

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Band: 41 (1999)

Heft: 223

Artikel: Hinter den Spiegeln : Eyes Wide Shut : Stanley Kubricks Lektüre der "Traumnovelle"

Autor: Seesslen, Georg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866703>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Hinter den Spiegeln

EYES WIDE SHUT –

Stanley Kubricks

Lektüre der «Traumnovelle»



1

Arthur Schnitzlers «Traumnovelle» ist eines dieser hübschen Rätsel der Literaturgeschichte, eine Erfüllung und ein Sonderfall zugleich. 1907 begonnen, hat der Autor die Erzählung erst zwanzig Jahre später, am Ende seiner Arbeit, vollendet. Dazwischen lagen ein Weltkrieg, der soziale und kulturelle Niedergang eines Reiches, die Entwicklung der Psychoanalyse von einer Wissenschaft zu einem Kulturspiel. So vermischen sich in der «Traumnovelle» nicht nur die literarischen Methoden, sondern auch die Zeiten; wir befinden uns zugleich in den Unterwelten der K.u.K.-Gesellschaft und in der Trümmerlandschaft des Nachkrieges, wir befinden uns in einer Traumwelt und in der bürgerlichen Wirklichkeit. Leicht ist es, die Parallelen zwischen dem literarischen Werk und der psychoanalytischen Methode zu ziehen, zumal Sigmund Freud Schnitzler als jemanden bewunderte, der in künstlerischer Intuition vorwegnahm, was er durch «objektive» Untersuchung zu Tage förderte. Schnitzler selber war da eher skeptisch: «Nach dem Dunkel der Seele gehen mehr Wege, ich fühle es immer stärker, als die Psychoanalytiker sich träumen (und traumdeuten) lassen» schrieb er an den Freud-Schüler Theodor Reik. Tatsächlich lässt sich der Traum in der «Traumnovelle» weder als Abbildung noch als Kommentar zur Seelenwirklichkeit ihrer Protagonisten deuten, aber auch als eine Rückkehr zur «gothischen» Phantastik, wo das Übernatürliche in das Leben einbricht, lässt sich die Erzählung nicht verstehen. Denn es geht nicht nur darum, dass die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verschwimmen, sondern gerade darum, dass der Versuch der Rationalisierung so gründlich, ja katastrophal scheitern muss. Man mag daher die «Traumnovelle» zugleich als Parallele und als Widerspruch zur «Traumdeutung» sehen, nicht nur als verschlüsselte Selbstdarstellung des Autors in seiner Isolation und Besessenheit, sondern auch als Widerspruch des Ästhetischen gegen die Wissenschaft.

2

Stanley Kubrick und sein Co-Autor Frederic Raphael haben die Handlung der «Traumnovelle» ins New York von heute, oder auch an einen Ort, der ebenso zeitlos und unwirklich ist wie Schnitzlers Wien, verlegt. Auch hier mag eine Gesellschaft zu beobachten sein, die an ihrer Ungleichzeitigkeit leidet. Das Alte und das Neue, eine Lockerung der Sitten und ein innerer und äusserer Zwang zur Offenheit stehen einer nach wie vor fundamentalen Organisation von Liebe und Familie gegenüber. Die Projekte der Modernisierungen im Mikrokosmos der Gesellschaft sind gescheitert, die scheinhafte Liberalisierung erweist sich als Phantasma. Dass sich die Frau nicht mehr spaltet in das Objekt der Begierde und das Subjekt der Liebe, das macht den Helden der «Traumnovelle» ganz buchstäblich verrückt. Aber worin besteht sein Wahn? Oberflächlich gesehen darin, dass die Spannung zwischen Eifersucht und (unterdrücktem) Begehren so gross wird, dass er beides in einem Alptraum zusammenbringt, als Kette beständiger Übertretungen und Bestrafungen, in dem ihm Erfüllung ebenso wie Klarheit versagt wird. Aber mehr noch als bei Schnitzler stellt sich in Kubricks Film auch die Frage nach den Spiegelungen und Anachronismen dieser Obsession. Ist es nicht, als würde der Mann in den Traum seiner Frau eindringen und zugleich ihn vorwegnehmen? Muss er, selber in der Maske verborgen, nicht hinter jeder weiblichen Maske das Begehren seiner Frau vermuten? In der wahnwitzig choreographierten und grossartig gespielten Szene, in der Alice – so heisst die Heldin im Film – ihrem Mann Bill von ihrem eigenen Begehren spricht, alle seine Rationalisierungs- und Kompromissvorschläge, seine Konzepte der Liebe, um genau zu sein, ablehnt, ist es, als würde er zum ersten Mal im anderen nicht nur das Bild, sondern auch den Spiegel sehen. Und dann muss er hinein, muss hinter den Spiegel und findet dort nicht nur seine eigenen Abgründe – das verbotene Begehren mit seinen Anklängen an *LOLITA*, die sich wiederholende Erfahrung des Versagens, das sich zuerst im Geheimnis und dann, furchtbarer, in der Banalität entziehende Objekt, ganz buchstäblich jene Maskierungen des Begehrens, von denen am Ende nur die Maske selber übrigbleibt –, sondern getrieben von dem (in schwarz-Weiss) wiederholten

