

### III. STANLEY KUBRICKS *EYES WIDE SHUT*

#### 1. Schnitzler und Kubrick

Der Aufbau von Schnitzlers *Traumnovelle* folgt einem symmetrischen Prinzip, wie einem Netz von Spiegelungen und Verdoppelungen, das deutlich dem von Schnitzler zunächst geplanten Titel für den Text „Doppelgeschichte“ und „Doppelnovelle“ entspräche. Denn zum einen fungieren die Frauen, denen Fridolin begegnet, als Doppelgängerinnen von Albertine. Zum anderen spiegeln sich die verschiedenen Erzählebenen ineinander: Elemente des Märchens finden sich in Albertines Traumerzählung wieder, Fridolins nächtliche Erlebnisse korrespondieren mit ihrer Traumerzählung, des Weiteren verweisen Albertines und Fridolins Erzählen ihrer Erlebnisse in Dänemark und Albertines Erzählen des Traumes darauf, dass sich das Erzählen *des* Textes, die *Traumnovelle*, und das Erzählen *im* Text, die Traumerzählung, in einem reflexiven Verhältnis gegenüberstehen.<sup>1</sup> Zu unterscheiden ist allerdings dabei, dass durch Albertines Traumerzählung ihr Blick nach innen gezeigt wird, während Fridolins innere Konflikte und Wahrnehmungen erzählt werden, ohne dass Fridolin selbst als Erzähler auftritt.<sup>2</sup>

---

1 Bei Scheffel heißt es in diesem Zusammenhang: „Daß der Inhalt dessen, was Albertine erzählt, zahlreiche Parallelen zu den nächtlichen Erlebnissen Fridolins aufweist, haben viele Interpreten der ‚Traumnovelle‘ zu Recht bemerkt. Damit sind jedoch noch nicht alle mit Albertines Traum verbundenen Formen der Spiegelung genannt. Denn nicht nur Binnen- und Rahmengeschichte, sondern auch Binnen- und Rahmenerzählung zeigen deutliche Ähnlichkeiten.“ Scheffel: Ich will dir alles erzählen, S. 129.

2 „Den unterschiedlichen psychischen Voraussetzungen der beiden Protagonisten entspricht jedoch, daß Fridolin, anders als Albertine, zunächst nicht als Erzähler, sondern nur als Reflektorfigur in Erscheinung tritt. Im Rahmen einer personalen Erzählsituation [...] ist [...] sprachlich gestaltet, was sich der durch Wien irrende Fridolin in dieser Form selbst noch gar nicht bewusst gemacht hat. Scheinbar unmittelbar lässt sich verfolgen, wie Fridolin ,immer weiter fort aus dem

Wie die Thematisierung von Sehen und Blick in der *Traumnovelle*, so sind auch die Verdoppelungen und Spiegelungen von visueller, aber auch filmischer Qualität, wie es in Stanley Kubricks Verfilmung von Schnitzlers Novelle realisiert ist. Auch das Motiv der Maske, das auch eine gedoppelte Struktur kenntlich macht, sowie insbesondere das Motiv der Doppelgänger-Figuren in Schnitzlers Text zeigen sich als genuin filmische Motive:

„[Wir] sehen auf der Leinwand unser eigenes Double, das Bild des anderen, der stellvertretend für uns unsere Triebe auslebt. Im Gegensatz zur [...] Doppelgängerbeziehung verbleibt unser Filmdoppelgänger aber auf der Leinwand und wird somit für unsere Realität nicht bedrohlich.“<sup>3</sup>

Ähnlich wie in der *Traumnovelle* die Wahrnehmung als solche durch die Ununterscheidbarkeit von Realität, Phantasien und Traum problematisiert wird, ist auch Kubricks Film *Eyes Wide Shut* eine Auseinandersetzung mit Blick, Sehen und Wahrnehmung, und zwar nicht nur auf der Figurenebene, sondern in irritierendem und herausforderndem Maße auch für die Zuschauer.<sup>4</sup> Stanley Kubricks Film *Eyes Wide Shut*<sup>5</sup> von 1999 basiert auf Schnitzlers *Traumnovelle*, de-

---

gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt‘ entrückt.“ Ebd.

3 Kay Kirchmann: Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder. Mit einem Prolog von Boris Groys, Bochum: Schnitt – der Filmverlag 2001, S. 154.

4 Vgl. ebd., S. 8. Kirchmanns Untersuchung von Kubricks filmischem Werk konzentriert sich darauf, dass Kubrick „mit und in seinen Filmen zugleich reflexive Kommentare über das Sehen, den Film und das Kino artikuliert.“

„In den Filmen Kubricks kommt dem Auge stets eine wesentliche Bedeutung zu [...] Wie bei allen großen Filmschaffenden, die sich über die Tätigkeit des Regisseurs selbst befragt haben, [...] werden auch hier der Blick und seine Fähigkeiten in Frage gestellt.“ Michel Ciement: Kubrick, München: Bahia 1982, S. 145f.

5 *Eyes Wide Shut*. Großbritannien/USA 1999. Regie: Stanley Kubrick; Buch: Stanley Kubrick, Frederic Raphael, inspiriert von der *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler; Kamera: Stanley Kubrick, Larry Smith; Szenenbild und Bauten: Les Tomkins, Roy Walker (Production Design), John Fenner; Kevin Phibbs (Art Direction); Ausstattung: Lisa Leone, Terry Wells sr.; Kostüme: Marit Allen; Schnitt: Nigel Galt; Ton: Tony Bell, Paul Conway, Edward Tise; Produzenten: Brian W. Cook, Jan Harlan, Stanley Kubrick; Verleih: Warner Bros.; Format: 35 mm, Farbe, 155 min; Darsteller: Tom Cruise (Doktor William

ren Rechte Kubrick bereits 1971 nach seinem Film *2001: A Space Odyssey* (1968) erworben hat.<sup>6</sup> Nachdem Kubrick seit 1971 immer wieder an diesem Filmprojekt gearbeitet hat,<sup>7</sup> hat er es 1996 erneut aufgegriffen und in Zusammenarbeit mit Frederic Raphael das Drehbuch von *Eyes Wide Shut* geschrieben<sup>8</sup> und anschließend den Film gedreht. 1999 war *Eyes Wide Shut* fertiggestellt, vier Tage vor Kubricks plötzlichem Tod am 7. März 1999, und kam in den USA und Europa in die Kinos. Sowohl auf der Figuren- als auch auf der Handlungsebene orientiert sich der Film an der literarischen Vorlage. Fridolin und Albertine sind in *Eyes Wide Shut* Dr. Bill Harford und Alice Harford, Marianne ist Marion, die Tochter des toten Lou Nathanson, Mizzi ist Domino, die Pierrette ist die Tochter des Kostümverleihers Milich. Auch Bills Konflikt ähnelt demjenigen von Schnitzlers Fridolin. Bills nächtliche Odyssee, deren einzelne Begegnungen und der geheime Maskenball sowie die Rückkehr zu den einzelnen Stationen am nächsten Tag entsprechen Fridolins Erlebnissen. Veränderungen betreffen Ort und Zeit, indem Kubrick die Handlung vom Wien des frühen 20. Jahrhunderts ins New York/Manhattan am Ende des 20. Jahrhunderts sowie von der Karnevalszeit in die Vorweihnachtszeit transformiert, und die Einführung einer weiteren zentralen Figur, Victor Ziegler, einer Vater-Figur, die Bills/Fridolins Konflikt verschärft.<sup>9</sup>

---

„Bill“ Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Leslie Lowe (Ilona Ziegler), Todd Field (Nick Nightingale), Sky Dumont (Sandor Szavost), Louise Taylor (Gayle), Stewart Thorndike (Nuala), Julianne Davis (Mandy), Kevin Connealy (Lou Nathanson), Marie Richardson (Marion), Vinessa Shaw (Domino), Rade Sherbedgia (Milich), Leelee Sobieski (Milichs Tochter) u.a.

6 Vgl. u.a. Kirchmann: *Schweigen der Bilder*, S. 245.

7 „Zwanzig Jahre lang hatte Stanley Kubrick das Projekt einer Verfilmung von Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘ aus dem Jahr 1926 mit sich getragen, ebenso lange wie der Autor von seinem ersten Entwurf bis zur endgültigen Ausarbeitung verstreichen ließ.“ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg: Schüren 1999, S. 294.

8 Frederic Raphael: *Eyes Wide Open. Eine Nahaufnahme von Stanley Kubrick.* (= *Speaking with Kubrick*), übers. v. Johannes Sabinski, Berlin: Ullstein 1999.

9 Bei der Durchsicht von Schnitzlers Drehbuch-Entwurf zur *Traumnovelle* gibt es auffällige Ähnlichkeiten in der Szenenabfolge zwischen Kubricks Film und Schnitzlers Drehbuch-Entwurf: Auch Schnitzler beginnt ähnlich wie Kubrick und im Unterschied zur No-

Kubricks Hinwendung zu Schnitzlers *Traumnovelle* scheint nicht nur durch deren filmische Qualität und Wahrnehmungsthematik bedingt zu sein, sondern wird auch als Konsequenz in Hinblick auf das zentrale Motiv des Auges in vielen seiner Filme erkennbar:<sup>10</sup> Die Darstellung des Computers HAL in *2001: A Space Odyssey* (1968) als kontrollierendes, machtvolleres Auge<sup>11</sup>, die erste Einstellung des Filmes *A Clockwork Orange* (1972) von Alex' geschminktem Auge in Großaufnahme sowie dessen durch Klammern gewaltsam geöffnete Augen in der ‚Ludovico-Kur‘, Wendys vor Angst weit aufgerissene Augen sowie Jacks ‚wahnsinniger‘ Blick in *The Shining* (1980) – all diese Augen führen in *Eyes Wide Shut* zu jenen ‚weit geschlossenen Augen‘, die im Filmtitel pointiert werden.

Kubricks Filme setzen sich mit verschiedenen Spielarten des Auges und des Sehens auseinander: mit dem göttlichen Auge (HAL in *2001: A Space Odyssey*), mit dem gefesselten Voyeur im Kinosaal und der ‚Sehlust als Sehzwang‘<sup>12</sup> (Alex in *A Clockwork Orange*) sowie mit dem passiven, ausgelieferten Auge der Angst (*The Shining*). Aus dem lustvollen Voyeur und der Sehlust werden in *A Clockwork Orange* der gefesselte Voyeur sowie Ohnmacht und Sehzwang. Der Blick der Figuren reflektiert in Kubricks Filmen den Blick des Kinozuschauers: des ‚gefesselten Voyeur[s], der die Augen nicht schließen kann oder will‘<sup>13</sup>, des passiv-ohnmächtigen Kinozuschauers,<sup>14</sup> der nicht in das Geschehen auf der Leinwand

---

velle den Film damit, dass Albertine und Fridolin/Alice und Bill von zu Hause aus zum Ball aufbrechen, woraufhin eine ausführliche Darstellung des Balls folgt. Vgl. Einleitung FN 29.

10 Vgl. Kirchmann: *Schweigen der Bilder*, S. 7. Zum Auge und zum Sehen bei Kubrick vgl. auch Kap. 3 bei Kirchmann: ‚Augen-Blicke: Die Selbstreferentialität des Visuellen bei Kubrick‘, S. 127-156.

11 ‚Dem einäugigen Gott begegnen wir in *2001* in der Gestalt des Computers HAL 9000, der durch sein rot-gelbes Sichtauge repräsentiert wird (welches nicht von ungefähr an eine Kameralinse erinnert). HAL stellt als Apparat tatsächlich [...] ‚das perfektionierte Auge Gottes‘ dar. Er ist allgegenwärtig, weiß alles, sieht alles – ein (Film-)Realität gewordenes Bild aufklärerischer Utopie: die absolute Vernunft, das absolute Wissen, ausgestattet mit einem alles durchdringenden Blick.‘ Ebd., S. 132.

12 Ebd., S. 150.

13 Ebd., S. 152.

14 Kirchmann zitiert Hitchcock in Bezug auf *Rear Window*: ‚Wir sind alle Voyeure, sei's auch nur, wenn wir uns einen intimen Film anschauen. James Stewart an seinem Fenster, das ist übrigens die Situa-

eingreifen kann und „in schützende Dunkelheit gehüllt“<sup>15</sup> sieht, ohne gesehen zu werden. Über Kubricks Filme schreibt Hans-Thies Lehmann:

„Die Leinwand, von der der Zuschauer ausgeschlossen ist, stellt keinen Spiegel dar [...]. Das Ich wird im Moment der Identifizierung mit dem anderen nicht seinerseits angesehen vom anderen. Der Zuschauer ist vielmehr allsehend – einerseits nur sehend, nicht gesehen; zum anderen als Ubiquität des Beobachters, die dem Zuschauer von der Kamera geschenkt wird [...]. Der Zuschauer, libidinös mit sich selbst als reiner Kraft der Wahrnehmung identifiziert, wird ganz Auge. [...] Der Zuschauer, dessen Blick in den imaginären Raum fällt, verfällt dem Geschehen. In einer faszinierten, Lust mit Angst mischenden Bewegung erfährt dieser Blick [...] lustvoll und zugleich passiv-ohnmächtig den Raum. Ohnmacht und Allmacht fallen zusammen [...] Erklärt man sich die Faszination des Kinos aus dieser Allmacht-Ohnmacht-Konstellation, so wird die Sonderstellung deutlich, die die Filme Stanley Kubricks beanspruchen dürfen. Sie sind zentriert um genau diese Konstellation – und zwar nicht nur inhaltlich, sondern zugleich formal.“<sup>16</sup>

Ähneln nicht diese Beschreibung der Wahrnehmung des Zuschauers in Kubricks Filmen der von Fridolins Blick auf die nackten Frauen in Schnitzlers *Traumnovelle*?

„Frauen standen unbeweglich da, alle mit dunklen Schleiern um Haupt, Stirn und Nacken, schwarze Spitzenlarven über dem Antlitz, aber sonst völlig nackt. 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 unsäglich Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens.“<sup>17</sup>

---

tion des Kinozuschauers.“ Ebd., S. 154, Kirchmann zitiert nach: François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* Robert Fischer (Hg.), München: Heyne 1979, S. 212.

15 Kirchmann: *Schweigen der Bilder*, S. 154.

16 Hans-Thies Lehmann: „Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos“, in: Karl-Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 572-609, hier S. 582f.

17 Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 42.

