [1909]. In: <http://www.gutenberg.org/files/20613/20613-h/20613-h.htm> (Stand: 09.01.2013).

- (1925) *Notiz über den Wunderblock* [1924]. In: <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-notiz-wunderblock.html> (Stand: 18.12.2012).
- (1970) Das Unheimliche [1919]. In: Ders. *Studienausgabe: Bd. IV. Psychologische Schriften*. Hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey/Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a.M. : S. Fischer Verlag, S. 242-274.
- (1976) Jenseits des Lustprinzips [1920]. In: Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 13. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 3-69.
- (1986) Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III. Das Tabu der Virginität. [1917/18]. In: Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 12, Werke aus den Jahren 1917-1920. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 161-180.
- (1987) Das Ich und das Es [1923]. In: Ders. *Gesammelte Werke*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 235-289.
- (2000) Über den Traum [1901]. In: Ders. *Schriften über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 78-81.
- (2000) Märchenstoffe in Träumen [1913]. In: Ders. *Schriften über Träume und Traumdeutungen*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 131-137.
- (2009) Der Dichter und das Phantasieren [1907/08]. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Reclam, S. 35-45.

Freund, Winfried/Walburga Freund-Spork (2010) *Arthur Schnitzler, Traumnovelle*. Stuttgart : Reclam.

Freytag, Julia (2007) *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut*. Bielefeld : transcript.

García Mainar, Luis M. (1999) *Narrative and Stylistic Patterns in the Films of Stanley Kubrick*. Rochester [u.a.] : Camden Haouse.

- Gaudreault, André (1990) Showing and Telling. Image and Word in Early Cinema. In: *Early cinema: space, frame, narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser/Adam Barker, London : BFI Publ., S. 274-281.
- (2009) *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*. Toronto [u.a.] : Univ. of Toronto Press.
- Gay, Peter (2001) Sigmund Freud – Eine Kurzbiographie. In: Freud, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 451-473.
- (2002) *Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler: Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. : Fischer.
- Gebauer, Ralf (2010) *Inhaltlicher Schwerpunkt: Epochenumbruch 19./20. Jahrhundert: unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung epischer Texte; Schnitzler: Traumnovelle, Thomas Mann: Mario und der Zauberer; Deutsch-Abitur Nordrhein-Westfalen 2012 (Grundkurs)*. Hollfeld : Bange.
- Gelmis, Joseph (1970) An Interview with Stanley Kubrick [1969]. In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html> (Stand: 06.12.2013).
- (2001) The film director as superstar: Stanley Kubrick [1970]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 80-104.
- Genette, Gérard (2009) Impizierter Autor, implizierter Leser? [1976] In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 233-246.
- Gengaro, Christine Lee (2013) *Listening to Stanley Kubrick: the music in his films*. Lanham, Md. [u.a.] : Scarecrow Press.
- Goethe, Johann W. (1827) Ueber epische und dramatische Dichtung. In: *Kunst und Altertum*. Bd. 6, H. 1, Stuttgart. Entstanden 1797. Zit. v. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3659/6> (Stand: 26.01.2014).
- Gómez, Hilaria Loyo (2004) End-of-millennium Cynicism in Stanley Kubrick's *Eyes Wide Shut* (1999). In: *Memory, Imagination and Desire in Contemporary Anglo-American Literature and Film*. Hg. v. Constanza del Río-Álvaro/Luis Miquel García-Mainar, Heidelberg : Universitätsverlag Winter, S. 161-171.
- Göttler, Fritz (1999) Fremde, wenn sie sich begegnen. Zwischen Schnitzlers Traumnovelle und Pulp Fiction: Reflexionen zum letzten Film von Stanley Kubrick. In: *Süddeutsche Zeitung*, München, 09.09.1999.
- Greb, Michael (2011) *Numen und Macht : die Bedeutung des Heiligen und des Unheimlichen in Religion und Kunst heute*. Frankfurt a.M. [u.a.] : Lang.
- Greub, Thierry (Hg.) (2001) *Las Meninas im Spiegel der Deutungen: eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin : Reimer.