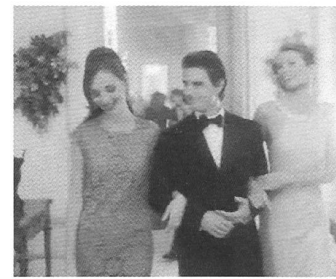
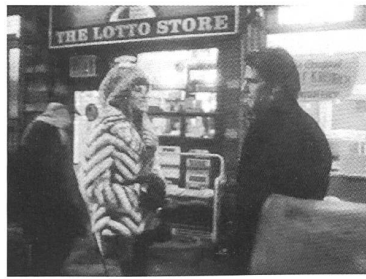


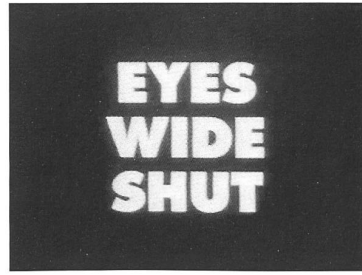
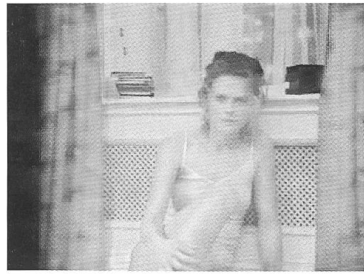
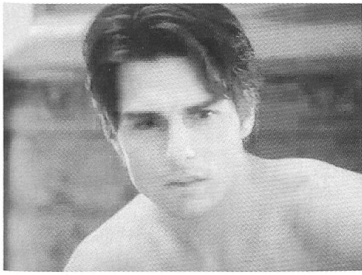
Bild des imaginierten Geschlechtsverkehrs seiner Frau mit ihrem Traumliebhaber auch in alles, was an diesem weiblichen Begehren in ihm vorstellbar ist.

Anders als Schnitzler und darin wiederum *THE SHINING* verwandt, bietet Kubrick neben dem inneren Zerfall der Person noch eine andere, "objektive" Lösung an: In der Figur des von Sydney Pollack dargestellten Freundes, der zuerst das Fest organisierte, auf dem alles begann, und sich dann als einer der Teilnehmer der erotischen Séance zu erkennen gibt, lässt er die Möglichkeit einer realen Verschwörung, einer bewussten Inszenierung offen, die Bill daran hindern sollte, in den «verbotenen Raum» zu gelangen. Damit wird ein mögliches zweites Motiv angeschlagen, das parallel zur paradoxen Auflösung des liebenden Paares durch die Ehrlichkeit läuft: Die Isolation des Helden, wie wir sie aus so vielen Kubrick-Filmen kennen. Auf die Frage seiner Frau, ob er hier jemanden kenne, antwortet Bill bei Kubrick: «Not a soul.» Er fühlt sich als – erfolgreicher – Ausgestossener der Gesellschaft, in deren Licht er steht, und mit deren Sünden er paktiert (gleich am Anfang wird er zu einer Frau gerufen, die eine Überdosis Rauschgift geschluckt hat, und verpflichtet sich zum Schweigen), und in seiner erotischen Odyssee ist dieses Ausgestossensein so sehr Triebkraft wie der Bruch in seiner Beziehung. Daher auch der Wunsch, an den Riten der "Geheimgesellschaft" teilzuhaben, an jenem Ritual absurder Prächtigkeit, die sich als vollkommen inhaltsleer erweist und am Ende möglicherweise nichts anderes ist als ein nur für ihn selbst inszeniertes Schauspiel, das ihn zugleich anziehen und wieder austossen soll. Neben der sexuellen steht also auch die Erfahrung der sozialen Ohnmacht, die wir bei Schnitzler in der Begegnung mit den Korpsstudenten erleben, bei Kubrick vor allem in Tom Cruises Dialog mit Sydney Pollack: Es ist eine Kafka-Situation und die Wiederkehr der Unmöglichkeit eines "Sohnes", in den Raum des Vaters einzudringen. Obwohl *EYES WIDE SHUT* sehr genau dem Text der «Traumnovelle» folgt, könnte man den Film ebenso gut als eine Negativ-Version von «Das Schloss» ansehen.