## 2. Strategien der Beschämung

Auch in *Eyes Wide Shut* wird die Wahrnehmung des Zuschauers von einem sowohl passiv-ohnmächtigen als auch lustvollen Blick bestimmt, der seinerseits aber gleichzeitig immer wieder schmerzlich beschränkt wird. Der Titel *Eyes Wide Shut* formuliert den Wunsch zu sehen, die Augen weit zu öffnen, der aber mit dem gleichzeitigen Entzug des Sehens konfrontiert wird. Die geschlossenen Augen verweisen auch auf einen Blick nach innen, auf das Träumen als Sehen von Bildern auf der inneren und äußeren ‚Traumleinwand‘.<sup>18</sup>

Analog zu Fridolin in der *Traumnovelle*, dessen äußere Wahrnehmung von inneren Wahrnehmungskonflikten bestimmt wird, reflektiert auch der Film *Eyes Wide Shut* das Sehen im Kino als untrennbar von inneren Erwartungen und Konflikten. So wie sich selbst HAL, das Computer-Auge, als emotional, fehlerhaft und zerstörbar erweist, vermag auch der Kino-Voyeur nicht ‚reines‘ Auge

---

18 Vgl. Gertrud Koch: „Traumleinwand – filmtheoretische Ausdeutungen eines psychoanalytischen Konzepts“, in: Stephan Hau/Wolfgang Leuschner/Heinrich Deserno (Hg.), *Traum-Expeditionen*, Tübingen: diskord 2002, S. 277-288; vgl. Mechthild Zeul: „Bausteine einer psychoanalytischen Filmtheorie. Zur Verhältnisbestimmung von Psychoanalyse und Film am Beispiel des Traums“, in: Charles Martig/Leo Karrer (Hg.), *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen*, Marburg: Schüren 2003, S. 45-58. Der in die psychoanalytische Traumtheorie von Bertram Lewin eingeführte Begriff ‚Traumleinwand‘ (1946) wird auch in der psychoanalytischen Filmtheorie in der Untersuchung des Verhältnisses von Traum und Film diskutiert. Nach Lewin ist die ‚Traumleinwand‘ eine Oberfläche, auf welcher der Traum projiziert erscheint. Diese ist gleichzeitig eine visuelle Erinnerungsspur der mütterlichen Brust, des Schlafs und des Schlafwunsches. In der Existenz der ‚Traumleinwand‘ materialisiert sich eine halluzinatorische Befriedigung. Die „den Schlaf behütende, halluzinatorisch wunscherfüllende, totale Befriedigung garantierende Traumleinwand“ (Zeul, S. 52) bewahrt das Subjekt vor dem Aufwachen. „Auf die Kinosituation bezogen, bedeutet dies, nicht real zu schlafen [...], sondern einzutauen in die Welt der halluzinatorischen Wunscherfüllung, der Traumleinwand ohne von den Bildern aufgeweckt zu werden.“ (Zeul, S. 52) Lewin unterscheidet Bilderträume und bildlose Träume. Bei bildlosen Träumen bleibt die Traumleinwand leer, „so dass der manifeste Inhalt einzig und alleine aus Eindrücken aus anderen Wahrnehmungsfeldern besteht. Ich gehe davon aus, dass das Vorhandensein von bildlosen Träumen im Filmgeschehen für Körperreaktionen in den Zuschauern verantwortlich zu machen ist.“ (Zeul, S. 53f.)

zu sein, denn sein Sehen entspringt dem Wunsch und der Lust zu sehen, aber auch der Angst. Wie sein Titel programmatisch ankündigt, begegnet der Film dieser voyeuristischen Lust größtenteils mit Entzug.

Schaulust, Maskierung und Scham, Geheimnis und Enthüllung bestimmen ähnlich wie in der *Traumnovelle* die filmische Erzählung von *Eyes Wide Shut*, aber auch die außerfilmische Inszenierung. Verschiedene Rezensionen von *Eyes Wide Shut* betonen, dass es selten einen Film gegeben habe, der während der Drehzeit und im Vorfeld der Premiere so ‚geheimnisumwittert‘ und so geheimgehalten gewesen sei.<sup>19</sup> Über Kubricks neuen Film, der neugierig und gespannt erwartet wurde,<sup>20</sup> sind folgende Informationen bekannt gewesen: Dass die Hauptrollen mit den Hollywood-Filmstars Nicole Kidman und Tom Cruise besetzt sind,<sup>21</sup> die als privat verheiratetes Paar im Film ein solches spielen,<sup>22</sup> dass Schnitzlers

19 Eine Auswahl deutschsprachiger Rezensionen befindet sich im Literaturverzeichnis dieses Buches.

20 „Wohl selten zuvor in der Geschichte des Mediums ist die Premiere eines Filmes derartigem Erwartungsdruck ausgesetzt gewesen wie *Eyes Wide Shut* im Juli des Jahres 1999. Schließlich waren ganze zwölf Jahre seit dem Kinostart von *Full Metal Jacket* vergangen.“ Kirchmann: *Schweigen der Bilder*, S. 245.

21 Jan Harlan, enger Mitarbeiter und Produzent seit *Clockwork Orange* und Executive Producer von *Eyes Wide Shut*, berichtete während seiner Promotiontour für *Eyes Wide Shut* zusammen mit Christiane Kubrick: „Der Stoff hat Kubrick sehr lange beschäftigt; vor sicher rund fünfzehn Jahren habe er ‚während vielleicht einer Woche‘ auch einmal daran gedacht, die Hauptrolle mit Woody Allen zu besetzen. Angesichts der ‚Idealbesetzung‘ Cruise – Kidman sei jedoch ‚nie‘ die Rede von einem andern Paar gewesen.“ Vgl. Christoph Egger: „‘Eyes Wide Shut‘, Stanley Kubricks letzter Film – kein ‚Vermächtnis‘“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 10.9.1999.

22 „Als Warner Brothers 1995 den nächsten Kubrick-Film *Eyes Wide Shut* annoncierte und als die Dreharbeiten hierfür dann 1997 begannen“ entstanden „neue[.] Gerüchte[.] über Gegenstand und Genre dieses Films und über unentwegte Probleme und Konflikte auf dem Set [...]. Daß Kubrick die beiden Hauptrollen auf jeden Fall mit einem Schauspieler-Ehepaar besetzen wollte (ursprünglich waren Kim Basinger und Alec Baldwin im Gespräch gewesen), nährte wüste Spekulationen über pornographische Sequenzen.“ Kirchmann: *Schweigen der Bilder*, S. 246.

Bei dem Internationalen Workshop „Moving Spaces. Aspekte des Labyrinthischen“ am 5.3.2005 im Rahmen der Ausstellungen *Stanley Kubrick* (Martin-Gropius-Bau Berlin) und *Bewegte Räume. Produc-*

*Traumnovelle* die Vorlage des Filmes ist und dass die Dreharbeiten anstatt geplanter drei Monate eineinhalb Jahre gedauert haben.

Der Reiz für den Kinozuschauer, jene Stars in Rollen zu sehen, bei denen Privates und Spiel vermeintlich ineinander übergehen, wird durch gerüchteartige Informationen und ausgewählte Veröffentlichungen noch gesteigert.<sup>23</sup> Das *Time-Magazine*, herausgegeben von Warner Brothers, der Produktionsfirma von *Eyes Wide Shut*, titelt eine Ausgabe mit: „Cruise & Kidman. Like you’ve never seen them. Exclusive: Hollywood’s top couple in *Eyes Wide Shut* and our look at Stanley Kubrick’s haunting final masterpiece.“<sup>24</sup> Auf dem Titelbild sind Kidman und Cruise mit nacktem Oberkörper in einer intimen Umarmung zu sehen.<sup>25</sup> Bereits während der Dreharbeiten ranken sich verschiedene Gerüchte und Spekulationen um *Eyes Wide Shut*, die in den Medien und auf Websites gestreut werden: „[...] daß Kubrick einen Hardcore-Porno drehe, der Kidman und Cruise beim offenen Sex zeige, daß Cruise in einer Szene als Transvestit auftauche“<sup>26</sup>; dass es „wilde Sexszenen und Gruppensex“<sup>27</sup> und „Nekrophilie“<sup>28</sup> gäbe.

Der Trailer von *Eyes Wide Shut* zeigt jene Szene des Filmes, in der Kidman und Cruise sich mit nacktem Oberkörper vor einem

---

*tion Design* (Filmmuseum Berlin) äußerte Jan Harlan allerdings, dass Kubrick zuerst nicht ein privat verheiratetes Schauspielerepaar gesucht habe, sondern zunächst Tom Cruise seine Idealbesetzung für die Rolle des Bill gewesen sei. Als er in einem anderen Film gesehen habe, dass Nicole Kidman Monologe ohne Schnitte herausragend spielen könne, habe er sie für die Rolle der Alice besetzen wollen.

23 „Das Zimmer mit dem Bett wurde ausgestattet wie das Privat-Schlafzimmer des Paares. Kidman verstreute ihre Kleider auf dem Boden, ließ ihr eigenes Make-Up im Badezimmer liegen. [...] Die beiden schliefen sogar nach den Dreharbeiten in dem Bett. ‚Es war, als lebten wir auf dem Set‘, sagte Cruise gegenüber ‚Time‘.“ Andreas Oswald: „Die Augen weit geöffnet. Am 16. Juli startet in den USA ‚Eyes Wide Shut‘, der letzte Film von Stanley Kubrick“, in: Tagesspiegel vom 6.7.1999.

24 Ebd.

25 Zur Abbildung dieser *Time*-Ausgabe vgl. ebd.

26 Kirchmann: Schweigen der Bilder, S. 265.

27 Oswald: Augen weit geöffnet, Tagesspiegel.

28 Verena Lueken: „Augen auf“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.7.1999.

Spiegel küssen.<sup>29</sup> So schließt der Trailer an die gestreuten Gerüchte an und erweckt die Erwartung weiterer erotischer Szenen zwischen den Hauptdarstellern. Bereits die Szene aus dem Trailer erzeugt einen besonderen voyeuristischen ‚Thrill‘, da sie gleichsam einen Blick durch das Schlüsselloch des Schlafzimmers von Cruise und Kidman suggeriert.<sup>30</sup> Vor jenem imaginären Schlüsselloch befindet sich der Kinozuschauer tatsächlich, der die Premiere des Filmes „sehnsüchtig“<sup>31</sup> erwartet – gespannt darauf, das prominente Hollywood-Paar aus exklusiver Position, aus dem Kinossessel heraus, in intimen Szenen zu sehen.<sup>32</sup>

Die von Warner Brothers und somit auch von Kubrick selbst gezielt entfachte öffentliche Debatte über *Eyes Wide Shut*, die kurz vor der US-Premiere die Erwartung schürt, dass Kubricks „lange ersehnter Porno“<sup>33</sup> in die Kinos komme, der Trailer des Filmes und die Bekanntgabe einer „strenggeheime[n] Vor-Vorführung“<sup>34</sup>, bei der alle Anwesenden „unterschreiben [mussten], daß sie den Plot der Geschichte nicht verraten“<sup>35</sup>, aber auch die US-amerikanische Zensur des Filmes, durch die 65 Sekunden herausgeschnitten und digitale Bearbeitungen vorgenommen werden mussten, inszenieren ein Geheimnis und dessen begehrte Enthüllung.

Ähnlich wie in der *Traumnovelle* Fridolin beim Maskenball wird auch der Kinozuschauer von visuellen Verlockungen, voyeur-

29 „Viel mehr wird nicht gezeigt, und doch gehört die Szene zum Obszönsten, was im Augenblick auf amerikanischen Leinwänden zu sehen ist“, schreibt die *FAZ* im Vorfeld der US-Premiere. Ebd.

30 „Und doch ist es gerade dieser Status, der ihr Treiben vor der Kamera so ungeheuerlich erscheinen läßt. Was da geschieht, könnte auch privat sein, und diese Auflösung des Repräsentationsprinzips, das für unser Phantasieren über Filmfiguren so unabdingbar ist, verschafft weniger Lust als eine ungemütliche Position im Voyeurismus, aus der es kein Entkommen gibt.“ Ebd.

31 Ebd.

32 Auch in ihrer Werbung für den Film „machten Tom Cruise und Nicole Kidman das Warten durch stete Verweigerung der Aussage immer unerträglicher“. Ebd.

„Selten war die Diskrepanz zwischen dem Unwissen über einen Film und der erhitzten Diskussion darüber größer.“ Peter Zander: „Sex bis zum Magengeschwür“, in: Berliner Morgenpost vom 13.7.1999.

33 Verena Lueken: „Zuviel oder zuwenig Sex? Die Debatte um den letzten Kubrick-Film nimmt bizarre Züge an“, in: Berliner Zeitung vom 13.7.1999. Lueken zitiert aus einem Bericht des *Independent*.

34 Ebd.

35 Ebd.

ristischer Lust und dem Versprechen von Nacktheit und Erotik ge-  
reizt, die sich aber nicht erfüllen. Die innerfilmische Erzählung von  
*Eyes Wide Shut*, die sich an der *Traumnovelle* orientiert, spiegelt  
sich somit in der außerfilmischen Inszenierung.<sup>36</sup> Im Unterschied  
zum Text kann im Medium des Filmes die Spannung von Enthül-  
lung und Verhüllung, von Zeigen und Verbergen, die in der *Traum-  
novelle* auf verschiedenen Ebenen durchgespielt wird, unmittelbar  
visualisiert werden und den Kinozuschauer in seiner Wahrnehmung  
direkt mit einbeziehen.

Angesichts der geweckten Erwartungen hat *Eyes Wide Shut* al-  
lerdings schließlich vielfach Enttäuschung und Ernüchterung er-  
zeugt:<sup>37</sup> „Die europäische Kritik hat Kubrick früher entdeckt und  
intensiver verehrt als die amerikanische; ihre Reaktionen wirken  
etwas wie die eines enttäuschten Liebhabers.“<sup>38</sup> „Zeitungen wie die  
,Daily News‘ in Los Angeles veröffentlichten Leserbriefe, in denen

36 „Die gezielte Enttäuschung zuvor evozierter Erwartungshaltungen ist  
jedenfalls ein Strukturprinzip des gesamten Films [...] Und insofern ist  
Kubricks letzter Film vor allem eines – ein gezieltes Spiel mit der Er-  
weckung und der Frustration unserer Begierden.“ Kirchmann:  
Schweigen der Bilder, S. 264.

37 „Die große Werbeaktion für den Film, die schwüle Szenen zwischen  
Bill und Alice, Cruise und Kidman erwarten ließ, war ein Bluff. Mehr  
als in der Kinovorschau gibt’s nicht zu sehen.“ Verena Lueken: „Im  
Reich der Sinne. Die Magie des zweiten Blicks offenbart die wahre  
Botschaft des Regisseurs, der Tom Cruise nur im Wege steht: Stanley  
Kubricks Nachlaß ‚Eyes Wide Shut‘“, in: Frankfurter Allgemeine  
Zeitung vom 17.7.1999.

„Hätte allein schon diese Vorgeschichte ausgereicht, um den Start von  
*Eyes Wide Shut* zu einem Medienspektakel sondergleichen zu stilisie-  
ren, so katapultierte der plötzliche und unerwartete Tod Stanley  
Kubricks [...] am 7.3.1999 seinen nunmehr letzten Film endgültig  
in den Rang eines gesellschaftlichen Events. Die US-Premiere [am 16.7.  
1999] wie die Europa-Premiere als Eröffnungsfilm der Filmfestspiele  
von Cannes [am 1.9.1999] waren international Gegenstand ausgiebi-  
ger Berichterstattung. [...] Die Hysterie um den unversehens zum  
,Vermächtnis‘ und Schlüsselwerk avancierten *Eyes Wide Shut* schlug  
unübersehbar auch auf dessen filmpublizistische Rezeption durch, die  
deutlicher noch als immer schon bei Kubricks Filmen in (unreflek-  
tierte) Adorationen und (nicht minder unreflektierte) Artikulationen  
von Enttäuschung zerfiel.“ Kirchmann: Schweigen der Bilder, S. 247.  
Einfügung in eckigen Klammern J.F..

38 Hanns-Georg Rodek: „‚Nic, nun bist du dran‘. Logengeflüster am  
Lido: ‚Eyes Wide Shut‘ vor den Augen der Kritik beim Filmfestival  
Venedig“, in: Die Welt vom 4.9.1999.