- Grob, Norbert (2007) New Hollywood. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Reclam, S. 476-481.
- (2007) Farbe. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Reclam, S. 184-187.
- Grobe, Horst (2011) *Textanalyse und Interpretation zu Arthur Schnitzler TRAUMNOVELLE*. Hollfeld : Bange.
- Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph*. Urbana [u.a.] : Univ. of Illinois Press.
- Hairapetian, Marc (1999) Die Haushälterin schreibt Memoiren: Vor „Eyes Wide Shut“: Nach Stanley Kubricks Tod brechen die Dämme der Geheimhaltung. In: *Die Welt*, Berlin, 29.06.1999.
- Harlan, Jan (2008) Anhang B: Essays. In: *Das Stanley Kubrick Archiv*. Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 66.
- Heath, Stephen (1980) The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form. In: *The Cinematic Apparatus*. Hg. v. Teresa de Lauretis/Stephen Heath, London et al : Macmillan, S. 1-13.
- Hediger, Vinzenz (1996) make them as entertainment: Wie der Trailer 1934 die Weihen der Unterhaltungskunst erhielt. In: *Cinema41*. Zürich, S. 128-140.
- (2002) Des einen Fetisch ist des anderen Cue. Psychoanalytische und kognitive Filmtheorie. Anmerkungen zu einem verpassten Rendez-vous. In: *Nach der kognitiven Wende? Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft GfM*. Hg. v. Hans-Jürgen Wulff/Jan Sellmer, Marburg : Schüren, S. 41-58.
  - (2004a) Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms. Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 13/1/04, S. 112-125.
  - (2004b) „The Equivalent of an Important Star.“ Zur Rhetorik der Selbstpromotion in den Kinotrailern von Cecil B. DeMille. In: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 13/2, S. 128-148.
  - (2005) The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction. In: *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*. Hg. v. Malte Hagener/Marijke De Valck, Amsterdam : University of Amsterdam Press, S. 133-147.
  - (2006) Fallgeschichten, Filmgeschichten. Die Liebe zum Kino als Prinzip der psychoanalytischen Erkenntnis bei Cesare Musatti. In: *Freud und das Kino*. Hg. v. Günther Krenn, Wien : Filmarchiv Austria, S. 136-160.
- Heinz, Jutta (2007) Roman. In: *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Hg. v. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 658-662.
- Heizmann, Bertold [Hg.] (2006) *Arthur Schnitzler, Traumnovelle*. Stuttgart : Reclam.

- Henry, Michael (1999) Sydney Pollack. Ce que voulait Stanley. In: *Positif. Revue mensuelle de cinéma*. September 1999, Nr. 463, S. 16-20.
- Herr, Michael (2000) *Kubrick*. New York : Grove Press.
- Hill, Rodney (2008) Eyes Wide Shut. In: *Das Stanley Kubrick Archiv*. Hg. v. Alison Castle, Köln [u.a.] : Taschen, S. 58ff.
- Höbel, Wolfgang/Thomas Hüetlin (2005) „Er besaß den Laser des Zorns“: Christiane Kubrick über ihren Mann Stanley und dessen Ruf als exzentrischer Menschenfeind. In: *Der Spiegel*. Nr. 3, S. 114-117.
- Hoffmann, E.T.A. (2006) *Der Sandmann* [1816]. Stuttgart : Philipp Reclam.
- Hoffmann, Hilmar/Walter Schobert (Hg.) (1988) *Magische Schatten. Ein Kinderbuch zur Entstehung des Kinos*. Frankfurt a. M. : Deutsches Filmmuseum.
- Hofsess, John (2001) Mind's Eye: *A Clockwork Orange* [1971]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 105ff.
- Hoof, Florian (1987) Der Mann, dem alles wichtig ist: Erfahrungen bei der Synchronisation von Stanley Kubricks Film „Full Metal Jacket“. In: *Frankfurter Rundschau*. Frankfurt a.M., 21.11.1987.
- Horak, Jan-Christopher (2011) Filmerklärer / Filmerzähler. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2734> (Stand: 08.02.2014).
- Houston, Penelope (2001) Kubrick country [1971]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 108-115.
- Hülk, Walburga (2008) Entgleisung im Salon. Kubricks *Eyes Wide Shut* nach Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *Surrealismus und Film: Von Fellini bis Lynch*. Hg. v. Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff, Bielefeld : transcript, S. 187-204.
- Hunter, Stephen (1999) Kubrick's Sleepy ‚Eyes Wide Shut‘. In: *Washington Post*. 16.07.1999.  
<http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/eyeswide-shuthunter.htm> (Stand: 22.03.2013.).
- Ilgner, Julia (2010) Schnitzler intermedial? Zu einigen Aspekten „filmischen Erzählens“ in den späten Novellen (*Traumnovelle, Spiel im Morgengrauen, Flucht in die Finsternis*). In: *Arthur Schnitzler und der Film*. Hg. v. Achim Aurnhammer/Barbara Beßlich/Rudolf Denk, Würzburg : Ergon, S. 135-153.
- Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (2009) Einleitung zu Boris Tomaševskij: Literatur und Biographie. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone

- Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 46ff.
- Jaspers, Kristina/Wolf Unterberger (Hg.) (2007) *Kino im Kopf: Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Berlin : Bertz + Fischer Verlag.
- Jenny, Urs (1999) Reise in die Nacht der Lust. In: *Der Spiegel*. 27/1999, S. 103-108.
- Jentsch, Ernst (1906) Zur Psychologie des Unheimlichen. In: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. Nr. 22 u. 23, Halle. S. 195-198 u. S. 203-205.
- Johnson, Diane (2006) Writing *The Shining*. In: *Death of Field. Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*. Ed. by Geoffrey Cocks/James Diedrick/Glenn Perusek, Madison, Wis. : Univ. of Wisconsin Press, S. 55-61.
- Kagan, Norman (2000) *The Cinema of Stanley Kubrick*. 3. ed., New York, NY : Continuum.
- Kammer, Manfred (1983) *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*. Aachen : Cobra-Verl.
- Kamp, Werner (1999) Autorkonzepte in der Filmkritik. In: *Rückkehr des Autors. Zur Erinnerung eines umstrittenen Begriffs*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Tübingen : Niemeyer, S. 441-463.
- (2006) Erzählung und Stil in *Eyes Wide Shut*. In: *Kontext Film: Beiträge zu Film und Literatur*. Hg. v. Michael Braun/Werner Kamp, Berlin : Erich Schmidt Verlag, S. 11-26.
- Kant, Immanuel (1991) Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? [1783] In: Ders. *Werkausgabe*. Hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. XI, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 51-61.
- Karasek, Hellmut (1987) Sind Sie ein Misanthrop, Mr. Kubrick? Spiegel-Gespräch mit dem „Full Metal Jacket“-Regisseur. In: *Der Spiegel*. Nr. 41, S. 235. und <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13524222.html> (Stand: 23.04.2013).
- Keiser, Brenda (1990) *Deadly dishonor: the duel and the honor code in the works of Arthur Schnitzler*. New York [u.a.] : Lang.
- Kessler, Frank (2001) EYES WIDE SHUT. Hinter den Kulissen des Festes. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 10/2/2001, Marburg : Schüren, S. 20-28.
- Kilb, Andreas (1999a) Unsägliche Schaulust. In: *Die Zeit*, Hamburg, 22.07.1999.
- (1999b) Die nackten Masken: EYES WIDE SHUT (1999). In: *Stanley Kubrick*. Red. v. Dieter Bertz, Berlin : Dieter Bertz, S. 233-248.
- Kim, Hee-Ju (2007) *Traumnovelle*. Maskeraden der Lust. In: *Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Hg. v. Hee-Ju Kim/Günter Saße, Stuttgart : Reclam, S. 209-229.
- (2009) »Ehe zwischen Brüdern« Arthur Schnitzlers »Traumnovelle« im