Und wo Schnitzlers Held schliesslich an einer Stelle argwöhnen muss, seine Erlebnisse seien nichts anderes als erste Anzeichen einer Infektion durch Diphtherie, so können wir in *EYES WIDE SHUT* auch einen ziemlich bösen Trip sehen, so wie wir *THE SHINING* auch als Wahn eines rückfälligen Alkoholikers sehen können.

«Fear and Desire» – der begehrende und angsterfüllte Mann blickt in sich hinein und findet sich nicht. Die Bewegung der Frau, die ihren inneren Spannungen zwischen Sehnsucht, Furcht, Aggression und Lust auch körperlich Ausdruck verleiht, lähmt den Mann; Nicole Kidman macht mit jeder Geste, mit jedem Blick diese Dynamik spürbar, eine emotionale Explosion, die zugleich dazu führt, dass ihr Mann versteinert, jede Option verliert. Tom Cruises Gesicht wird schon in diesem Augenblick Maske. Der Anruf, der ihn dann hinaus ruft, wie erlösend, weil diese Situation nur noch als Katastrophe enden könnte, mag dann schon Teil einer anderen, einer inneren Wirklichkeit sein. Der Blick des Mannes ist buchstäblich gebrochen; sieht das Geschlecht, das nicht eines sein kann, aus dem Spiegel zurück, so kann auch er nicht mehr eins sein; jede neue Begegnung mit der Frau spaltet ihn erneut, und je mehr er den Bildern seiner Angst begegnet, die Angst vor der Infektion, die Angst vor der Kindfrau, die Angst vor dem Ritual, desto mehr versucht er, sich zu maskieren, und wird umso unbarmherziger demaskiert. Bei Kubrick wird der Held – anders als bei Schnitzler – gezwungen, seine Maske abzunehmen. Sein Kreis schliesst sich, als er die Maske neben seiner Frau liegen sieht und in diesem Augenblick das Maskenhafte von seinem Gesicht abfällt. Es zerfliesst förmlich, der Blick verlischt.

Ansonsten bleibt der Film sehr nahe an der Vorlage, so scheint es zumindest auf den ersten Blick. Ganze Dialog-Passagen sind ebenso übernommen wie die Abfolge der Geschehnisse. Umso signifikanter die kleinen oder grösseren Abweichungen. Schnitzler zeigt eine wachsende Zersetzung der Wahrnehmung, einen Traum, der dem Versuch widersteht, gedeutet zu werden. Kubrick setzt die lineare Erzählung in ein Kreisen um. Während in der Novelle das Passwort eindeutig auf die Erzählung der Frau verweist, «Dänemark», dort, wo die mögliche Untreue der Frau statt-



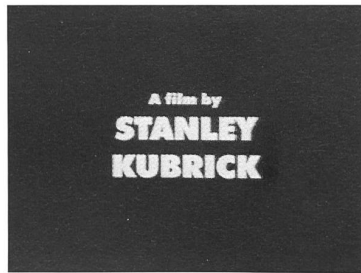
gefunden hat, ist es bei Kubrick mehrdeutiger: «Fidelio». Wieder der Verweis auf Beethoven und die Nietzsche-Deutung als Ausbruch des Dionysischen, aber zugleich die Bezeichnung von «Treue». In einem einzigen Wort ist das ganze Dilemma des Helden, die Unmöglichkeit seines Lebensentwurfes, die Unmöglichkeit der bürgerlichen Konstruktion der Liebe, zusammengefasst.

Ein besonders gemeiner Trick des Regisseurs ist es, die ganze Geschichte zur Weihnachtszeit spielen zu lassen (natürlich gibt es bei Kubrick dabei keinen Schnee), und so werden grell und hässlich erleuchtete Weihnachtsbäume zu einer Art visuellem Leitmotiv, das nicht nur den Widerspruch zwischen einem sexuellen Traumrausch und der ökonomisch-semiologischen Konstruktion der Familie betont, sondern eine Ebene tiefer auch in die Mythologie der Heiligen Familie führt, die hier auf dem Prüfstand steht. Auch hier beginnt alles mit einem eher harmlosen Fest. Während sich die etwas angetrunkene Alice von einem ungarischen «Lebemann» umgarnen lässt, droht ihr Mann Bill von zwei Models abgeschleppt zu werden, bis ihn der Gastgeber zu einer nackten, durch ihren Drogenmissbrauch halbtoten Frau bringen lässt. Sie wird noch einmal gerettet, nicht wirklich. Während Schnitzler das Geschehen mit sehr kleinen Irritationen beginnen lässt, überzeichnet Kubrick von Anbeginn an. Sein erster Entwurf für diesen Film war eine Komödie, eine erotische Farce (und der Regisseur spielte, so ist zu hören, eine Zeit lang allen Ernstes damit, die Hauptrolle mit Robin Williams zu besetzen), und es ist möglicherweise nicht unwichtig für das Verständnis des Films, den Untergrund der Groteske, des schwarzen Humors zu betrachten, von dem noch einige wundervolle Extempores wie die Unterredung des Helden mit dem Hotelmanager und die Groteske im Haus des Maskenverleihers bleiben. Aber Kubricks Filme sind immer Tragödien und Grotesken zugleich.