Kinogänger ihrer Ernüchterung mit Sätzen wie ‚möglicherweise das enttäuschendste Filmerlebnis aller Zeiten‘ Luft machten.“<sup>39</sup> Im *Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt* heißt es:

„Schöne Frauen schöne Dinge tun lassen‘, hat François Truffaut einmal als Definition des Kinos vorgeschlagen. Und tatsächlich ist kaum eine Kunst so erotisch aufgeladen wie das Kino, das ja eine Fabrik der Träume ist, insbesondere der erotischen. Stanley Kubrick hält aber die Augen fest geschlossen, wenn es um Erotik geht. [...] Fast ärgerlich fällt die als Höhepunkt gedachte Orgie im Film mit venezianischen Ritualen und Masken aus. Sie ist – trotz kopulierender Paare im Dutzend – so brav und geschmackvoll inszeniert, dass ihr jede Erotik ausgetrieben ist. [...] Die Erwartungen an den letzten Film von Stanley Kubrick sind riesig. Doch ‚*Eyes Wide Shut*‘ enttäuscht durch die scheue Umsetzung der erotischen Fantasien aus Schnitzlers ‚Traumnovelle‘.“<sup>40</sup>

Missfallen und Enttäuschung löst vor allem das Spiel von Tom Cruise aus. Sicherlich haben auch hier die veröffentlichten Informationen über die Zusammenarbeit zwischen Kubrick, Cruise und Kidman einen gewissen Anteil an der Erwartung und Enttäuschung: Die lange Drehzeit von eineinhalb Jahren und dass während der gemeinsamen Arbeit zwischen Kubrick, Cruise und Kidman „ein nahes persönliches Verhältnis“<sup>41</sup> entstanden sei sowie dass Kubrick die Szenen mit Cruise und Kidman ohne Anwesenheit der Filmcrew allein erarbeitet und auch selbst die Kamera geführt habe. Diese Aussagen haben die Erwartung erzeugt, sowohl intimste Szenen zwischen Cruise und Kidman als auch ein herausragendes Spiel der Hauptdarsteller zu sehen, eine Erwartung, die sich in Bezug auf Nicole Kidman erfüllt hat, während das Spiel von Tom Cruise in dem Maße Enttäuschung hervorruft wie dasjenige Kidmans Begeisterung und Lobeshymnen. Obwohl ein Teil der Rezensent/innen die Strategie der gezielt erweckten Erwartungen reflektiert, wird dennoch der Blick auf Cruise und die Figur Bill Harford von starker emotionaler

---

39 Helmut Voss: „Die Augen zu, den Mund zu voll. Wie Warner Bros. sich mit der Kubrick-Vermarktung selbst schadete“, in: *Die Welt* vom 17.8.1999.

40 Josef Schnelle: „Eine kalte Pracht. Endlich im deutschen Kino: ‚*Eyes Wide Shut*‘, Stanley Kubricks Version der ‚Traumnovelle‘ von Arthur Schnitzler“, in: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* vom 10.9.1999.

41 Lueken: *Augen auf*, FAZ.

Ablehnung bestimmt, so dass sein Spiel teilweise polemisch abgewertet wird, wie die folgenden Ausschnitte aus Rezensionen zeigen:

„Wie souverän Kidman ihre schauspielerische Potenz kontrolliert und wie geradezu rührend tapsig-unbeholfen *Tom Cruise*, der sonst noch bei der verwegenen ‚mission‘ das Wort ‚impossible‘ nicht kennt, sich auf diesem Parkett bewegt. [...] die Hypothek des Films ist ganz klar sein Superstar, der sich außerstande zeigt, die Bestürzung des naiven Frauenarztes angesichts von Abgründen anschaulich werden zu lassen.“<sup>42</sup>

„Das größte Problem von ‚*Eyes Wide Shut*‘ also ist [...] die Besetzung. Vor allem Tom Cruise als Bill. Wenn er mit Nicole Kidman zusammen ist, spielt sie ihn an die Wand. Allein wirkt er selbst bei alltäglichen Gesten wie ein Schauspielschüler, und als Arzt ist er vollständig ungläubhaft. Grimassierend, unbeholfen und leidenschaftslos verblaßt er neben allen Frauen, denen er begegnet. Doch es ist Tom Cruise und nicht Nicole Kidman oder eine der anderen Frauen, der in jeder Szene zu sehen ist, und so kreist der Film um ein merkwürdig leeres Zentrum.“<sup>43</sup>

„Mehr noch als die merkwürdig uneinheitlichen Bilder ist dieser Dr. William Harford die größte Hypothek des Films. [...] Weil der Regisseur und sein Drehbuchhelfer Frederic Raphael bei der männlichen Hauptrolle Schnitzlers Vorgaben geradezu sklavisch folgen, muss der knapp dreistündige Film von der Mitte an sein bestes Stück, Alice, verhängnisvoll lange aus dem Blick lassen [...] [Nicole Kidman] weiß Tom Cruise als geschockter Ehemann nichts als mimisch unbewegtes Entsetzen entgegenzuhalten.“<sup>44</sup>

„Nicole Kidman ist ausserordentlich [...] Sie eröffnet dem Film jene Bereiche des Begehrens, von denen er so inständig zu künden bemüht ist – und es doch nicht kann, weil die Handlung nun einmal auf den Mann fokussiert ist und dieser mit Tom Cruise fehlbesetzt ist.“<sup>45</sup>

„Die Einheit des Films müsste aus den Figuren kommen statt aus dem Dekor. Und hier versagt die Kunst des Könners. [...] Anders als Nicole

42 Egger: *Eyes Wide Shut*, Neue Zürcher Zeitung.

43 Lueken: Im Reich der Sinne, FAZ.

44 Hans-Dieter Seidel: „Fiebrige Erregung. Schale Ernüchterung: ‚*Eyes Wide Shut*‘, Kubricks letzter Film, eröffnet Festival von Venedig“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3.9.1999. Einfügung in eckigen Klammern J.F..

45 Egger: *Eyes Wide Shut*, Neue Zürcher Zeitung.

Kidman, die sich unter Kubricks Blick zur großen Schauspielerin steigert, hat Cruise kein Gespür für die Möglichkeiten seiner Rolle. Er spielt nicht den Naiven, er markiert ihn. Die Furcht, die aus seinen Augen spricht, ist nicht die Angstlust des Dr. Harford vor den Freuden des Fleisches, sondern die Angst des Stars vor dem Meisterregisseur.“<sup>46</sup>

Hier werden Seherwartungen enttäuscht, die sich auf den Wunsch richten, ein ausdrucksstarkes Spiel und ‚große Emotionen‘ zu sehen. Diese unerfüllte Seherwartung entspricht den unerfüllten *theatophilen* Wünschen, die mit Scham beantwortet werden. In seinem Begehren zu sehen, wird der Zuschauer auf sich selbst zurückgeworfen. *Eyes Wide Shut* reflektiert den Zuschauer nicht in seiner Position des Voyeurs, der sieht, ohne gesehen zu werden, sondern stellt mithin den Zuschauer als denjenigen bloß, der sehen *will*, aber nichts sehen kann. Der programmatische Titel des Filmes – *Eyes Wide Shut* – formuliert somit jenen *theatophilen* Wunsch, der in Scham umschlägt: sehen zu wollen, es aber nicht zu können und geblendet zu werden.

### 3. Geheimnis und Scham

#### Scham: Enthüllen und Verhüllen

Der Vorspann von *Eyes Wide Shut* bündelt das Spiel von Enthüllen und Verhüllen, Nacktheit und Maskierung, Schaulust und Scham, das sowohl die außerfilmische Inszenierung als auch die innerfilmische Erzählung bestimmt.<sup>47</sup> Mit weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund werden nacheinander zunächst die Produktionsfirma „Warner Bros.“, die Namen der Hauptdarsteller „Nicole Kidman“, „Tom Cruise“ und des Regisseurs „Stanley Kubrick“ gezeigt. Titelmusik ist dabei der *Walzer 2* aus der *Jazz Suite* von Schostakowitsch, der

---

46 Andreas Kilb: „Unsägliche Schaulust. Verloren in Raum und Zeit: Stanley Kubricks letzter Film ‚Eyes Wide Shut‘“, in: Die Zeit vom 22.7.1999.

47 Zum Vorspann von *Eyes Wide Shut* vgl. Kirchmann: Schweigen der Bilder, S. 264f.; Dagmar von Hoff: „Kunstwelten im Dialog – Literatur und Film. Stanley Kubricks ‚Eyes Wide Shut‘ nach Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘ und Léos Carax‘ ‚Pola X‘ nach Herman Melvilles ‚Pierre‘“, in: Zeitschrift für Germanistik. XIII (2003), S. 332-349.

einerseits durch den Walzerrhythmus Assoziationen an Wien um die Jahrhundertwende und damit an Schnitzlers *Traumnovelle* hervorruft und andererseits an Kubricks Film *2001: A Space Odyssey* erinnert, in dem der Walzer *An der schönen blauen Donau* von Strauss Filmmusik ist.<sup>48</sup>

In der ersten Einstellung des Filmes steht Kidman mit dem Rücken zur Kamera in der Mitte eines Raumes und lässt ihr schwarzes Abendkleid zu Boden fallen. Im Walzerrhythmus (Schostakowitsch) tritt sie aus dem Kleid heraus, und ihr ganzer Körper ist nackt zu sehen. In der nächsten Sekunde ist die Leinwand wieder schwarz, zunächst ohne Schrift, erst eine Sekunde später erscheint der weiße Schriftzug „*Eyes Wide Shut*“ auf schwarzem Grund.



Diese Enthüllung inszeniert den voyeuristischen Blick des Zuschauers, dem jedoch sogleich wieder die Augen geschlossen werden,

48 Diesen hier zunächst über die Musik atmosphärisch aufgerufenen Zusammenhang zwischen Kubricks *Eyes Wide Shut*, *2001: Space Odyssey* und Schnitzlers *Traumnovelle* pointiert Peter Körte in der *Frankfurter Rundschau*: „Das Fluidum von Schnitzlers Buch, in dem Gegenwart und Gestern, Traum und Realität nur flüchtige Zustände sind, die ineinander übergehen, hat Kubrick mit atemberaubender Sicherheit eingefangen. So wie man sich in *2001 – Odyssee im Weltraum* durch die gespenstisch leeren Räume der Galaxien bewegt, so taumelt das Ehepaar der *Traumnovelle* durch das New York der Gegenwart.“ Peter Körte: „Das Kino, der Sex und der Tod. Und kein Traum ist völlig ein Traum: Stanley Kubricks letzter Film ‚Eyes Wide Shut‘“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 8.9.1999.

indem er eine schwarze Leinwand sieht. Der eingeblendete Titel reflektiert diesen Vorgang: *Eyes Wide Shut*. Wie geblendet von dem Schwarz, wird der Blick des Zuschauers nach innen gewendet, auf die ‚innere Leinwand‘ der Erwartungen und Wünsche. Erinert nicht diese Szene an Fridolins Blick auf die nackten Frauen des geheimen Maskenballs? So wie Fridolins voyeuristischer Blick den nackten Körpern gegenüber aus Scham getrübt wird, wird auch dem Zuschauer der Anblick von Nacktheit entzogen. Die plötzlich schwarze Leinwand inszeniert ein Schließen der Augen oder ein Abwenden des Blickes wie aus Scham.

Der Raum dieser ersten Einstellung akzentuiert aber auch, dass ‚etwas zu sehen gegeben‘ wird: Rückwärtig wird ein Fenster mit einem Lamellenrollladen von zwei roten Vorhängen umschlossen, links befindet sich eine Spiegelwand, in der aber kein Spiegelbild zu erkennen ist, und zuvorderst gleitet der Blick des Zuschauers zwischen zwei Säulen hindurch. Hiermit werden sowohl die Bühne als Ort der Darstellung wie auch Kompositionen klassischer Gemälde aufgerufen. Der Vorspann und die erste Einstellung von *Eyes Wide Shut* bilden den Wechsel von Enthüllen und Verhüllen sowie von Zeigen und Verbergen ab, der nicht nur als Moment von visueller Darstellung, sondern auch von Blick und Blendung sowie von Blick und Scham reflektiert wird.

„Zeigen und verhüllen, in diesen Bruchteilen von Sekunden ist der ganze Film enthalten, einen Wimpernschlag lang, als habe man sich alles nur eingebildet, als müsse man nun hinter geschlossenen Lidern das Bild erinnern. Es ist die Geschichte, die der Film erzählt, und es ist zugleich die Geschichte, die der Zuschauer mit ihm erlebt.“<sup>49</sup>

### Bill und Ziegler: Ein Geheimnis

Nach dem Vorspann wird der verführerische Anblick des Rückenaktes mit einer alltäglichen Szene kontrastiert. Im gleichen Raum sucht Bill Harford in Abendgarderobe seine Brieftasche: „Have you seen my wallet?“ – „Schatz? Hast du meine Brieftasche gesehen?“<sup>50</sup> Der Vorname ‚Bill‘ (engl. *Bill* = Rechnung/Geldschein)

---

49 Ebd.

50 Den englischsprachigen Originaltext von *Eyes Wide Shut* entnehme ich dem Film. Mit der deutschen Übersetzung des Textes beziehe ich mich auf den Drehbuch-Text in: Stanley Kubrick/Frederic Raphael/

erweist sich als sprechend, insofern Bill hier über das Thema Geld eingeführt wird, das für ihn charakteristisch ist. Der Name der weiblichen Hauptfigur Alice dagegen, der die Assoziation von *Alice im Wunderland* aufruft, ist mit Phantasie und Traum kodiert. Während sich Alice und Bill Harford zum Ausgehen vorbereiten, ist Alice in einer Einstellung im Badezimmer im Abendkleid und mit Brille auf der Toilette zu sehen. Sie wird in einem alltäglichen, intimen Moment gezeigt, bei dem der Zuschauer, ähnlich wie in der ersten Einstellung des Filmes, in einer voyeuristischen Position inszeniert ist. Wie durch ein Schlüsselloch beobachtet der Zuschauer den Alltag eines Paares, deren Darstellung durch Kidman und Cruise wegen des vermeintlichen Übergangs von Spiel und privater Wirklichkeit einen zusätzlichen Reiz bekommt.

Von der Toilette aus fragt Alice ihren Mann, wie sie aussehe. Während er sich selbst im Spiegel betrachtet, ohne sie anzusehen, antwortet er: „Perfect“ – „Perfekt.“ (99) Erst als sie ihn darauf hinweist, dass er sie gar nicht angesehen habe, dreht er sich um und sieht sie an. Durch diesen Dialog wird auf beiläufige Weise deutlich, dass Alice nicht so sehr von Bill als vielmehr von den Zuschauern gesehen wird.

Alice und Bill besuchen den Weihnachtsball von Victor Ziegler (Sydney Pollack) und dessen Frau. Zieglers Luxusvilla in Manhattan kennzeichnet einen Reichtum, der in deutlichem Kontrast zu Alices und Bills wohlhabendem Lebensstandard steht, den ihr Appartement erkennbar werden lässt. Die beiden Ehepaare begrüßen sich in einem konventionellen gesellschaftlichen Plauderton. Alice und Bill sind bei den Zieglers eingeladen, weil Bill bei eben diesem reichen Patienten regelmäßig Hausbesuche macht. Zwischen Bill und Ziegler gibt es demnach kein freundschaftliches Verhältnis. Vielmehr befindet sich Bill ihm gegenüber in einer Art Dienstleistungsverhältnis und gehört, obwohl gut verdienender Arzt, einer anderen gesellschaftlichen Schicht an. Deutlich wird das auch dadurch, dass Bill auf diesem Ball der reichen New Yorker Upperclass nur den Pianisten Nick Nightingale kennt, der die Position eines Angestellten hat.

---

Arthur Schnitzler: *Eyes Wide Shut*. Das Drehbuch/Traumnovelle. Die Novelle, Frankfurt/Main: Fischer 1999. S. 97-184, hier S. 99. Die Zitate werden im Folgenden mit Seitenzahlen in Klammern direkt im Haupttext nachgewiesen.