- Licht ihrer intertextuellen Bezüge zur »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« aus »Tausendundeine Nacht«. In: *Hofmannsthal: Jahrbuch; zur europäischen Moderne*. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, hg. v. Gerhard Neumann/Ursula Renner/Günter Schnitzler/Gotthart Wunberg, Freiburg : Rombach, S. 253-288.
- Kindt, Tom (2009) Novelle. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. v. Dieter Lamping, Stuttgart : Alfred Kröner, S. 540-548.
- Kirchmann, Kay (2001) *Stanley Kubrick: das Schweigen der Bilder*. 3. Aufl., Bochum : Schnitt – der Filmverlag.
- Koch, Gertrud (2001) Netzhautsex – Sehen als Akt. In: *Schnittstelle. Medien und Kulturelle Kommunikation*. Hg. v. Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp, Köln : Dumont, S. 101-110.
- (2002) Traumleinwand – filmtheoretische Ausdeutungen eines psychoanalytischen Konzepts. In: *Traum-Expeditionen*. Hg. v. Stephan Hau/Wolfgang Leuschner/Heinrich Deserno, Tübingen : edition diskord, S. 277-288.
- Koch, Susanne (2009) *Literatur – Film – Unterricht: Bewertungsgrundlagen und didaktisches Potenzial der Literaturverfilmung für den Deutschunterricht am Beispiel Eyes Wide Shut*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Koebner, Thomas/Julia Gerdes (2007) Filmmusik. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 217-224.
- Koebner, Thomas/Peter Ruckriegel (2007) Literaturverfilmung. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 404-407.
- Kolker, Robert (2001) Die Struktur des mechanischen Menschen: Stanley Kubrick. In: *Allein im Licht: Arthur Penn, Oliver Stone, Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Robert Altman*. München; Zürich : Diana, S. 147-252.
- Körte, Peter (1999a) Reise ans Ende der Nacht. In: *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt a.M., 19.07.1999.
- (1999b) „Wenn die Augen geschlossen sind, sieht man mehr“. Der Regisseur Dominik Graf über Kubricks Kälte, Schnitzlers Novelle, die Tücken der Psychoanalyse und die schwindende Erotik der Körper im Kino. In: *Frankfurter Rundschau*. Frankfurt a.M., 08.09.1999.
  - (1999c) Das Kino, der Sex und der Tod. In: *Frankfurter Rundschau*, Frankfurt a.M., 08.09.1999.
- Kreider, Tim (2000) Introducing Sociology. A Review of Eyes Wide Shut. In: *Film Quarterly*. Vol. 53, no. 3, S. 41-48. und <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0096.html> (Stand: 22.03.2013).
- Krotkoff, Hertha (1972) Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International*

- Arthur Schnitzler Research Association*. Volume 5, Numbers 1/2, New York : State Univ. of New York at Binghamton, S.70-95.
- (1973) Zur geheimen Gesellschaft in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *The German Quarterly*. Volume XLVI, Number 2, S. 202-209.
- Kuberski, Philip (2012) *Kubrick's total cinema: philosophical themes and formal qualities*. London [u.a.] : Continuum.
- Kubrick, Stanley/Frederic Raphael. [1996] Die erstveröffentlichte Drehbuchfassung. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0085.html> (Stand: 20.12.2013).
- (1999) *Eyes Wide Shut*. New York [u.a.] : Penguin.
- Kuhn, Markus (2011) *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin [u.a.] : De Gruyter.
- Kunz, Josef (1991) Die Novelle. In: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Hg. v. Otto Knörrich, Stuttgart : Alfred Kröner, S. 260-271.
- Lacan, Jacques (1991) Einführung des großen Anderen. [1955] In: Ders. *Das Seminar. Buch 2. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Weinheim : Quadriga, S. 299-315.
- (1996) Tyche und Automaton. [1964] In: Ders. *Das Seminar. Buch 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Weinheim : Quadriga, S. 59-70.
  - (2006) Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale. [1953] In: Ders. *Namendes-Vaters*. Wien : Turia + Kant, S. 13-61.
- Lachenmaier, Tina (2007) *E.T.A. Hoffmanns Figuren: Imaginative Spielräume der Ich-Identität. Die Erscheinungsformen des dissoziierten Ich: Doppelgängertum, Wahnsinn und Außenseitertum*. Göttingen : Cuvillier.
- Lambert, Kent (2002) „Sobotka, Ruth“. In: Phillips, Gene D./Rodney Hill: *The Encyclopedia of Stanley Kubrick. From "Day of the fight" to "Eyes wide shut"*. New York, NY : Checkmark Books, S. 337ff.
- Latacz, Joachim (2003) *Homer: Der erste Dichter des Abendlands*. Düsseldorf [u.a.] : Artemis & Winkler.
- Lee, Joon-Suh (2002) Poststrukturalistische Ästhetik des Lachens: Ein Vergleich der Lachszenen in *Traumnovelle* und *Eyes Wide Shut*. In: *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik*. Bd. 83, Jg. 43, Heft 3, S. 223-244.
- Lehmann, Hans-Thies (1983) Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos. In: *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Hg. v. Karl Heinz Bohrer, Frankfurt a.M. : Suhrkamp, S. 572-609.
- (1990) Das Kino und das Imaginäre. Über Stanley Kubricks »Full Metal Jacket«. In: *Kino und Couch. Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Film*. Hg. v. Evangelischer Akademie Arnoldshain (Doron Kiesel) und Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik. Ernst Karpf (Red. Bearb.), Frankfurt a.M. : Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik Abt. Verlag, S. 75-98.