Und wie Schnitzler die verschiedensten literarischen Techniken gebraucht, so wechselt auch Kubrick von Szene zu Szene den Ton; er erzählt in lauter kleinen Filmen im Film. Zu Hause kommt es dann zu einer durch einen Joint bekräftigten Aussprache zwischen den beiden, eine Schlüsselszene und ein Meisterwerk für sich. Wie

man aus einer Dialogszene so viel Film gewinnen kann – und nebenbei: wie gut Tom Cruise und Nicole Kidman in diesem Film sind, das zeigt Kubrick so nebenbei, während er den wahren Diskurs dieses Films eröffnet. Sollte man das Begehren um der Liebe willen kontrollieren, und ist nicht die Kontrolle selbst schon der Verrat, ein Verrat, der vor allem der Frau Unrecht tut, die sich in das Subjekt der Liebe und in das Objekt der Begierde spalten soll? Dass die Frau von ihrem eigenen Begehren spricht, ein Bild, das sich buchstäblich in die Wahrnehmung des Mannes einfrisst. Man könnte diese Szene als intimen Naturalismus, eine Seelenentblössung ansehen, auf die dann verschiedene Traum-Sequenzen folgen. Aber diese Deutung würde den Film konventioneller erscheinen lassen, als er ist. Diese Intimität funktioniert in der Kubrickschen Konstruktion nur als Spiegelung der vorherigen Szene; die Gefangenschaft im Labyrinth der Wohnung, im Labyrinth der Liebe offenbart sich als anderes der Erfahrung im «hohen Raum» der Herrschaftsarchitektur. Der Zerfall der Familie und des Paares, den wir aus so vielen Kubrick-Filmen kennen, ist das andere der erfahrenen Fremdheit im hohen Raum. Auf die Erfahrung von Fremdheit und Ausschluss folgt die Klaustrophobie, das auf sich selbst Zurückgeworfene.

Wie bei Schnitzler wird der Arzt nun an das Totenbett eines Mannes gerufen, der, freilich anders als bei dem Wiener Autor, schon bei seinem Ruf tot ist, und eben dort, im Haus des Toten, beginnt seine erotische Odyssee. Er lässt sich von einer freundlichen Hure ansprechen und mit in ihre Wohnung nehmen, und, wiederum anders als bei Schnitzler, ist es ein Anruf seiner Frau auf sein Handy, was ihn vom Vollzug des Ehebruchs abhält. Im übrigen verweigern, ebenfalls im Gegensatz zur «Traumnovelle», in EYES WIDE SHUT die Menschen für ihre merkwürdigen Dienste nicht das Entgelt. Leitmotivisch kehrt nun auch das Motiv des Todes wieder, kulminierend in der Szene der «Nekrophilie», die wie eine Paraphrase der Szene aus THE SHINING wirkt, in der Jack Torrance der Toten im «verbotenen Zimmer» begegnet. Auch das ist ein Augenblick des Erwachens und der Verurteilung.



Das Träumen war nicht heilsam in der «Traumnovelle», es hatte sich in einem Labyrinth verlaufen, an dessen Ende sich nicht nur die Liebe, sondern auch die Wahrheit als Illusion erwiesen hat. Das Begehren konnte sich, anders als in der melodramatischen Erzählweise, nicht mehr von der Liebe abspalten und auf diese Weise kontrolliert und möglicherweise bestraft werden, im Gegenteil, die Liebe zu einem setzt das Begehren nach allem eigentlich erst in Schwung, so wie das Interesse an der Wahrheit des anderen erst die Phantasmen ins Leben ruft. Leichter und schneller kann man es nicht sagen, dass Liebe nur als ein Prozess der Selbstaufhebung denkbar sein kann. Eine absurde Erfahrung, deren Bewegung sogleich in Agonie endet, sobald sie sich als Mythos von der Wirklichkeit befragen lassen muss. Kubricks Lesart geht noch eine Ebene tiefer. Er dekonstruiert nicht nur die Beziehung, sondern auch ihr Subjekt. «Kein Traum ist nur ein Traum», sagt der Held am Ende, und er könnte ebensogut sagen: Keine Wirklichkeit ist nur Wirklichkeit. Wenn alle Kubrick-Helden versuchen, über die Grenzen ihrer Welt (über die Grenzen ihrer Sprache und über die Grenzen ihres Blicks) hinauszugelangen, dann gelangen sie diesmal über ihre Grenzen, indem sie etwas versuchen, was der Konvention nach unmöglich ist: Ineinander hineinzusehen.