Ein Partygast (Sky Dumont) flirtet mit Alice, die nach mehreren Gläsern Champagner wie in Trance an der Bar steht und schließlich mit ihm tanzt. Sie scheint diesen Flirt zwar zu genießen, jedoch wirkt die gedehnte lange Tanzszene durch den Seriendarsteller-Charakter von Sky Dumont und die spannungslos rieselnde Tanzmusik eher seicht und banal, so dass der Blick des Zuschauers vielmehr von den weihnachtlichen Lichtvorhängen innerhalb des Raumes angezogen wird. Währenddessen flirteten zwei Models mit Bill, die wie auch die anderen Frauen im Film deutlich größer sind als er. Sie führen ihn in ihrer Mitte durch einen Korridor. Auf Bills Frage, wohin sie mit ihm gingen, antworten sie: „Where the rainbow ends.“ – „Dahin, wo der Regenbogen endet.“ (110) Sie berühren ihn mit verführerischen Gesten, doch ein Butler unterbricht diesen Moment und teilt Bill mit, dass Victor Ziegler ihn zu sich bitte. Diese Struktur von Unterbrechung, Abbruch und Entzug wiederholt sich mehrfach im Film. Bill fragt die beiden Models nach der Fortsetzung ihrer Begegnung: „To be continued?“ – „Fortsetzung folgt?“ (110) Jedoch setzen sich für Bill im gesamten Film weder diese noch andere verführerische Situationen fort.

Mit der Begegnung zwischen Bill und Ziegler wird eine Konstellation eingeführt, die für den Film von entscheidender Bedeutung ist. In einem prunkvollen Badezimmer sind Victor Ziegler mit nacktem Oberkörper und eine nackte bewusstlose Frau in einem dunkelroten Sessel zu sehen. Ziegler zieht sich gerade seine Hose an. Die Situation wird als die nach einem sexuellen Akt erkennbar. Bill wird in seiner Funktion als Arzt gebraucht. Die Peinlichkeit der Situation wird durch Bills Professionalität, mit der er sich ohne Zögern der durch Drogen bewusstlosen Frau namens Mandy zuwendet, und durch Zieglers Coolness überspielt, mit der er von einem „kleinen Zwischenfall“ (111) – „a little mess“ spricht.

Wie nahezu jede Szene mit einer oder mehreren Szenen des Filmes korrespondiert, so fächern sich auch hier mehrere Bezüge und Spiegelungen auf: In einem Badezimmer, zuvor als Ort der ehelichen Alltagsintimität gezeigt, wird Bill zum unfreiwilligen Zeugen des sexuellen Geheimnisses des reichen Gastgebers. Der nackte Körper der Frau in dem Sessel ist wie ein Akt inszeniert, was nicht nur auf Alices Rückenakt verweist, sondern auch mit dem Gemälde an der Wand von Zieglers Badezimmer korrespondiert, auf dem ein liegender Akt einer schwangeren Frau zu sehen ist. Während Ziegler vor dem Gemälde steht, kniet Bill vor der nackten Frau, um sie

zu untersuchen. Die klassischen Frauenbilder, ‚Mutter‘ und ‚Prostituierte/Hure‘ werden hier als männliche Projektionen und wortwörtlich als *Bilder* gezeigt. Denn ähnlich wie die Frau auf dem Gemälde wird die Frau im Sessel in einer visuellen Komposition dargestellt, die sich dem Auge des Betrachters darbietet. Während sich der Zuschauer dem als Akt inszenierten Körper gegenüber in einer voyeuristischen Position befindet, richtet Bill einen ärztlich-distanzierten Blick auf jenen Körper.



Eine weitere Einstellung zeigt Mandy in ein blaues Handtuch gewickelt im Sessel, nachdem sie wieder zu Bewusstsein gekommen ist. Beide Männer beobachten sie. Ziegler steht vor ihr, die Hände in die Hüften gestemmt und sichtlich erleichtert, dass die Situation ohne Folgen für ihn gelöst werden konnte. Bill wirft einen ärztlich-prüfenden Blick auf sie, mit verschränkten Armen halb sitzend auf einem Toilettentisch links von ihr. Diese räumliche Anordnung und die Figurenkonstellation macht die beiden Männer zu Komplizen, indem beide die Frau als Objekt wahrnehmen. Ist Mandy für Bill insofern Objekt des Blickes, als er sie aus medizinischen Gründen beobachtet, so blickt Ziegler auf sein vormaliges Lustobjekt, an dem er bereits seine Lust befriedigt hat und das ihm nun durch den physischen Zusammenbruch lästig geworden ist.

Hier wiederholt sich auch die Diskrepanz der jeweiligen gesellschaftlichen Positionen. Während Bill seiner beruflichen Pflicht nachgeht, bedeutet Mandy für Ziegler außereheliche sexuelle Lust und deren Befriedigung. Auch der Altersunterschied zwischen

Ziegler und Bill markiert ein ungleiches Verhältnis, einen latenten Machtkampf wie in einer Vater-Sohn-Beziehung. Als Bill sich verabschiedet, ist Ziegler erkennbar verlegen, was er durch seinen souveränen Tonfall überspielt. Da Bill Zieglers ‚Geheimnis‘ kennt, büßt Ziegler seine Souveränität Bill gegenüber ein, indem er von dessen Schweigen abhängig ist: „I know I don’t have to mention this, but this is just between us.“ – „Ich weiß, ich muß das nicht erwähnen, aber das hier darf kein Mensch erfahren.“ (113) Suggestiert diese Formulierung zwar eine vermeintliche Kumpelhaftigkeit, so macht Zieglers Tonfall gleichzeitig eine klare Anweisung und eine versteckte Drohung hörbar. Unfreiwillig ist Bill in ein Geheimnis verwickelt worden, das er auch Alice gegenüber verbirgt.

### Beschämung durch Alice

Nach dem Ball werden Alice und Bill in ihrer Wohnung in einer intimen Szene gezeigt. Nackt steht Alice vor einem Spiegel und löst ihre Ohrringe. Die Kameraeinstellung zeigt einen Blick in den Spiegel mitten aus dem Raum, so dass Alices Körper von hinten und gleichzeitig im Spiegelbild von vorne zu sehen ist. Genussvoll bewegt sie sich im Rhythmus des Songs „Baby Did A Bad Bad Thing“ von Chris Isaak und betrachtet sich im Spiegel. Sie trägt eine Brille, wodurch die Thematisierung des Sehens verstärkt wird.

Von der rechten Seite des Raumes aus tritt Bill zu ihr, der ebenfalls nackt ist. Er kommt nicht aus der Richtung der Kameraposition, so dass Alice zuvor nicht aus Bills Blick zu sehen gewesen ist. Erkennbar wird ein die Szene beobachtender Blick aus einer dritten Position. Es ist der Blick des Zuschauers/der Kamera, der auch hier wie bereits in vorherigen Einstellungen in einer voyeuristischen Position inszeniert ist.<sup>51</sup> Auch Bill sieht Alice und sich im Spiegel an, als er leicht hinter ihr steht und ihren Hals und ihre Brust umfasst. In dieser Blickkonstellation sieht der Zuschauer Alice und Bill *vor* dem Spiegel und *im* Spiegelbild, während sich die beiden im Spiegel betrachten. Im Spiegel sind eine der Säulen, der Fenstervorhang und ein Gemälde an der Wand zu sehen, wie bereits in der ersten

---

51 Vgl. Oliver Jahrhaus: „Der Film als Traum und der Voyeurismus des Zuschauers – Stanley Kubricks Verfilmung *Eyes Wide Shut* von Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*“, in: Ders./Stefan Neuhaus (Hg.), *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 169-187.

Einstellung des Filmes. Diese Raumelemente und der Spiegel, der einen auffällig verzierten silbernen Rahmen hat, reflektieren auch hier den Vorgang des Sehens.



Während Bill Alice umarmt und küsst und Alice dabei immer wieder in den Spiegel sieht, zoomt die Kamera allmählich das Spiegelbild näher heran und fokussiert die Gesichter, so dass der Rahmen des Spiegels verschwindet und nicht mehr der Spiegel sowie Alice und Bill *vor* dem Spiegel, sondern nur noch das Spiegelbild zu sehen ist. Nach einem Schnitt sind die Gesichter in Nahaufnahme zu sehen. Während sie sich küssen, blickt Alice mit einem Auge in die Richtung, in der zuvor das Spiegelbild zu sehen war. Ohne die Rahmung des Spiegels blickt sie nun einerseits in eine unbestimmte Ferne. Andererseits wird in der langsamen Abblende ein Blick direkt in die Kamera angedeutet. Das Filmbild wird zunehmend dunkler und schließlich dem Zuschauer ganz entzogen, wie am Anfang nach der Enthüllung von Alices nacktem Körper. Für einen Moment ist die Leinwand schwarz – ‚Eyes Wide Shut‘. Alices Auge scheint den Blick des Zuschauers zu suchen. Der angedeutete direkte Blickwechsel zwischen Alice und dem Zuschauer droht dessen voyeuristische Position – sehen, ohne gesehen zu werden – zu durchbrechen und diesen dabei zu ertappen. Auch hier suggerieren die Abblende und die schwarze Leinwand ein Schließen der Augen – so als hätte man zuviel gesehen – und eine Blickabwendung wie aus Scham.

Am Abend des nächsten Tages rauchen Alice und Bill, beide in Unterwäsche auf dem Bett in ihrem Schlafzimmer, einen Joint. Alice liegt auf die Seite gedreht auf dem Bett, den Kopf aufgestützt, während Bill leicht über sie gebeugt hinter ihr sitzt. Die rostrote Farbe des Bettes und die Beleuchtung durch die Nachtschlampe erzeugen ein warmes Licht. Im Hintergrund ist das Badezimmer und dessen Fenster zu sehen, durch das ein kräftiges, leuchtendes nachtblaues Licht fällt, das leitmotivisch in mehreren Szenen und in verschiedenen Räumen von einem Fenster aus in den jeweiligen Raum fällt.

Die vorherige Sequenz hat Alice mit müdem Gesichtsausdruck vor dem Spiegel eines Badezimmerschranks gezeigt, aus dem sie Zigarettenpapier und eine Tüte mit Marihuana nimmt. Hat Mandy in Zieglers Badezimmer zwar mit Heroin und Koks wesentlich gefährlichere Drogen genommen als einen Marihuana-Joint, so entsteht dennoch über den Drogenkonsum und den Ort des Badezimmers eine Korrespondenz zwischen den beiden Szenen. Obwohl Alice und Bill beide rauchen, ist nur bei Alice eine Wirkung der Droge erkennbar. Wie auf dem Ball, nachdem sie mit großen Schlucken Champagner getrunken hat, spricht sie auch hier langsam und gedehnt, wie in Trance. Dies zeigt, dass Alice auf dem Ball durch den Champagner und an diesem Abend mit Bill durch den Marihuana-Joint das Bedürfnis nach Gelöstheit und Rausch hat. In dem folgenden Gespräch zwischen Bill und Alice wird deutlich, dass Alice, auch verstärkt durch den Joint, im Unterschied zu Bill Hemmungen fallen lässt und sich öffnet.

Alices erste an Bill gerichtete Frage eröffnet das Konfliktfeld: „Those two girls at the party last night, did you by any chance happen to fuck them?“ – „Du wirst sie doch nicht etwa rein zufällig gefickt haben?“ (118) Bill ist zunächst zwar fassungslos, aber auch amüsiert über ihre Frage. Erst als sie lustvoll provozierend weiter insistiert, ändert sich seine Haltung. Ein Schnitt auf Bill zeigt, dass er den Kopf nach unten gebeugt in die Hand gestützt hält und so ihrem Blick ausweicht. Seine plötzliche Verunsicherung lässt erkennen, dass er etwas verbirgt. Bereits Alices Frage verdeutlicht, dass Bill ihr von seinem Erlebnis mit Ziegler nichts erzählt hat. Denn Ziegler hat zwar nicht mit jenen „two girls“ (s.o.), aber mit einer anderen Frau Sex gehabt und Bill zu einem ‚Komplizen‘ gemacht. So berührt Alice mit ihren Fragen Bills gehütetes Geheimnis.

Bill sitzt auf dem Bett vor dem blauen, surreal und traumartig wirkenden Licht des Badezimmers, welches auf den vormaligen Ort seines Geheimnisses, und zwar auf Zieglers Badezimmer, verweist. Aber weder das blaue Licht noch Bills Gesichtsausdruck verraten, aus welchem Grund er jenes Erlebnis mit Ziegler verbirgt. Um Ziegler zu schützen oder wegen seiner eigenen voyeuristischen Lust beim Anblick der nackten Frau, wegen der Bill sich schämt? Wegen des Genusses, etwas ‚Verbotenes‘ gesehen zu haben? Oder weil er sich dessen schämt, was er gesehen hat?<sup>52</sup> Oder aber weil er sich in einem inneren Loyalitätskonflikt zwischen Alice und Ziegler befindet, der ebenso schambesetzt ist? Oder verbirgt er vor allem die Verführung durch die „two girls“ (s.o.), der er nur durch Zieglers Notruf entgangen ist?

Alice von Zieglers Ehebruch und sexuellem Abenteuer zu erzählen, würde bedeuten, sich davon gleichzeitig zu distanzieren. Auch wenn der Film Bills Gedanken und Gefühle in Bezug auf das Erlebnis mit Ziegler nicht zeigt, so legt die Zeichnung Zieglers als eines reichen, „obszönen väterlichen Freund[es]“<sup>53</sup> Bills Faszination gegenüber diesem potenten Männlichkeitsbild nahe. Gleichzeitig ist Bill von Pflichtbewusstsein, ehelicher Treue und Fürsorglichkeit gegenüber seiner Familie bestimmt. Dieser innere Konflikt zwischen Selbstbild und Wunschbild, zwischen seiner Identität als pflichtbewusster Arzt und treuer Ehemann und verborgenen Wünschen, der dem Fridolins in der *Traumnovelle* ähnelt, wird in *Eyes Wide Shut* durch die Figur Ziegler nach außen gekehrt. Mit Ziegler wird eine Vater-Figur als Gegenspieler zu Bill eingeführt, die für Genuss und Lustbefriedigung jene Regeln übergeht, an denen Bill festhält. Zieglers ‚gewaltiger‘ Reichtum, durch den er ihm gesellschaftlich weit überlegen ist, zieht Bill aber auch an.

Um ihrer Frage auszuweichen, fragt Bill Alice, mit wem sie denn auf dem Ball getanzt habe. Mit genussvoller Albernheit erzählt sie ihm von jenem Freund der Zieglers, der eine Etage höher Sex

52 „Scham belegt, von der Urszene bis zum unbeabsichtigten Eindringen in die Intimsphäre des anderen, einen *verbotenen Anblick* mit dem Tabu. Fluch ruht auf dem Erblicken des verschleierte[n] Geheimnisses, die unerträgliche Erscheinung des Zeus verbrennt Semele.“ Lehmann: *Welttheater der Scham*, S. 41f.

53 Elisabeth Bronfen: „Männliche Halluzinationen und weibliche Vernunft“, in: Christine Ruffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid/u.a. (Hg.), *Wo/Man. Kino und Identität*, Berlin: Bertz 2003, S. 15-32, hier S. 23.

mit ihr haben wollte. Diese Beschreibung konfrontiert Bill erneut mit seinem Geheimnis, denn Zieglers sexuelle Affäre hat in einem Badezimmer eine Etage über dem Tanzsaal stattgefunden. Der weitere Gesprächsverlauf erzeugt den Eindruck, als könne Alice Bills Gedanken lesen, da ihre aus der eigenen Irritation und Wut auf Bill entstehenden Äußerungen und Fragen immer tiefer in seinen Konflikt führen.<sup>54</sup>

Dass der Mann auf dem Ball mit Alice schlafen wollte, um mit einer schönen Frau ein sexuelles Verhältnis zu haben, nennt Bill einen verständlichen Wunsch, der durchaus im Wesen des Mannes läge. Als Alice ihm, der Logik seiner Antwort folgend, die Frage stellt, ob er demnach nicht auch auf dem Ball jene zwei Models „ficken“ (119) wollte, erwidert er: „There are exceptions.“ – „Es soll Ausnahmen geben.“ (119) Seine Liebe zu ihr und ihre Ehe führt Bill als die Gründe an, weswegen er eine Ausnahme sei. Da er mit dieser Antwort aber nichts über sein sexuelles Begehren anderen Frauen gegenüber verrät, wirft Alice ihm wütend vor, dass er nur aufgrund seines Pflicht- und Verantwortungsgefühls, die zwei Models nicht ‚gefickt‘ habe. Während dieses Wortwechsels steht Alice an den Türrahmen des Badezimmers gelehnt, das an Bills Geheimnis erinnert. Sie bemerkt, dass er etwas vor ihr verbirgt: „I want to see where you are coming from.“ – „Ich versuche bloß rauszukriegen, was in deinem Kopf vorgeht.“ (120) Alices Neugier, von Bills sexuellen Wünschen zu erfahren, stehen Bills Verschlossenheit und Scham darüber zu sprechen gegenüber.