- (1991) *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart : Metzler.
  - (2004) Film-Theater. Masken/Identitäten in EYES WIDE SHUT. In: *Stanley Kubrick*. Red. v. Bernd Eichhorn, Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum, S. 233-243.
  - (2005) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. : Verl. der Autoren, 3. Aufl.
- Lewin, Bertram D. (1946) Sleep, the mouth, and the dream screen. In: *Psychoanalytic Quarterly*. 15, S. 419-434.
- (1953) Reconsideration of the dream screen. In: *Psychoanalytic Quarterly*. 22, S. 174-199.
- Lie, Sulgi (2012) *Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik*. Zürich : diaphanes.
- Lindner, Burkhardt (2005) Unrat, Ungeziefer und die Sprache der Literatur. In: *Reste. Umgang mit einem Randphänomen*. Hg. v. Andreas Becker/Saskia Reither/Christian Spies, Bielefeld : Transcript. S. 83-99.
- Lippert, Renate (1994) »Ist der Blick männlich?« Texte zur feministischen Filmtheorie. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jg., Heft 11, November 1994, S. 1088-1099.
- (2002) *Vom Winde verweht. Film und Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. : Stroemfeld.
- Loraux, Nicole (1993) *Tragische Weisen, eine Frau zu töten*. [1985] Frankfurt a.M. [u.a.] : Campus.
- Lorenz, Dagmar C.G. (2010) Original und kulturkritische Übersetzung. Kubricks *Eyes Wide Shut* und Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *Arthur Schnitzler und der Film*. Hg. v. Achim Aurnhammer/Barbara Beßlich/Rudolf Denk, Würzburg : ERGON, S. 341-357.
- Lühe, Astrid von der (2006) Ästhetische Bildung/Erziehung. In: *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*. Hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 66f.
- Lueken, Verena (1999) Im Reich der Sinne. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt a.M., 17.07.1999.
- McCarthy, Todd (1999) Eyes Wide Shut – Kubrick Casts a Riveting Spell. In: *Variety*. New York, July 11, 1999.
- MacWilliam, Candia (1999) There was an Atmosphere Nicely Poised Between a Séance and a Game of Chess. In: *The Guardian*. London, March 13, 1999.
- Maitland, Sara (1999) My Year with Stanley Kubrick. In: *The Independent*. London, March 12, 1999.
- Mayne, Judith (1986) Der primitive Erzähler. In: *Frauen und Film*. Rock, rock, my Baby: aus den Wiegen der Filmgeschichte. Hg. v. Gertrud Koch/Heide



- Schlüpmann, Nr. 41, Dez., Frankfurt a.M. [u.a.] : Stroemfeld, S. 4-16.
- McGowan, Todd (2007) From the Imaginary Look to the Real Gaze. In: Ders. *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*. New York : State Univ. of New York.
- Mentzos, Stavros (1996) Einleitung. In: Breuer, Josef/Sigmund Freud. *Studien über Hysterie*. Frankfurt a.M. : Fischer, S. 7-20.
- Micke, Norbert (2000) *Das Eros-Thanatos-Motiv in frühen Erzählungen Arthur Schnitzlers*. Berlin : Ed. Amadis.
- Mulvey, Laura (2003) Visuelle Lust und narratives Kino. [1975] In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart : Reclam, S. 389-408.
- Naremore, James (2007) *On Kubrick*. London : BFI, British Film Inst.
- Nelson, Thomas Allen (2000) *Kubrick, inside a film artist's maze*, Blumington [u.a.]: Indiana Univ. Press.
- Neuhauser, Thomas (2003) „*Das Wort Genie war verboten....*“. Rückblick: Interview 2003 mit Jan Harlan. In: <http://www.arte.tv/de/das-wort-genie-war-^verboten/1734216,CmC=1734174.html> (Stand: 27.08.2014).
- Parry, Milman (1971) *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*. Ed. by Adam Parry, Oxford : Clarendon.
- Perlmann, L. Michaela (1987) *Der Traum in der literarischen Moderne: Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*. München : Wilhelm Fink, S. 180-201.
- Pizzato, Mark (2004) Beauty's eye: erotic masques of the death drive in *Eyes Wide Shut*. In: *Lacan and contemporary film*. Ed. by Todd McGowan/Sheila Kunkle, New York : Other Press, S. 83-109.
- Platon (1994) *Der Staat (Politeia)*. Stuttgart : Reclam.
- Pleynet, Marcelin/Jean Thibaudeau (2003) Ökonomisches, Ideologisches, Formales ... [1969] In: *Der kinematographische Apparat: Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Hg. v. Robert F Riesinger, Münster : Nobus Publikationen, S. 11-25.
- Rall, Veronika (2011) *Kinoanalyse. Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse*. Marburg : Schüren.
- Raphael, Frederic (1999a) *Eyes Wide Open: Eine Nahaufnahme von Stanley Kubrick*. Berlin : Ullstein.
- (1999b) Introduction. In: Schnitzler, Arthur. *Dream Story*. London [u.a.] : Penguin, S. v-xvii.
- Rasmussen, Randy (2001) *Eyes Wide Shut: The Waking Dream*. In: Ders. *Stanley*