3

EYES WIDE SHUT ist, wie einst 2001, die Geschichte einer Odyssee an den Rand des Verstehens und darüber hinaus, und es ist die Geschichte einer paranoiden Auflösung wie THE SHINING. Der Regisseur legt genügend Spuren zum eigenen Werk aus, um das Kreisen seiner Motive in Gang zu setzen. Nur zum Beispiel sagt Bill zu seiner Tochter, als die sich ein "pet" zu Weihnachten wünscht, das selbe «We'll see about that», wie es der Astronaut in 2001 mit der seinen tut, die Geschichte dieser Familie ist wie die Spiegelung der von THE SHINING (was wäre, wenn man, statt sich von einander abzukapseln, einander alles zu offenbaren versuchte?), die Visionen des öffentlichen Schauspiels von Sexualität erinnern an das Ende von A CLOCKWORK ORANGE, das Empfinden des Helden, in einem gesellschaftlichen Raum zu verkehren, ohne wirklich dazuzu-

gehören, erinnert an BARRY LYNDON. Und so weiter. Die Kreise im Inneren des Films – nur zum Beispiel versprechen die beiden "Models" auf der Party, Bill ans Ende des Regenbogens zu führen, und im Kostümverleih «Rainbow» beginnt auch seine Odyssee – ergänzen sich mit Kreisen in Kubricks Gesamtwerk. Wenn BARRY LYNDON ein Film der melancholischen Öffnungen durch die Fahrt der Kamera zurück war, und FULL METAL JACKET ein Film der grotesken Verknüpfung von Distanz und Nähe, dann ist EYES WIDE SHUT der Film des Kreisens. Sparsamer eingesetzt sind Kubricks "Tunneleffekte" hier, dafür gibt es in einer ganzen Reihe von Einstellungen einen beängstigenden Aspekt der Tiefenschärfe. Mal sind wir mitten drin, mal zu einem hinterhältigen analytischen Sehen herausgefordert. Das Subjekt und die objektive Betrachtung kommen nicht zusammen. Ich wage zu behaupten, dass Schnitzler mit der «Traumnovelle» das Scheitern der Psychoanalyse als "Heilmittel" der bürgerlichen Welt vorweggenommen hat, und dass Kubrick mit EYES WIDE SHUT unter vielem anderen auch vom Scheitern des psychologischen Realismus – nebst einer Seitenlinie des Phantastischen – im Kino gesprochen hat. Und richtig grossartig wird sein Film einmal mehr, weil er in seiner langen Herstellungsphase nicht bloss für jede Sequenz genau das Richtige gefunden hat, sondern auch durch das, was man unterwegs fortgelassen hat, viele erklärende, viel verbindende Szenen. Viel von dem, was in Gefahr steht, statt Spur schon Antwort zu sein. Beim Versuch, ineinander zu sehen, verändern die Charaktere von EYES WIDE SHUT auch den filmischen Raum. Alice und Bill sind hinter die Spiegel gelangt.

Georg Seesslen

Die wichtigsten Daten zu EYES WIDE SHUT: Regie: Stanley Kubrick; Buch: Stanley Kubrick, Frederic Raphael, inspiriert durch «Traumnovelle» von Arthur Schnitzler; Kamera: Larry Smith; Schnitt: Nigel Galt; Production Design: Les Tomkins, Roy Walker; Musik: Jocelyn Pook. Darsteller (Rolle): Tom Cruise (Dr. William Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Marie Richardson (Marion), Thomas Gibson (Carl), Leelee Sobieski (Milichs Tochter), Vinessa Shaw (Domino), Todd Field (Nick Nightingale), Rade Sherbedgia (Milich), Sky Dumont (Sandor Szavost). Produktion: Warner Bros.; Produzent: Stanley Kubrick; ausführender Produzent: Jan Harlan. United Kingdom 1999. Schwarz-Weiss und Farbe (Deluxe); Dauer: 159 Min. Verleih: Warner Bros., Kilchberg, Hamburg.