Alice fragt ihn nach seiner sexuellen Erregung, wenn er als Arzt eine attraktive Frau untersucht, und beschreibt damit unbeabsichtigt jene Situation in Zieglers Badezimmer. Bill erklärt ihr mit Bestimmtheit, dass sein Arztberuf das ausschließe. Schließlich konfrontiert Alice ihn mit dem potentiellen Begehren seiner Patientinnen: „Do you think she ever has any little phantasies about what handsome Dr. Bill’s Dickie might be like?“ – „Denkst du, daß sie da nie versucht, sich vorzustellen, was der Frauentraum Dr. Bill da unten für einen Willie hat?“ (120) Seine Antwort auf die Vorstel-

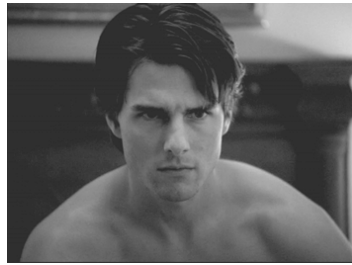
54 Vgl. ebd., S. 16f. In ihrem Aufsatz analysiert Bronfen Alice auf der Folie der Figur Klara in E.T.A. Hoffmans *Der Sandmann*. Bronfen liest Klara als „vernünftige und überlebensfähige Tochter. Auf der Seite des Gesetzes stehend, fungiert sie als Vexierspiegel und Korrektiv für eine in die Krise geratene Männlichkeit.“ Daran anknüpfend, versteht Bronfen auch Alice als Darstellung jenes „Bild[es] der klarsichtigen Geliebten als Psychoanalytikerin *avant la lettre*“.

lung eines aktiven Begehrens einer Frau lautet: „Women basically don't think like that.“ – „Im großen und ganzen denken Frauen nicht in diese Richtung.“ (121) Als Bill schließlich noch hinzufügt, er sei ihretwegen nicht eifersüchtig, da er ihr als Ehefrau und Mutter seines Kindes vertraue, lacht sie ihn aus.

Während Bill das ganze Gespräch über in statischer Haltung auf dem Bett sitzt, wechselt Alice in emotionaler Erregung häufig die Positionen im Raum. Ihr Lachen, bei dem sie sich krümmt und auf den Boden wirft, wird mit unruhigen Kamerabewegungen gefilmt, die ihre ruckartigen Bewegungen nachzeichnen und die jenen Moment unmittelbar anschaulich machen, in dem die Situation kippt. Bills Antworten auf Alices insistierende Fragen haben gezeigt, dass für ihn das weibliche Subjekt der Liebe, seine Ehefrau, nicht gleichzeitig Subjekt des Begehrens sein kann. Mit ihrem Lachen stellt Alice ihn darin bloß, dass er weder sie in ihrem Begehren kennt noch sein eigenes zulassen kann. Bill stützt daraufhin seinen Kopf in die Hand und verbirgt sein Gesicht – eine deutliche Geste der Scham.

Ähnlich wie in Schnitzlers *Traumnovelle* konfrontiert Alice Bill nun mit ihrem eigenen aktiven, von ihm losgelösten Begehren. Im Gegensatz zu Schnitzlers Fridolin mit seiner Erzählung über das Mädchen am Strand gibt Bill ihr aber keinen Einblick in seine erotischen Phantasien. Dadurch wird der Kontrast zwischen Alices Offenheit und Bills Verschlossenheit sehr deutlich. Sie erzählt ihm (ähnlich wie Albertine in der *Traumnovelle*) von einem Erlebnis in ihrem gemeinsamen Urlaub auf Cape Cod, wo sie einen Marine-Offizier gesehen habe, von dem sie sich so angezogen gefühlt habe, dass sie für eine einzige Nacht mit ihm ihre Ehe und Familie aufgeben hätte. Alice spricht langsam und mit leiser, eindringlicher Stimme, so als seien die damaligen Gefühle sehr präsent. Dabei sitzt sie auf dem Boden des Schlafzimmers, an eine Heizung gelehnt, unterhalb des Fensters im blauen Licht zwischen zwei roten Vorhängen wie auf einer kleinen Bühne. Zu großen Teilen wird sie während ihres Erzählens im Profil in Nahaufnahme gezeigt, Bill hingegen frontal in Nahaufnahme. Da Alice und Bill nicht mit einem Schuss-Gegenschussverfahren gezeigt werden, sind keine Blickwechsel erkennbar. Dadurch sind sie nicht im jeweiligen Blick des anderen inszeniert, und es wirkt, auch durch die unterschiedliche Beleuchtung der jeweiligen Nahaufnahmen ihrer Gesichter, als seien sie in zwei getrennten Räumen. Bill ist in dem warmen Licht

im Bereich des Bettes und Alice in jenem blauen Licht des Badezimmers zu sehen.



Die Nahaufnahmen von Bills Gesicht zeigen seinen erstarrten Gesichtsausdruck und seinen Blick, der ins Leere geht. Während Alice mit ihrem Erzählen und ihrem körpersprachlichen Ausdruck ihre Phantasien und Gefühle vor ihm entblößt, verhüllt Bill dagegen mit seinem erstarrten Gesichts- und Körperausdruck seine Gedanken und Gefühle ihr gegenüber.

Ein Telefonanruf unterbricht die Situation. Bill erhält die Nachricht, dass ein Patient von ihm, Lou Nathanson, gestorben sei. Die letzte Einstellung der Szene zeigt Bills Gesicht in Nahaufnahme. Gedankenverloren äußert er: „I have to go and show my face.“ – „Es ist besser, wenn ich hinfahre und mich mal zeige.“ (123) Die Formulierung des englischsprachigen Originaltextes verweist auf Momente der Scham, und zwar darauf ‚das Gesicht zu zeigen‘ als aktive Handlung, um sich der Scham zu erwehren, sowie auf dessen Kehrseite, ‚das Gesicht zu verlieren‘. Bills impliziter Gesichtsverlust beschreibt einen schambedingten Identitätsverlust, der hier eine schwere Irritation seiner männlichen Identität ist.<sup>55</sup>

55 Vgl. Benthien: Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit.

#### 4. Blicklose Masken

Ähnlich wie Schnitzlers Fridolin erlebt Bill einen Schamkonflikt zwischen seinem Selbstbild als Arzt und treuem Ehemann und seinen verborgenen Wünschen, der durch Ziegler und durch Alices Fragen ausgelöst wird.<sup>56</sup> Alices Artikulation ihres Begehrens beschämt Bill in seinem männlichen Selbstbild und irritiert und verstört ihn in seinem Bild von ihr, das ihm Sicherheit gegeben hat, wie er im Gespräch mit ihr formuliert: „I am sure of you.“ – „Ich bin mir deiner sicher!“ (121) Bill vermag der Offenbarung ihrer Phantasien nichts entgegenzuhalten. Verstörung, Angst und Scham verhindern sowohl die Anerkennung ihrer Phantasien als auch die Wahrnehmung seiner eigenen.



Seit jenem Moment, als Alice Bill auslacht und bloßstellt, ist Bills Gesicht wie eingefroren und erstarrt. Dieser Szene schließt sich eine Einstellung von Bill im Taxi an: In der Dunkelheit der Nacht und in dem fahlen Licht der Straßenbeleuchtung ist Bills Gesicht bleich und in seinen Gesichtszügen maskenartig erstarrt. Der Schnitt auf

56 Vgl. Hartmut Böhme: „Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst (mit besonderer Rücksicht auf Albrecht Dürers ‚Selbstbildnis als Akt‘)“, in: Paragrana 6.1 (1997), S. 218-246. In Bezug auf Adam und Eva schreibt Hartmut Böhme: „Gott stellt Adam und Eva zur Rede: nämlich in Frage: die Frage ist derjenige Sprachmechanismus, der den Befragten sich zu identifizieren zwingt, d.h. sich zu enthüllen, womöglich in dem, dessen man sich schämt.“ S. 222f.

die sich im Verlauf des Filmes wiederholende und fortsetzende Schwarz-Weiß-Einstellung von Alice mit dem Marine-Offizier zeigt Bills Phantasie von Alices Phantasie. Mehrfach in dieser Nacht stellt er sich in verschiedenen Details den Sex zwischen den beiden vor. Alices sexuelle Lust zeigt sich durch ihre Berührungen und ihre hingebungsvollen Körperbewegungen sehr deutlich. Diesen Vorstellungsbildern gegenüber erstarrt Bill, denn sie positionieren ihn als Dritten, der ausgeschlossen ist und zuschaut, und als den Schwächeren und Ohnmächtigen gegenüber dem Potenz und Männlichkeit markierenden Offizier in Uniform. Diese Bilder begleiten Bill durch die Nacht und stellen Alices sexuelle Befriedigung seinen „abgebrochenen Abenteuern“<sup>57</sup> entgegen.

Bills nächtliche Begegnungen konfrontieren ihn (ähnlich wie Fridolin) mit dem aktiven Begehren der Frauen, das Alice ihm beschrieben hat. Zunächst gesteht ihm Marion (Marie Richardson), die Tochter des Verstorbenen, ihre unglückliche Liebe zu ihm. Sie verleiht dabei ihrer Sehnsucht und Verzweiflung sowohl mimisch als auch körpersprachlich Ausdruck. Ihre emotionale Offenbarung und ihr aufgelöstes, von Kummer verzerrtes Gesicht werden mit Bills höflicher Freundlichkeit und seinem unberührt und unbeteiligt wirkenden Gesichtsausdruck kontrastiert. Sein Gesicht, „höflicher Spiegel der sozialen Formen“<sup>58</sup>, verrät nichts über seine Gefühle und Gedanken in dieser sowie auch in den folgenden Situationen. In seiner Undurchdringlichkeit wirkt sein Gesicht maskenhaft.

In dieser Szene wie auch in anderen Szenen wird häufig eine Einstellung gewählt, in der sich Bill und Marion (oder eine andere Figur) gegenüberstehen und in der ihr Gesicht (oder das einer anderen Figur) in Nahaufnahme aus der Blickperspektive über Bills Schulter gezeigt wird. Der Gegenschuss auf Bill wird nur spärlich eingesetzt, so dass sein Gesicht nur im Anschnitt sichtbar wird, wodurch es flächig und maskenhaft wirkt. Marions expressiver Ausdruck ihrer Gefühle und ihr Blick richten sich zwar auf Bill, aber sein Blick auf sie ist kaum zu sehen, da durch seltene Schuss-Gegenschuss-Einstellungen kaum Blickwechsel zwischen den Figuren dargestellt werden.

---

57 Schnitzler: Traumnovelle, S. 52.

58 Hans-Thies Lehmann: „Film-Theater. Masken/Identitäten in *Eyes Wide Shut*“, in: Stanley Kubrick. Katalog zur Ausstellung Stanley Kubrick, Kinematograph 19 (2004), Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 2004, S. 232-243, hier S. 238.



Marions stürmischer und Dominos (Vinessa Shaw) langsamer Kuss, die in Bills Gesicht keine erkennbare Regung erzeugen, werden jeweils in Nahaufnahmen zweier Gesichter im Profil gezeigt, die auch hier flächig und maskenhaft wirken. Diese beiden Einstellungen korrespondieren zu einer späteren, in welcher der tatsächlich maskierte Bill von einer ebenfalls maskierten Frau geküsst wird.

Eine weitere häufig verwendete Einstellung ist die Halbtotale von zwei sich gegenüberstehenden Personen aus seitlicher Perspektive. In einigen Szenen wird eine dritte aus dem Hintergrund beobachtende Figur eingefügt. Diese dritte Figur entspricht dem beobachtenden Blick der Kamera im Fluchtpunkt der Perspektive und auch dem des Zuschauers. In diesen Blick-Dreiecken nimmt in der Szene mit Marion der tote Vater diese dritte Position ein und in der Szene mit dem Maskenverleiher Milich zwei Schaufensterpuppen. Es sind gespenstische Beobachtungskonstellationen mit toten und leblosen Blicken, die hier aufgespannt werden.

In seinen Begegnungen mit Marion, Domino, Milich (Rade Sherbedgia), dessen Tochter (Leelee Sobieski) und mit dem homosexuellen Hotel-Portier (Alan Cumming) zeigen Bills höfliche Freundlichkeit, die Undurchdringlichkeit und Erstarrung seines Gesichtsausdrucks seine Angst und Scham gegenüber den erotischen Verführungen, der Expression von Gefühlen und dem sexuellen Be-

gehren der anderen. Obwohl er physisch anwesend ist, scheint er dennoch immer wieder zu verschwinden und sich den Blicken der anderen zu entziehen, wie auch dem Blick des Zuschauers durch die beschriebenen Kameraeinstellungen.

Eine Beantwortung der Frage, *was* Bill sieht und *wie* er es wahrnimmt, ist anhand der Figur selbst nicht möglich. Die Reduktion von Gesichtsausdruck, von Blickwechseln und von Nahaufnahmen seines Gesichts und Blickes stellen hingegen den schambedingten Wunsch dar, sich den Blicken der anderen zu entziehen: „Maske wie Scham [...] verneinen beide den Austausch der Blicke.“<sup>59</sup>

Das Abwenden des Gesichts als gestische Darstellung der Scham, wie zunächst in der Szene zwischen Bill und Alice, wird zur Verhüllung des Gesichts als Verhüllung des *Gesichtsausdrucks*. Bills nahezu ausdrucksloses Gesicht *ist Ausdruck* – nämlich seiner Scham. Da der mimische Ausdruck eingeschränkt ist, entziehen sich seine Gefühle, Gedanken und Reaktionen der Lesbarkeit für den Zuschauer. Das maskenhafte Gesicht verweigert einerseits Ausdruck, andererseits ist es prägnanter Ausdruck von Scham, indem es auf das nach innen sich zusammenziehende Gefühl und den Wunsch, zu verschwinden und nicht mehr sichtbar zu sein, verweist. Was Claudia Benthien für Kleists *Familie Schroffenstein* und Hans-Thies Lehmann für den Affekt der Scham formulieren, lässt sich auch auf *Eyes Wide Shut* übertragen:

„Die [...] Gesichtsverhüllung als Scham- und Trauerzeichen entzieht dem Zuschauer mit dem Antlitz das primäre Darstellungsmedium der Affekte und weist so auf einen Zustand zentripetaler Innerlichkeit, der nicht theatralisierbar ist.“<sup>60</sup>

„Wenn andere Affekte sich nicht nur manifestieren, sondern die expressive Mitteilung etwa des Wütenden zum Wesen des affektiven Zustands gehört, so ist Scham eher ein Anti-Affekt, allererst *Ausdruckshemmung*.“<sup>61</sup>

In *Eyes Wide Shut* werden die Gefühle und damit die lesbaren Motivationen für einzelne Handlungen der Figur Bill für den Zuschauer

---

59 Lehmann: *Welttheater der Scham*, S. 29.

60 Benthien: *Gesichtsverlust und Gewalt*, S. 140.

61 Lehmann: *Welttheater der Scham*, S. 39.

der Sichtbarkeit entzogen. So wie die Scham dazu zwingt, den eigenen Blick abzuwenden und den der anderen abzuweisen, wird der Blick des Zuschauers abgewiesen, der nach Identifikation, Einfühlung und voyeuristischem Sehen drängt. Darstellung und Dargestelltes befinden sich in einem Ähnlichkeitsverhältnis zueinander. Denn dem Wunsch in der Scham, sich der Sichtbarkeit zu entziehen, entspricht auf der filmästhetischen Ebene der Entzug des Sehens.