- Kubrick. *Seven Films Analyzed*. Jefferson, NC [u.a.] : McFarland.
- Reimar, Lenz (1993) Was ist Sucht? In: *Arbeitstexte für den Unterricht. Glück*. Hg. v. Dieter Birnbacher, Stuttgart : Reclam, S. 89-95.
- Restetzki, Philipp (2012) *Arthur Schnitzler und die Realität. Traumtheorien und Realitätsebenen in der »Traumnovelle«*. Hg. v. Andreas Rimmel/Paul Rimmel, Bonn : Bernstein.
- Rey, William H. (1968) *Arthur Schnitzler: Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin : E. Schmidt.
- Rice, Julian (2008) *Kubrick's hope: discovering optimism, from 2001 to Eyes wide shut*. Lanham, Md [u.a.] : Scarecrow Press.
- Rietmüller, Albrecht (2005) Kubricks letztes Wunschkonzert: Beobachtungen an der Musik zu *Eyes Wide Shut* (1999). In: *Tonspuren. Musik im Film: Fallstudien 1994 – 2001*. Hg. v. Andreas Dorschel, Wien [u.a.] : Universal-Edition, S. 82-105.
- Rimscha, Robert von (1999) Landschaften der Lust. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 18.07.1999.
- Ritter, Daniel Patrick (2009) *Über Männer und Schatten: Doppelgänger im Film*. Wien : Edition Sonnberg.
- Rodek, Hanns-Georg (1999a) Vier Menschen kennen den letzten Kubrick. In: *Die Welt*, Berlin, 10.03.1999.
- (1999b) Du sollst von Sex nicht träumen. In: *Die Welt*, Berlin, 09.09.1999.
- Roth, Patrick (1999a) Stanley Kubricks Vermächtnis. Und dennoch ein Überraschendes Filmerlebnis: Erste Eindrücke zu „Eyes Wide Shut“. In: *Die Welt*, Berlin, 16.07.1999.
- (1999b) Das kann man nur für Stanley spielen: Nicole Kidman, Hauptdarstellerin von Kubricks „Eyes Wide Shut“, im Gespräch mit Patrick Roth. In: *Die Welt*, Berlin, 19.07.1999.
  - (1999c) Wir haben mit dem Feuer gespielt. Ein Gespräch mit Tom Cruise über die Arbeit mit seiner Frau, mit Stanley Kubrick und die Frage, wer hier wen betrogen hat. In: *Süddeutsche Zeitung*. München, 27.08.1999.
- Ruschel, Christian (2002) *Vom Innen und Außen der Blicke: Aus Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE wird Stanley Kubricks EYES WIDE SHUT*. Mainz : Uni., Diss.
- Scheffel, Michael (1997) Narrative Fiktion und die »Märchenhaftigkeit des Alltäglichen« – Arthur Schnitzler: *Traumnovelle* (1925/26). In: Ders.: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen : Niemeyer, S. 175-196.
- (1998) »Ich will dir alles erzählen«. Von der »Märchenhaftigkeit des

- Alltäglichen« in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: *Arthur Schnitzler*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München : edition text + kritik, S. 123-137.
- (2006) Nachwort. In: Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*. Hg. v. Michael Scheffel, Stuttgart : Reclam, S. 107-123.
  - (2009) Was heisst (Film-)Erzählen? Exemplarische Überlegungen mit einem Blick auf Schnitzlers *Traumnovelle* und Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*. In: *Erzählen im Film. Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Hg. v. Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier/Timo Skrandies, Bielefeld : transcript, S. 15-31.
- Scheible, Hartmut (2002) Nachwort. In: Arthur Schnitzler: *Traumnovelle. Die Braut*. Stuttgart : Reclam, S. 105-127.
- Schickel, Richard (1999) Cinema: All Eyes On Them. In: *Time Magazine*. 05.07.1999.
- (2001) Kubrick's grandest gamble: *Barry Lyndon* [1975]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 159-170.
- Schleicher, Harald (2007) Montage. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Philipp Reclam, S.447-450.
- Schlichter, Ansgar (2012) Kinoki. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2473> (Stand: 17.02.2014).
- Schlüpmann, Heide (1990) Schaulust und Ästhetik. Reflexionen zwischen Apparatusdebatte und feministischer Filmtheorie. In: *Filmwahrnehmung : Dokumentation der GFF – Tagung 1989*. Hg. v. Knut Hickethier/Hartmut Winkler, Berlin : Ed. Sigma Bohn, S. 35-41.
- (1994) Die Geburt des Kinos aus dem Geist des Lachens. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jahrgang, Heft 11, November 1994, S. 1075-1087.
- Schnakenberg, Robert (2010) *Die grossen Filmregisseure und ihre Geheimnisse: inklusive all der skandalträchtigen Geschichten, die Ihnen das Filmlexikon immer verschwiegen hat*. Zürich : Walde + Graf.
- Schnitzler, Arthur (1967) *Aphorismen und Betrachtungen*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (1976) Über Psychoanalyse. [1926] In: *protokolle: Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*. Hg. in Verbindung mit dem Museum des XX. Jahrhunderts. Heft 2, Wien [u.a.] : Jugend-und-Volk-Verlagsgesellschaft, S. 277-284.
  - (2002) *Traumnovelle*. [1926] *Die Braut*. Stuttgart : Reclam.
  - (2004) *Traumnovelle. Nach der Fassung des Erstdrucks mit Variantenapparat*. Hg. v. Nikolai Vogel/Kilian Fitzpatrick, Scheuring : Black Ink.
  - (o.J.) Film-Skript zur Traumnovelle. ASAF C XLII. Freiburg : Arthur-Schnitzler-Archiv.
- Schnitzler, Olga (1962) *Spiegelbild der Freundschaft*. Salzburg : Residenz Verl.

- Schölzhorn, Barbara (2008) *Ehrenkomödie im Angesicht des Todes: das Duell bei Arthur Schnitzler*. Norderstedt : Books on Demand.
- Schultheis, Bernd (2004) Möglichkeitsräume. Notizen zur musikalischen Rede bei Stanley Kubrick. In: *Stanley Kubrick*. Hg. v. Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. : Dt. Filmmuseum Frankfurt am Main, S. 266-279.
- Schulz-Ojala, Jan (1999) Venus, weites Land: Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut“ überstrahlt den Beginn des 56. Filmfestivals in Venedig. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 03.09.1999.
- Šebková-Thaller, Zuzana (1992) *Sünde und Versöhnung in Jan van Eycks Hochzeitsbild*. Markt Berolzheim : Hernoul-le-Fin-Verl.
- Sellers, C. Paul (2010) *Film authorship: auteurs and other myths*. London [u.a.] : Wallflower.
- Seeßlen, Gerog (1999) „Nun sind wir wohl erwacht“. In: *Die Tageszeitung*, Berlin, 19.07.1999.  
- (2003) *Filmen, was noch niemand sah: Stanley Kubricks Kino der Grenzüberschreitungen*. In: <http://www.arte.tv/de/filmen-was-noch-niemand-sah-stanley-kubricks-kino-der-grenzueberschreitungen/350322,CmC=350320.html> (Stand: 05.06.2014).
- Seeßlen, Georg/Fernand Jung (2008) *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg : Schüren.
- Shiloh, Ilana (2011) *The Double, the Labyrinth and the Locked Room: Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*. New York [u.a.] : Peter Lang.
- Sperl, Stephan (2006) *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg : Königshausen & Neumann.
- Stanzel, Franz K. (1987) *Typische Formen des Romans*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- Steenhoven, Ton van der (2010) *Und kein Traum ist völlig Traum – Zu Arthur Schnitzlers "Traumnovelle"* [Elektronische Ressource]. München : GRIN.
- Stiglegger, Marcus (2007) Pornographischer Film. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart : Reclam, S. 526ff.
- Strejcek, Gerhard (2011) Das Ende einer bürgerlichen Ehe. In: *Wiener Zeitung*. Wien, 22.06.2011.  
[http://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/wissen/geschichte/222038\\_Das-Ende-einer-buergerlichen-Ehe.html](http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wissen/geschichte/222038_Das-Ende-einer-buergerlichen-Ehe.html) (Stand: 10.10.2013).
- Strick, Philip/Penelope Houston (2001) Modern Times: an interview with Stanley Kubrick [1972]. In: *Stanley Kubrick: interviews*. Ed. by Gene D. Phillips, Jackson : Univ. Press of Mississippi, S. 126-139.