„Sie [die Scham] manifestiert sich beinahe nicht, sucht im Körperausdruck das Paradox gegenwärtiger Nichtanwesenheit, trachtet gar nicht nach Ausdruck, der hier vielmehr fast nur im Bereich des Unwillkürlichen bleibt. Weil der ästhetischen künstlichen Nachbildung aber nur die willkürlichen Gesten zugänglich sind, wird Scham im Theater gleichsam zu einem Nullpunkt der Darstellung, das unbewegte Auge des Affektwirbels, ein leeres Zentrum, um welches sämtliche anderen Affektfiguren dennoch kreisen.“<sup>62</sup>

Das, was Lehmann hier für das Theater beschreibt, lässt sich auch auf den Film übertragen. Die Enttäuschung über die Darstellung der Figur Bill und die Spielweise von Cruise führt in einigen Rezensionen zu einer ähnlichen Beschreibung:

„Doch ist es Tom Cruise und nicht Nicole Kidman oder eine der anderen Frauen, der in jeder Szene zu sehen ist, und so kreist der Film um ein merkwürdig leeres Zentrum.“<sup>63</sup>

„So fehlt dem episodisch angelegten Film der Pol, um den er kreisen müsste.“<sup>64</sup>

„Aber dennoch ist Bill das Zentrum des Films – ein leeres Zentrum.“<sup>65</sup>

Wie Fridolin in der *Traumnovelle* von Nachtigall erfährt auch Bill von seinem früheren Studienkollegen Nick Nightingale<sup>66</sup> von der

62 Ebd., S. 45f. Einfügung in eckigen Klammern J.F.

63 Lueken: Im Reich der Sinne, FAZ.

64 Seidel: Fiebrige Erregung, FAZ.

65 Fritz Göttler: „Fremde, wenn sie sich begegnen. Reflexionen zum letzten Film von Stanley Kubrick“, in: Süddeutsche Zeitung vom 9.9.1999.

geheimen Masken-Orgie und dessen Passwort. In *Eyes Wide Shut* lautet es ‚Fidelio‘. ‚Fidelio‘, der Titel einer Beethoven-Oper, verweist zum einen auf das Theatralische und Opernhafte der Masken-Orgie. Zum anderen klingt in den Buchstaben dieses Wortes auch der Name von Schnitzlers Hauptfigur an: FIDELIO – FRIDOLIN. Außerdem spielt der Name der Beethoven-Oper *Fidelio* auch auf Kubricks Film *A Clockwork Orange* (1971) an, in dem Beethovens 9. Sinfonie<sup>67</sup> nicht nur leitmotivisch verwendet wird, sondern auch Masken und Puppen zentrale filmbildsprachliche Elemente sind.<sup>68</sup> Masken und Maskierungen sind Themen und Darstellungsformen in vielen von Kubricks Filmen, so zum Beispiel die Clownsmaske in *The Killing* (1956), die Masken der ‚Droogs‘ in *A Clockwork Orange* sowie die maskenartig stilisierten Gesichter in *Barry Lyndon* (1975) und in *Dr. Strangelove* (1964) und *Lolita* (1962) durch die verfremdende groteske Spielweise von Peter Sellers und die maskenhaft verzerrte Mimik des sogenannten ‚Kubrick-Stare‘ von Jack Torrance (Jack Nicholson) in *The Shining* (1980).<sup>69</sup>

Die Masken in der Orgie-Szene von *Eyes Wide Shut* verdichten die bisherigen Themen des Filmes: die Spannung von Verhüllen und Enthüllen, von Sehen, Entzug des Sehens und Scham. Die Masken-Orgie findet auf einem Landsitz, einer Villa mit prächtiger Schloss-Architektur, außerhalb von New York statt, vor der mehrere Limou-

66 Bill begegnet Nick Nightingale bereits bei Zieglers Weihnachtsparty, bei der dieser wie später bei der ‚Masken-Orgie‘ als Pianist engagiert ist.

67 Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 9 d-moll, op. 125.

68 So zum Beispiel das stilisierte Make-up, die Kostüme und Masken der Droogs. Die weißen nackten Puppen in der ‚Korova-Milchbar‘, die auch als ‚Milchautomat‘ und als ‚Tische‘ und ‚Stühle‘ dienen, lassen an die Orgie in *Eyes Wide Shut* denken, in der die nackten, kopulierenden Körper als Dekor des Raumes und als Körperskulpturen inszeniert werden und nicht als Abbildung einer naturalistischen Sex-Orgie. Zu *A Clockwork Orange* vgl. Marisa Buovolo: „Masken der Gewalt. Die Sprache der Kleidung in *A Clockwork Orange*“, in: Stanley Kubrick. Katalog zur Ausstellung, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 2004, S. 148-155.

69 „Der von Jack Torrance, Mr. Alexander, Bowman und etlichen anderen Figuren Kubricks bekannte ‚Stare‘ ist bei Bill Harford ebenso (über-)präsent wie generell das Spiel mit Augen und Blickkonstellationen in allen zuvor schon erprobten Varianten in *Eyes Wide Shut* wieder auftaucht.“ Kirchmann: Schweigen der Bilder, S. 249. Vgl. auch das Kapitel „Die Maske“ in: Seeßlen/Jung: Kubrick und seine Filme, S. 56-57.

sinen parken. Bill fährt mit einem Taxi dorthin und verhält sich so souverän, als besuche er erneut Zieglers Weihnachtsball. Als er noch unmaskiert vor dem großen Tor zu dem Landsitz mit zwei ebenfalls unmaskierten Butlern spricht, ist im Hintergrund eine Überwachungskamera zu sehen. Bill ist also einem beobachtenden und kontrollierenden Blick ausgesetzt. Seine Rolle als wohlhabender Arzt – durch einen extra 100-Dollar-Schein reserviert er sich das Taxi – gibt Bill die Gewissheit, an diesem geheimen gesellschaftlichen Ereignis wie selbstverständlich teilnehmen zu können. Seine Maske setzt er erst auf, als es für ihn erkennbar Voraussetzung der Veranstaltung ist. Bills spätes Maskieren verdeutlicht, dass ihm die ‚soziale Maske‘ des freundlichen, gewissenhaften, wohlhabenden New Yorker Arztes, als der er sich in vorangegangenen Situationen häufig über das Vorzeigen seines Ärztepases gezeigt hat, Momente souveränen Auftretens ermöglicht.<sup>70</sup>

Bills Maske besteht aus zwei Schichten. Auf einem cremefarbenen, schlichten Material befindet sich oberhalb des Mundes und rund um die Augen bis zur Stirn eine goldene, verzierte zweite Maske. Bills maskenhaftes Gesicht verdoppelt sich in der tatsächlichen Maske, die wiederum eine doppelte Maske ist. Hinter jeder Maske verbirgt sich eine weitere.

„Alles ist Verhüllung, Verhüllung der Verhüllung, Verhüllung der Verhüllung der Verhüllung ... . Und das Enthüllen besteht nicht darin, auf einen inneren Kern, auf die nackte Wahrheit zu stoßen, sondern den universellen Mechanismus des Verhüllens zu begreifen.“<sup>71</sup>

Mit einem schwarzen Umhang und dieser Maske bekleidet, betritt Bill einen kirchenartigen hohen Innenraum mit Säulen und Emporen an beiden Längsseiten und an einer der Querseiten. Auf der Bill gegenüberliegenden Querseite des Raumes sitzt Nick Nightingale mit Augenbinde an einem elektronischen Klavier. Auf einem roten Teppich in der Mitte des Raumes, wie auf einer Bühne, knien im Kreis in schwarze Umhänge gehüllte Figuren mit Masken. In ihrer Mitte steht eine Bischofs-Figur in einem roten Gewand und mit einem großen Stab und einem Weihrauchgefäß in den Händen. An den

70 „Der Film zeigt, wie das Gesicht als Maske fungiert, die Person hinter der sozialen Rolle und Rede [...] verborgen bleibt.“ Lehmann: Film-Theater, S. 235f.

71 Böhme: Enthüllen und Verhüllen des Körpers, S. 221.

beiden Längsseiten, auf den Emporen und an einer der Querseiten des Raumes steht ein dichtgedrängtes Publikum. Die Zuschauer tragen wie Bill schwarze Umhänge und Masken in verschiedenen Farben und Formen, venezianische Karnevalsmasken, Masken in abstrakten Formen und in Stilen der bildenden Kunst, wie zum Beispiel eine Picasso- und eine Munch-Maske. Bill stellt sich etwas abseits von den anderen an eine Säule und wird so wie die anderen auch Zuschauer eines Theaters, das zunächst ein unheimliches rätselhaftes Ritual zeigt, eine „bizarre Travestie eines Gottesdienstes“<sup>72</sup>. Theatrale Vorgänge, die sich vor den Augen eines Publikums vollziehen, bestimmen durchweg die Masken-Orgie.<sup>73</sup>

Zu tiefen, elektronisch erzeugten, hallenden rituellen Gesängen dirigiert die Bischofs-Figur mit Stabschlägen auf den Boden synchrone Bewegungen wie Hinknien und Wiederaufrichten der Frauen im Kreis. Schließlich lassen diese ihre schwarzen Umhänge fallen, und vor den Augen der Zuschauer stehen nach dieser Enthüllung bis auf ihre Tangas und Masken nackte Frauenkörper. Diese Szene weist zurück auf Alices Enthüllung zu Beginn des Filmes.<sup>74</sup> Während sich diese allerdings mit einer räumlichen Distanz exklusiv für den Blick des Kinozuschauers gezeigt hat, wechselt hier direkt nach der Enthüllung der Körper die Kameraeinstellung von einer Totalen zu einer mit leichter Untersicht vom Rand des Kreises aus, unmit-

72 Seeßlen/Jung: Kubrick und seine Filme, S. 290.

73 Bei dem Internationalen Workshop „Moving Spaces. Aspekte des Labyrinthischen“ hat Hans-Thies Lehmann in seinem Vortrag „Filmraum-Theaterraum“ die zentrale Bedeutung des Theatralischen in Kubricks Filmen beschrieben. Lehmann hat ausgeführt, dass das Theater und das Theatralische auf verschiedenen Ebenen in den Filmen vorkommen: So gibt es konkrete Bühnen oder bühnenartige Anordnungen, in denen Szenen von einem Publikum betrachtet werden. Ebenso zeichnen die Filme künstliche, kulissenartige Räume, kamerenspielartige Szenen, maskenartige Gesichter sowie Masken, Inszenierungen von Festen und Ritualen, wie Boxkampf, Duell, Begrüßungen, Essen etc., aus. Das Theatralische in Kubricks Filmen liegt oftmals darin, dass die Figuren den Blicken und damit auch der Kontrolle anderer ausgesetzt sind und so das Dasein Beobachtet-Sein bedeutet. Die Existenz des Menschen ist in Kubricks Filmen die im Blick des anderen, wie auf einer Bühne. Vgl. auch Lehmann: Film-Theater.

74 „Zwischen dem Blick der Zuschauer auf den nackten Körpern dort (ohne Kontext, reines voyeuristisches Sehen) und dem Kollektiv der Zuschauer in dieser düsteren Orgie entsteht so eine bösertige Parallele.“ Lehmann: Film-Theater, S. 236.

telbar hinter den Frauenkörpern vollzogenen Kreisfahrt. Die in mehreren Szenen der Masken-Orgie verwendete kreisende Kamerabewegung, die ein „rund sehen suggeriert“<sup>75</sup>, macht im Unterschied zu der Einstellung von Alices Rückenakt die nackten Frauenkörper mit *einem* Blick von verschiedenen Seiten aus sichtbar. Vorder-, Rück- und Seitenansicht einzelner Körper sind gleichzeitig zu sehen. Da sich die Körperformen und -größen der Frauen stark ähneln, scheint der Blick wie um *einen* Körper zu kreisen, so als hätten sich sowohl Alices Körper als auch der voyeuristische Zuschauerblick vervielfältigt und aufgespaltet.

Aus dem Blick auf eine Theaterszene mit Spielern und Zuschauern ist ein kreisender (Kamera-)Blick geworden, der sowohl einen räumlich fixierbaren Ausgangspunkt als auch ein Gerichtet-Sein des Blickes auflöst. Die kreisenden Kamerabewegungen zeigen im Hintergrund auch die maskierten Zuschauer. Aber nicht sie beherrschen das Blickfeld, sondern die Kamera mit ihrer fließenden Sicht, die ihr als (technisches) körperloses Auge möglich ist. Wie vor allem die Nahaufnahmen der Masken zeigen, sind deren Augenöffnungen schwarz, so als wären dahinter keine Augen. Die Masken sind blicklos und blind. Sie sind Ausdruck der „Erstarrung ihres leblosen Nicht-Sehens“<sup>76</sup>.

Die maskierten Voyeure, die sehen, ohne gesehen zu werden, sind blicklos. Diese Darstellung der Maske bildet die Scham ab: Sich den Blicken der anderen zu entziehen, maskiert auch den eigenen Blick. „Die Formel *Eyes Wide Shut* verweist auf die Maske, deren Augen, obwohl leer und nicht-sehend, doch rätselhaft zu blicken scheinen“,<sup>77</sup> schreibt Lehmann. Zeigen die theatralischen Anordnungen von Spielern und Zuschauern das Sehen und Gesehenwerden, so machen die Masken jenen blicklosen Blick erkennbar. Hier zeigt sich die filmische Reflexion über den Blick in *Eyes Wide Shut*, die sich in der Masken-Orgie verdichtet.

In einem langsamen Zoom werden zwei maskierte Figuren, eine kleinere und eine deutlich größere, auf der Empore gezeigt, deren Körper und Masken in Richtung des Geschehens auf dem Teppich

75 von Hoff: Kunstwelten im Dialog. Dagmar von Hoff bezieht sich mit der Formulierung des ‚rund sehens‘ auf den Ausdruck „Je vois en ronde“ in Max Ophüls Film *La ronde* (1950), der in dieser „Verfilmung von Schnitzlers ‚Reigen‘ geradezu Programm“ (S. 339) ist.

76 Lehmann: Welttheater der Scham, S. 41.

77 Lehmann: Film-Theater, S. 235.

gewendet sind. Noch während des Zooms drehen beide Figuren ihre maskierten Köpfe zur Kamera. Im Unterschied zu den anderen Masken stechen aus der Maske der größeren Figur die Augen hervor und richten ihren Blick direkt in die Kamera. Hier wird einerseits die Kamera als beobachtendes, machtvolleres Auge inszeniert, auf dessen fixierenden Blick jene Figur reagiert. Andererseits wird über den Kamera-Blick der Kino-Zuschauer in seinem voyeuristischen Blick ertappt, indem diese Figur zurückblickt. Durch einen Schnitt auf Bill wird der beobachtende Kamerablick von der maskierten Figur übernommen, indem dieser sich nun auf Bill richtet. Bill spürt diesen Blick und schaut hoch zur Empore. Jene Person begrüßt ihn im Gegenschritt mit einem Kopfnicken, so als würde sie ihn kennen und wendet sich mit einem bedrohlich und strafend wirkenden Blick wieder ab. Hinter der Maske könnte sich Ziegler verbergen und neben ihm seine Frau, indem diese unheimliche Begrüßung auf jene beim Weihnachtsball anspielt.



Als die ‚Bischofs-Figur‘ die Frauen in ritualisierter Form aussendet, damit diese die Männer durch einen Kuss auffordern, wird auch Bill von einer der Frauen geküsst. Dieser Masken-Kuss, bei dem eine Maske die andere berührt, wird in einer ähnlichen Einstellung gezeigt, wie zuvor die Küsse von Marion und Domino (s.o.), die sich hier auf unheimliche Weise zu spiegeln scheinen. Die maskierte Frau weist Bill, möglicherweise im Auftrag von jemand anderem, die Position des Ausgeschlossenen zu: „You don’t belong here.“ – „Sie gehören nicht hierher.“ (149) Nachdem sie von einem anderen Mann aufgefordert worden ist, geht Bill allein durch die Korridore von Raum zu Raum.

Fließende ‚Steadycam-Aufnahmen‘ verhindern einen gerichteten Blick und zeigen Bills distanzierteren Blick auf das räumliche Arrangement von ‚Sex-Spielern‘ und Zuschauern. Die Kamera zeichnet einen schweifenden, nichts genauer fokussierenden Blick, der

sich in den prachtvollen, üppig eingerichteten Räumen verliert, in denen die ‚Orgien-Spieler‘ und Zuschauer mit dem Licht<sup>78</sup> und Dekor der Räume verschmelzen. Durch die choreographierten Bewegungen beim sexuellen Akt und durch die statische Haltung der Zuschauenden entstehen tableauhafte Bilder und artifizielle Körperskulpturen.<sup>79</sup> Mit dieser theatralischen Darstellung wird sowohl für Bill als auch für den Kinozuschauer der voyeuristische Blick auf die Orgie gebrochen.

„Der Protagonist und mit ihm der Zuschauer wird Zeuge einer grotesken, unheimlichen und surrealen sexuellen Orgie, mehr eines Sexual-Theaters. [...] Das Orgientheater wiederum zerfällt in kleine Theaterszenen: Alle möglichen Kopulationen werden dort vor Betrachtern [...] dargeboten.“<sup>80</sup>



Die Frau, die Bill bereits zuvor gewarnt hat, führt ihn aus dem Raum, um ihn zu überzeugen, dass er in Gefahr sei und verschwinden müsse. Während dieses Dialogs erinnert die Tanzmusik „Strangers in the night“ sowie der Saal mit den tanzenden Paaren an Zieglers Ball. Bill möchte der Frau die Maske abnehmen, wie um ein Geheimnis, etwas ihm Verborgenes – sie stehen vor dem blauen

78 Wie im gesamten Film wurden die Szenen nur mit den Lichtquellen gedreht, die auch in den Räumen zu sehen sind, also ohne externes Licht. Vgl. Kirchmann: *Schweigen der Bilder*, S. 250.

„Wir haben den ganzen Film gedreht mit offenen Blenden [...] Wir haben das real vorhandene Licht im Bild als Lichtquellen verwendet, es gab hinter der Kamera kaum Lampen. Wir haben die Lichtquellen benutzt, die im Bild als solche zu sehen sind.“ Rolf Thissen: „Ein Gespräch mit Jan Harlan“, in: Ders., *Stanley Kubrick. Der Regisseur als Architekt*, München: Heyne 1999, S. 224.

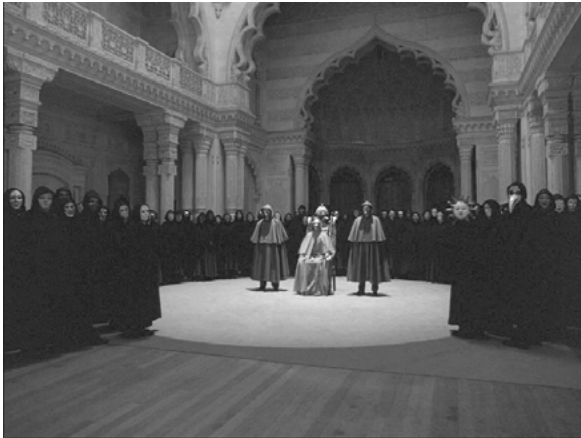
79 „Nacktheit wird selbst getragen wie ein Kleid. Nacktheit unterliegt Regeln der Haltung, der Inszenierung, des Körperausdrucks.“ Böhme: *Enthüllen und Verhüllen des Körpers*, S. 229.

80 Lehmann: *Film-Theater*, S. 236f.

Licht eines Fensters – zu enthüllen. Er wird aber von einem Butler unterbrochen, wie bei Zieglers Ball, und in den hohen Saal geführt, in dem sich auf dem roten Teppich die rote Bischofs-Figur und zwei weitere Figuren wie zu einem Strafgericht befinden. Rund um den Teppich in einem fast geschlossenen Kreis umgeben ihn die maskierten Zuschauer in ihren schwarzen Umhängen. Als Bill den Teppich betritt, schließt sich der Zuschauerkreis hinter ihm. Weil Bill das zweite Passwort für den Zutritt zu dieser Orgie nicht kennt, wird er dazu gezwungen, seine Maske abzunehmen. Die theatralisch verkündete Opferung der Frau, die ihn zuvor gewarnt hatte, bewahrt ihn davor, sich auch ausziehen zu müssen. Mit der Drohung, nichts über das Gesehene zu erzählen, endet die Szene.

Diese Szene thematisiert eine Bloßstellung, indem Bill vor den maskierten Zuschauern sein Gesicht enthüllen muß. Die kreisenden Kamerabewegungen stellen jenen kollektiven Blick dar, der rund um ihn herum auf ihn gerichtet ist. Die kreisenden Kamerabewegungen sind dabei das ästhetische Äquivalent des „zentripetalen Charakters“<sup>81</sup> der Scham, den Schmitz beschreibt.

„Jenes Gefühl ‚ich bin der Mittelpunkt der Welt‘ tritt sehr stark auf, wenn man plötzlich von der Schande überfallen wird; man steht dann da wie betäubt inmitten einer Brandung und fühlt sich geblendet wie von Einem grossen Auge, das von allen Seiten auf uns und durch uns blickt.“<sup>82</sup>



81 Schmitz: Der Rechtsraum, S. 40.

82 Nietzsche: Morgenröthe, ohne weitere Angaben, zitiert nach Lehmann: Welttheater der Scham, S. 51.



Die Masken lassen einen Blick nur vermuten, der gerade in seiner vermeintlichen Abwesenheit überall präsent ist. Die Nahaufnahmen der Masken erzeugen eine unheimliche, beunruhigende Wirkung, da sich der Kinzuschauer von jenem leeren Blick nur diffus angeblickt fühlt. Indem die Masken blicklos sind, aber einen Blick verbergen – ‚Eyes Wide Shut‘ –, bricht sich der Blick des Kinzuschauers an ihnen und wird auf sich selbst zurückgeworfen. Er sieht unbewegte Masken, die blicklos ‚zurückschauen‘ und nichts weiter zu sehen geben und ihn als denjenigen *re-flektieren*, der sieht – eine gespenstische, angstausslösende Konstellation. Der Anblick einer Maske bedeutet, „*daß das Sehen sich selbst sieht*“<sup>83</sup>. „In dieser Begegnung gerät unser *Subjekt-Sein* ins Schwinden, wir werden zum *Objekt* des von uns Gesehenen – und eben dies löst in uns Angst aus.“<sup>84</sup>

Der Blick und das Sehen wird vervielfältigt. Diese „multiplizierte Theatralität“<sup>85</sup> erzeugt Unsicherheit und Ungewissheit sowohl für Bill als auch für den Kinzuschauer: Was wird gesehen und aus wessen Blick? Wer befindet sich in wessen Blick? Ist das Gesehene Täuschung, Illusion?

„In der Schamkultur befindet das Subjekt sich in einem nie endenden Theaterspiel, in einer Szene von Projektion, Spiegelung und Rückspiegelung [...] Das Ich erlebt das Kollektiv der anderen als immerwachen argusäugigen Kontrolleur, der erbarmungslos die geringfügigste Abweichung von der Norm ahndet. [...] Für jede sozial kodifizierte Scham gilt,

83 Gerhard Schmitz: „Maske und Angst. Bemerkungen aus psychoanalytischer Sicht“, in: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hg.), *Masken und Maskierungen*, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 225-249, hier S. 238.

84 Ebd., S. 239.

85 Lehmann: *Film-Theater*, S. 237.

daß sie, mindestens in der Einbildung, mit einem Publikum rechnen muß, das sich ins Innere eingegraben hat: imaginäres Theater.“<sup>86</sup>

„Denn Scham artikuliert das ganze Spiel von Verhüllung und Entbergung, Verkleiden und Zeigen, Verrätselung und Offenbarung. Alles Enthüllen, Demonstrieren, Mitteilen ist an den Prozeß nicht so sehr der Zivilisation, sondern der *Darstellung* gebunden, und die ist nicht ohne Verbergung, Aufschub und Entzug denkbar. Nicht ohne Maske, nicht ohne Scham.“<sup>87</sup>

## 5. Maskierte Bilder

### Labyrinthische Räume

Wie in vielen von Kubricks Filmen irrt auch Bill in seiner „*sex space odyssey*“<sup>88</sup> durch labyrinthische Räume<sup>89</sup>, die von seiner Angst und Ohnmacht erzählen. Und wie das Hotel Overlook und das Buchsbaum-Labyrinth in *The Shining* (1980), der War Room in *Dr. Strangelove* (1964) und die Ruinenstadt Hué in *Full Metal Jacket* (1987) bilden in *Eyes Wide Shut* die Schauplätze des Filmes, die Wohnungen mit ihren Schlaf-, Bade-, Esszimmern und Korridoren in sich ähnelnder Anordnung labyrinthische Räume. Und ein kulissenartig wirkendes New York setzt diesen labyrinthischen Innenräumen keine vermeintlich äußere Welt entgegen.

Bill durchquert im ganzen Film ähnliche Räume in ähnlichen Abfolgen: Hauseingänge, Treppenhäuser, Haus-, Wohnungs- und Zimmertüren, Weihnachtsbäume mit Lichtern oft an derselben Stelle im Raum, Schlafzimmer mit Bett und Kommode, Fenster mit Lamellenrollläden, dahinter blaues Licht, wie in Alices und Bills Schlafzimmer, Gemälde und Spiegel an den Wänden. Dabei bestimmen die Primärfarben Rot, Blau und Gelb die Bildkomposition nahezu jeden Raumes.

Bills Begegnungen und Erlebnisse werden wiederholt entweder von einem Butler oder von einem Telefon- oder Türklingeln unterbrochen, wie unter anderem die Begegnung mit den zwei Models

---

86 Lehmann: Das Welttheater der Scham, S. 43f.

87 Ebd., S. 40.

88 Lehmann: Film-Theater, S. 233.

89 Zum Labyrinth vgl. das Kapitel „Das Labyrinth und der hohe Raum“, in: Seeßlen/Jung: Kubrick und seine Filme, S. 44ff.

auf dem Weihnachtsball, das Gespräch mit Alice, das Liebesgeständnis von Marion und der Kuss mit Domino. Diese Unterbrechungen finden entweder an der Stelle eines emotionalen Höhepunktes statt oder im Moment einer sich steigernden Verführungssituation, so dass Bills Erlebnisse zu keiner Auflösung oder Erfüllung führen. Trotz der Abbrüche ist aber nicht zu sehen, wie Bill die jeweiligen Räume verlässt. Nach einem Schnitt wird er entweder auf der Straße, im Taxi oder beim Öffnen der nächsten Haus- oder Wohnungstür gezeigt. Es scheint, als sei es immer die gleiche Tür, die er öffnet, um zu sehen, was dahinter ist.

Auch auf der Ebene des Dialogs finden Wiederholungen und Verdoppelungen statt, indem Bill häufig die Sätze des Gegenübers wie ein Echo wortwörtlich wiederholt.<sup>90</sup> Diese Strukturen von Verdoppelungen formen auch Schnitzlers *Traumnovelle*.<sup>91</sup>

Außerdem erinnert die rokokoaartige Einrichtung im Schlafzimmer von Marions Vater sowie das Bett mit dem Toten an den Raum, in dem Bowman am Ende von *2001: A space Odyssey* stirbt, so dass sich auch die Räume der einzelnen Kubrick-Filme zu verdoppeln scheinen und aufeinander verweisen. Ähnlich wie die Figuren in *2001: A space Odyssey* bewegt sich auch Bill einsam und verloren durch den Raum, der hier zugleich innerer und äußerer Raum ist.<sup>92</sup> Auch über die Kreisstrukturen, den Schostakowitsch-Walzer, die kreisförmigen Figurenanordnungen und Kamerafahrten in der Masken-Szene, bezieht sich *Eyes Wide Shut* auf *2001: A space Odyssey*<sup>93</sup>. Die Erzählstrukturen und die Bildsprache sind in Kubricks

90 Vgl. Michel Chion: *Eyes Wide Shut*, translated by Trista Selous, British Film Institute: London 2002, S. 70ff. Chion stellt eine Auswahl dieser Dialogstellen in seinem Buch zusammen.

91 S.o., Kapitel III. 1: „Schnitzler und Kubrick“.

92 Hier sei noch einmal Peter Körte aus der *Frankfurter Rundschau* zitiert: „So wie man sich in *2001 – Odyssee im Weltraum* durch die gespenstisch leeren Räume der Galaxien bewegt, so taumelt das Ehepaar der *Traumnovelle* durch das New York der Gegenwart.“ Körte: *Kino, Sex und Tod, Frankfurter Rundschau*.

93 „So ist [...] der Kreis bzw. sein räumliches Äquivalent, die Kugel, das beherrschende visuelle Gestaltungsmoment in *2001*: Kreis- bzw. kugelförmig sind die Planeten, die verschiedenen Raumschiffe [...] sowie die Augen des Computers HAL 9000 und des Astronauten Bowman, die immer wieder in Großaufnahmen gezeigt werden. Die Kreisfahrt ist die bevorzugte Form der Kamerabewegung, und dem entspricht auf der Tonebene der Walzerrhythmus, der ja auf einem kreisförmigen Tanzschritt basiert.“ Kirchmann: *Schweigen der Bilder*, S.

Filmen häufig von geometrischen Mustern und Figuren geprägt.<sup>94</sup> In *Eyes Wide Shut* erweist sich aber nicht nur der Kreis, sondern auch die Struktur des Möbius-Bandes, bei dem Innen und Außen nicht voneinander zu trennen sind, als die formale Struktur.

Ohne dass sich deutlich erkennen lässt, an welcher Stelle Bill dieses ‚Labyrinth‘ betritt – ob mit Beginn des Filmes, bei Zieglers Ball oder nach dem Gespräch mit Alice –, schieben sich durch die genannten Wiederholungen, Ähnlichkeiten, Doppelungen und Spiegelungen die Räume und Bills Erlebnisse ineinander. Ähnlich wie in Schnitzlers Text bleibt in Kubricks Film die Frage offen, ob Bills Erlebnisse (alb-)traumhafte Verzerrungen oder eine Kette von Phantasien sind oder ob sie auf der Ebene einer erzählten Realität beruhen.<sup>95</sup> Auch für den Zuschauer entsteht deshalb eine labyrinthische Spiegelsituation, aus der weder Bills maskenhaftes Gesicht noch die dargestellten Räume und Situationen einen Ausweg ermöglichen.

Anschließend an die Überlegungen hinsichtlich der sprechenden Namen von Alice und Bill lässt sich an dieser Stelle hinzufügen, dass Alice ihr ‚Wonderland‘ schon erlebt hat und das ‚Labyrinth ihres Begehrens‘ nicht vor ihrem Bewusstsein verborgen ist. Demgegenüber kennt Bill sein ‚Wonderland‘ nicht. Stattdessen scheint er sich in einem albtraumhaften ‚Horrorland‘ zu verirren.<sup>96</sup>

„Der Täuschungen sind viele: man täuscht fortwährend sich und andere. Man stößt nicht auf Personen, sondern Larven, nicht auf Wesen, sondern

66. Zu den Kreisstrukturen in *Eyes Wide Shut* vgl. von Hoff: *Kunstwelten im Dialog*, S. 339.

94 „Die visuelle Geometrie findet in allen Filmen Kubricks zugleich ihre Entsprechung in der dramaturgischen Geometrie der Narration.“ Kirchmann: *Schweigen der Bilder*, S. 66.