- Thissen, Rolf (1999) *Stanley Kubrick: der Regisseur als Architekt*. München : Heyne.
- Tomaševskij, Boris (2009) Literatur und Biographie. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart : Philipp Reclam, S. 49-61.
- The Shining (film). (2013, December 8). In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 16:13, December 10, 2013, from [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The\\_Shining\\_\(film\)&oldid=585091291](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Shining_(film)&oldid=585091291).
- Trischak, Evamaria (2002) Filmtheorien und Gender. In: *cinetext. film & philosophy*. [http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien\\_und\\_gender.html](http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html) (Stand: 19.01.2013).
- Truffaut, François (1999) *Die Lust am Sehen*. Frankfurt a.M. : Verlag der Autoren.
- Vaughan, Hunter (2002) *Eyes Wide Shut: Kino-Eye Wide Open*. In: *The Film Journal*. <http://www.thefilmjournal.com/issue8/eyeswideshut.html> (Stand: 26.02.2013).
- Vertov, Dziga (2009) Kinoki – Umsturz [1923]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 36-50.
- »Kinoglaz« [1924]. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart : Philipp Reclam, S. 51ff.
- Vöhler, Martin (2006) Vom Sänger zum Rhapsoden. Zum historischen Wandel ästhetischer Erfahrung. In: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Hg. v. Sonderforschungsbereich 626. Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Berlin : Freie Universität Berlin. [http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/voehler.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/voehler.pdf) (Stand: 29.04.2014).
- Walker, Alexander (1999) *Stanley Kubrick : Leben und Werk*. Berlin : Henschel.
- Weber, Samuel (1973) The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment. In: *MLN: Modern Language Notes*. Vol. 88, No. 6. S. 1102-1133.
- Webster, Patrick (2011) *Love and Death in Kubrick: A Critical Study of the Films from Lolita through Eyes Wide Shut*. Jefferson, N.C. [u.a.] : McFarland.
- Winkler, Hartmut (1990) Der Zuschauer und die filmische Technik. Apparatus – Theorien, Frankreich 1969 – 75. In: *Filmwahrnehmung : Dokumentation der GFF – Tagung 1989*. Hg. v. Knut Hickethier/Hartmut Winkler, Berlin : Ed. Sigma Bohn, S. 19-25.
- (1992) *Der filmische Raum und der Zuschauer: 'Apparatus' – Semantik - 'Ideologie'*. Heidelberg : Winter.
- Wisely, Andrew C. (1996) *Arthur Schnitzler and the discourse of honor and dueling*. New York [u.a.] : Lang.

- Wolf, Claudia (2006) *Arthur Schnitzler und der Film: Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung*. Karlsruhe : Universitätsverlag Karlsruhe.
- Wolf, Sabine (2013) Anhang. In: Schnitzler, Arthur. *Traumnovelle*. Stuttgart : Reclam, S. 101-131.
- Worbs, Michael (1988) *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt a.M. : Athenäum.
- Yiu, Yvonne (2001) *Jan van Eyck – das Arnolfini-Doppelbildnis: Reflexionen über die Malerei*. Frankfurt a.M. [u.a.] : Stroemfeld.
- Zeul, Mechthild (1994) Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. XLVIII. Jg., H. 11, November 1994, S. 9751-1003.
- (2006) Film- und Kinotheorie. In: *Freud-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer, Stuttgart [u.a.] : Metzler, S. 402-411.
- Zweig, Stefan (2013) *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. [1942] Berlin : Insel.