95 Vgl. Wolfgang Müller-Funk: „Der gewohnte Bezirk seines Daseins: Räumlichkeit und Topografie Wiens in Schnitzlers *Der Weg ins Freie*“, in: Ballhausen, Eichinger, Moser: *Arthur Schnitzler und der Film*, S. 207-246. Müller-Funk beschreibt, inwiefern in der *Traumnovelle* das „innerseelische Geschehen räumlich projiziert wird.“ (217) Dabei bezeichnet er auch die Räumlichkeiten in Schnitzlers Text als ‚Labyrinth‘: „Der 8. Bezirk verwandelt sich in ein unheimliches Labyrinth, aus dem Fridolin nicht so schnell nach ‚Hause‘ zurückkehren wird.“ (217) Fridolin durchlebt ein „Abenteuer räumlicher Desorientierung“ (218), indem „räumliche und psychische Verirrung [...] Hand in Hand [gehen].“ (218)

96 Dagmar von Hoff bezeichnet Bill als „ohnmächtigen Helden, der in die Windungen und Labyrinth seiner Seele gerät“. Von Hoff: *Kunstwelten im Dialog*, S. 336.

Hüllen. Sich zu zeigen ist ebenso gefährlich wie dasjenige, was zur Schau steht, zu verkennen. Nicht nur ‚Ich ist ein anderer‘ (A. Rimbaud), sondern auch das Du ist ein anderer. Die Welt ist unvertraut, labyrinthisch, unsicher, ungewiß. Auch das Ich wird sich selbst unvertraut, labyrinthisch, unsicher, ungewiß. Kurzum: wir sind nicht nackt, sondern verhüllt. [...] Das Nackte ist die Ausnahme – wie die Wahrheit die Ausnahme ist im Meer der Täuschungen. [...] Wir sind Insassen von Platons Höhle. Unsere Sinne sind blind. Unser Handeln ist nie rein, sondern immer theatral. Unsere Sprache ist eine Maske, unser Gesicht eine Larve.“<sup>97</sup>

### Beschämung durch Ziegler

Wie Fridolin in der *Traumnovelle* kehrt auch Bill am nächsten Tag zu den Stationen der Nacht zurück und wird zu einem „ödipale[n] Detektiv“<sup>98</sup>, der nach den Hintergründen der Masken-Orgie sucht. Schließlich liest er in der Zeitung von einer ‚Ex-Beauty-Queen‘, die mit einer Überdosis gefunden wurde. Beunruhigt darüber, ob es sich dabei um jene Frau handelt, die sich für ihn geopfert hat, sucht er sie im Krankenhaus auf und steht daraufhin, wie Schnitzlers Fridolin, im Leichenschauhaus einem toten Frauenkörper gegenüber, dessen Identität er zu erkennen versucht und zu dessen Mund er sich wie zu einem Kuss langsam herabbeugt. Im Unterschied zur *Traumnovelle* schließt sich daran eine Art ‚Duell‘ zwischen Bill und Ziegler an, bei dem der ‚Vater‘ den ‚Sohn‘ besiegen wird.

In Zieglers Luxusvilla betritt Bill ein großes herrschaftliches Spielzimmer mit einem roten Billardtisch in der Mitte. Über dem roten Billardtisch hängen sechs grüne Lampen. Der Billardtisch verweist nicht nur auf das für diese Szene zentrale Motiv des ‚Spiels‘, sondern auch auf ein doppeltes Spiel. Denn Billardtisch und Lampen haben offensichtlich ihre Farben getauscht. Bill und Ziegler umkreisen während ihres ‚Duells mit Worten‘ diesen Billardtisch wie eine Spielfläche, die eher eine blutrote Arena zu sein scheint.

Nach einer ungezwungen freundlichen Begrüßung stehen sich Bill und Ziegler an den Längsseiten des Billardtisches gegenüber. Aus Verlegenheit, nachdem die Begrüßungsrituale beendet sind, fragt Ziegler, ob Bill eine Runde Billard spielen möchte, was dieser ablehnt. Nach einer umständlichen Vorrede, mit zögernden Gesten

97 Böhme: Enthüllen und Verhüllen des Körpers, S. 220f.

98 Lehmann: Film-Theater, S. 240.

und ausweichenden Blicken konfrontiert Ziegler Bill damit, dass er wisse, was letzte Nacht und seitdem geschehen sei, und dass er Bill letzte Nacht gesehen habe: „I saw everything that went on.“ – „Ich habe alles gesehen, was vor sich ging.“ (176) Einerseits erfährt Bill, dass er Zieglers beobachtendem und kontrollierendem Blick ausgesetzt gewesen ist. Andererseits befindet er sich auch während dieser bloßstellenden Mitteilung in Zieglers Blick. Dementsprechend verbirgt Bill mehrfach im Verlauf der Szene sein Gesicht in seiner Hand als Ausdruck seiner Bloßstellung und Beschämung.

Während Ziegler zunehmend souveräner mit einem Drink in der Hand im Raum umhergeht, verharrt Bill in seiner Position. Zieglers Sprache wird obszöner und aggressiver, womit er Bill weiter einschüchtert. Um seinen eigenen ‚Gesichtsverlust‘ zu rächen, kostet er Bills Bloßstellung aus: Ziegler weiß, dass Bill durch Nick Nightingale Zugang zu der Masken-Orgie bekommen hat, den er wiederum der Orgien-Gesellschaft selbst empfohlen hatte: „And he is making me look like a complete asshole.“ – „Seinetwegen stehe ich jetzt da wie das Arschloch vom Dienst.“ (177) Ziegler teilt Bill mit, dass er ihn beschatten lassen hat und dass es sich bei den Teilnehmern der Masken-Orgie um eine gesellschaftliche Elite handle, zu der Bill nicht gehöre.

Die durch den Billard-Tisch suggerierte Duell-Situation<sup>99</sup> zeigt sich nicht als Kampf oder Auseinandersetzung, sondern als einseitiges Machtspiel durch Bloßstellung und Beschämung, dem Bill erliegt. Einerseits erlebt Bill einen gesellschaftlichen und sozialen Ausschluss, der signalisiert, dass er trotz seines Geldes und Arztberufes nicht zur gesellschaftlichen Elite gehört wie Ziegler. Andererseits fungiert Ziegler als „diabolische Vater-Figur“<sup>100</sup>, die den ‚Sohn‘ in seine Grenzen weist und ihm verbietet in seinen Raum einzudringen, der ein Raum der sexuellen Orgien und der Lustbefriedigung ist. Das Gesicht hinter seiner Hand verborgen, mit dem Rücken zu Ziegler, der mit dem roten Billardtisch zwischen ihnen im hinteren Teil des Raumes mit einem Drink in legerer Haltung in

99 Duellsituationen als Kampf zwischen zwei männlichen Figuren sind ein wiederkehrendes Motiv in Kubricks Filmen. Während es in *Barry Lyndon* tatsächliche Duelle gibt, werden Machtkämpfe häufig über Spiele wie zum Beispiel das Schachspiel in *The Killing*, in *Lolita* und in *2001: A Space Odyssey* dargestellt. Außerdem findet in *Lolita* der Kampf zwischen Humbert Humbert und Quilty in einem Raum mit einem Pingpong-Tisch statt.

100 von Hoff: *Kunstwelten im Dialog*, S. 337.

einem Sessel sitzt, fragt Bill ihn, ob er wisse, wer die Frau sei, die ihn auf der Masken-Orgie gewarnt habe. Bill in seiner Naivität bloßstellend, antwortet Ziegler in seiner obszönen Art, dass sie „a hooker“ – „eine Nutte“ (179) gewesen sei. Ziegler leitet ein weiteres Verwirrspiel ein:



„Suppose I told you that everything that happened to you there, the threats, the girl’s warnings [...] suppose I said that all of that was staged, that it was a kind of charade? That it was fake? [...] to scare the shit out of you.“

„Nehmen wir an, ich würde Ihnen sagen, daß alles, was Sie dort erlebt haben und gesehen haben, die Drohungen, die Warnungen der Frau, ihr dramatisches Eingreifen [...] daß all das inszeniert war. Nichts weiter als eine Farce. Ein Schwindel [...] Sie sollten sich in die Hosen scheißen.“ (179)

Der verwendete Konjunktiv stellt diese Aussage auf die Ebene eines Gedankenspiels. Als Bill schließlich erfährt, dass die tote Frau im Krankenhaus seine ‚Retterin‘ gewesen sei, greift er Ziegler verstört und wütend an, indem er diesem und dessen korrupter Gesellschaft den Mord an ihr unterstellt. Um Bill endgültig zum Schweigen zu bringen, führt Ziegler das Spiel weiter, indem er eine vermeintliche Realitätsebene einführt: „Let’s cut the bullshit.“ – „Jetzt ist Schluß mit dem Kinderkram.“ (180) Jene Frau, die sich ihm ‚geopfert‘ habe, sei jene Prostituierte Mandy gewesen, die Bill auf Zieglers Party behandelt habe. Zieglers vorherige Behauptung, dass die rituelle Inszenierung bei der Masken-Orgie dazu gedient habe, Bill Angst einzujagen, legt sich nun über seine aktuelle Rede. Es ist unentscheidbar, ob nicht auch diese letzteren Erklärungen ‚fake‘ sind. Durch Zieglers in sich gedrehte Behauptungen von ‚fake‘ und ‚charade‘ sieht sich Bill einem Labyrinth voller Spiegelwände gegenüber.

## Die Blendung des Zuschauers

Bill ist der Doppelgänger des Kinozuschauers, der Bills Odyssee durch die labyrinthischen Räume folgt und aus diesen genauso wenig einen Ausgang findet wie Bill. Wenn Bill der Doppelgänger des Kinozuschauers ist, so ist Ziegler der Doppelgänger des Autors und des Filmregisseurs. In diesem ‚filmischen Maskenball‘ fungiert die Figur Ziegler, dessen Darsteller Sydney Pollack selbst Filmregisseur und -produzent ist, als Doppelgänger des Regisseurs Kubrick sowie auch Schnitzlers, wenn man dem Gleichklang der Namen Ziegler – Schnitzler folgt. So wie Bill sich durch Zieglers Behauptungen von ‚fake‘ und ‚charade‘ undurchdringlichen ‚Masken‘ gegenüber sieht, ist auch der Kinozuschauer mit maskierten, undurchdringlichen Bildern konfrontiert.<sup>101</sup>

Ähnlich wie Fridolin in der *Traumnovelle* im Blick auf die nackten Frauenkörper beim Maskenball wird auch der Kinozuschauer von *Eyes Wide Shut* ‚geblendet‘. Denn die Inszenierung von Licht und Farben, das Licht der Weihnachtsbäume, die Lichtvorhänge bei Zieglers Weihnachtsball und viele der Zimmerlampen in den jeweiligen Räumen haben eine geradezu blendende Wirkung. Die Konzentration auf Farben und Licht irritiert die Wahrnehmung, löst den Blick des Zuschauers von jenem Illusions- und Erzählraum, in den der Blick eintauchen kann. Stattdessen thematisieren und reflektieren diese Formen der ‚Blendung‘ den Blick, indem sie das Sehen unterbrechen. So wird der Blick nach innen gelenkt, und zwar auf die spezifischen Erfahrungen, Erwartungen, Vorstellungen und Wünsche des Sehens.<sup>102</sup>

„Weil Kubrick in den meisten Szenen auf zusätzliches Licht verzichtet hat, wirken die Bilder, als stünden sie kurz davor, sich in reine Farben aufzulösen. Besser lässt sich Schnitzlers Prosa, treffender die Wahrneh-

---

101 „*Eyes Wide Shut* ist 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.“ Kirchmann: *Schweigen der Bilder*, S. 269.

102 Jan Harlan, Kubricks Executive Producer und Vertrauter, sagt in einem Gespräch mit Thissen über *Eyes Wide Shut*: „Die Antworten auf alle Fragen, die der Film aufwirft, kann der Zuschauer in sich selbst finden.“ Thissen: *Kubrick*, S. 206.

mung ihrer Protagonisten kaum visualisieren. Es ist wie im ersten Bild: Alles ist da, doch es entzieht sich wieder.“<sup>103</sup>

„Kubrick geht in seinem Film eine Nähe zur Malerei ein, ja, zeitweise scheinen seine Bilder allein von Farben bestimmt zu sein – also wie ein gemaltes Zelluloid. [...] Überhaupt muß man sagen, daß der Inszenierung von Licht und Farbe eine große Bedeutung zukommt. Die Räume, in denen das Geschehen spielt, sind ohne Scheinwerfer ausgeleuchtet, alles Licht stammt aus Quellen (und dazu gehört auch der Weihnachtsbaum), die man im Bild sieht.“<sup>104</sup>

Die an Bill gerichtete Frage der zwei Models bei Zieglers Weihnachtsball „Don’t you wanna go where the rainbow ends?“ – „Wollen Sie nicht dahin, wo der Regenbogen endet?“ (110) wirkt in dieser Hinsicht wie ein ironischer Kommentar auf die ‚Auflösung‘ der Bilder in Licht und in die Primär-/Regenbogenfarben Rot, Blau, und Gelb.

Ähnlich wie die Inszenierung von Licht und Farben in *Eyes Wide Shut* werden auch in Schnitzlers *Traumnovelle* die Innen- und Außenräume entweder mit einer Über-Helligkeit oder mit einem Mangel an Licht beschrieben. In beiden Fällen bedeutet das die Einschränkung und den Entzug des Sehens. Auch in *Eyes Wide Shut* hat ein großer Teil der Einstellungen, vor allem Bills nächtliche Odyssee, nur schwaches Licht, so dass die Filmbilder sich für den Zuschauer einerseits in Farben und blendendes Licht und andererseits in Dunkelheit aufzulösen scheinen.

Der Entzug des Lichts und die blendende Helle sind sowohl in der *Traumnovelle* als auch in *Eyes Wide Shut* ästhetischer Ausdruck des psychoanalytischen Zusammenhangs von Scham und *theatophilen* und *delophilien* Wünschen und Ängsten. Die Blendung ist das Äquivalent zu der Faszination und Überwältigung durch das Gesehene und zu der Angst vor Bloßstellung und vor den Blicken der anderen, die als ein plötzliches Beleuchtetwerden erlebbar sind. Das blendende Licht in *Eyes Wide Shut* wirft auch ein Licht auf den Zuschauer, so als würde dieser beim Sehen und Zuschauen ertappt. Die Über-Helligkeit und die Reduktion des Lichts veranschaulichen beide jenen trübenden Schleier, jene Sichtblende, welche die Ängste

103 Peter Körte: „Reise ans Ende der Nacht. Zum US-Start von Stanley Kubricks ‚Eyes Wide Shut‘“, in: Frankfurter Rundschau vom 19.7.1999.

104 von Hoff: *Kunstwelten im Dialog*, S. 339f.

zu sehen und gesehen zu werden und die Scham erzeugen: *EYES WIDE SHUT*.



Als Bill, heimgekehrt, neben der schlafenden Alice seine Maske auf dem Kissen findet, begreift er jene Unauflösbarkeit von Erscheinung und Täuschung, Gesicht und Maske, von Ereignis und Inszenierung und von Verhüllung und Enthüllung. Mit dem Anblick seiner eigenen Maske auf dem Ehebett konfrontiert, bricht Bill weinend zusammen, gescheitert an seinem uneinlösbaren Begehren, das Verborgene zu sehen. Denn die Maske bleibt undurchdringlich oder verbirgt nur weitere Masken.



