



JULIA FREYTAG

VERHÜLLTE SCHAULUST

Die Maske in Schnitzlers
Traumnovelle und in
Kubricks *Eyes Wide Shut*

[transcript] Lettre

Julia Freytag
Verhüllte Schaulust

Julia Freytag (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Scham und Schuld; Elektra, Ödipus, Antigone in der antiken Tragödie und im 20. Jahrhundert; Geschlechter- und Familienbilder in Literatur und Film.

JULIA FREYTAG
Verhüllte Schaulust.
Die Maske in Schnitzlers *Traumnovelle*
und in Kubricks *Eyes Wide Shut*

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung:

© ruglen holon, Photocase 2002

Lektorat & Satz: Julia Freytag und Götz Zuber-Goos

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-425-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung

7

Schnitzler und Freud – Literatur und Psychoanalyse

9

Die *Traumnovelle* und der Traum

13

I. Scham-Theorie

Léon Wurmser: *Die Maske der Scham*

19

1. Verbergen und Maskieren

19

2. Scham in der psychoanalytischen Theorie

23

3. Scham: Theatophilie und Delophilie

26

II. Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*

33

1. Blick und Scham

Albertine und Fridolin: Maskerade und Geheimnis 33 | Albertine und
Fridolin: Beschämung 37 | Marianne und Fridolin: Verachtung 41

2. Entfremdung als traumähnliches Erleben

Tod und Angst 47 | Entfremdung und Scham 50

3. Maske und Scham

Die Maske 53 | Unverhüllte Körper, verhüllte Blicke 58

4. Demaskierung

Beschämung 61 | Albertines Traum als Traumerzählung 68 |

Nekrophiles Begehren: Blicklose Begegnung 72

III. Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*

79

1. Schnitzler und Kubrick

79

2. Strategien der Beschämung

84

3. Geheimnis und Scham

Scham: Enthüllen und Verhüllen 91 |

Bill und Ziegler: Ein Geheimnis 93 | Beschämung durch Alice 97

4. Blicklose Masken

104

5. Maskierte Bilder

Labyrinthische Räume 117 | Beschämung durch Ziegler 120 |

Die Blendung des Zuschauers 123

Schluss

127

Literatur

129

EINLEITUNG

„... und daß jede dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis blieb und aus den schwarzen Masken als unlöslichste Rätsel große Augen zu ihm herüberstrahlten, das wandelte ihm die unsägliche Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens.“¹

Dieses Zitat aus Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* von 1926 beschreibt jenen zentralen Moment des Textes, in dem die männliche Hauptfigur Fridolin auf ein Tableau der Nacktheit blickt, das seine Schaulust zwar anreizt, sie aber zugleich schmerzlich abweist. Die nackten unverhüllten Körper der Frauen entgleiten seinem – durch eine Maske verhüllten – Blick.

So wie die Maske das Gesicht verhüllt, so versucht der Beschämte, sich vor dem enthüllenden Blick des anderen zu verbergen. Augen und Blicke – als bohrende, stechende, glänzende, aber auch als leere und undurchdringliche – begleiten Fridolin auf seiner nächtlichen Odyssee durch Wien.

In Schnitzlers *Traumnovelle* thematisiert das zentrale Motiv der Maske einerseits Schaulust und andererseits Scham – dieser Zusammenhang lässt sich anhand von Léon Wurmser's großer Studie *Die Maske der Scham* von 1990, die unbewusste Konflikte des Sehens und Gesehenwerdens in ihrem Verhältnis zur Scham untersucht, eindrücklich aufzeigen.

Stanley Kubricks Film *Eyes Wide Shut* von 1999, der Figuren und Schauplatz der *Traumnovelle* ins New York des 20. Jahrhunderts transformiert, konfrontiert in außer- und innerfilmischen Strategien der Beschämung den Zuschauer mit seiner Wahrnehmung. Die spezifische filmische Inszenierung von Spiel, Licht und Raum evoziert einen lustvollen Blick, der aber gleichzeitig immer wieder beschränkt wird. Der programmatische Titel des Filmes – *Eyes Wide Shut* – formuliert jenen Wunsch, der in Scham umschlägt: sehen zu wollen, es aber nicht zu können und geblendet zu werden.

1 Arthur Schnitzler: *Traumnovelle*, Frankfurt/Main: Fischer 1992, S. 42.

Dieses Buch basiert auf meiner Magisterarbeit „Scham und Maske. Untersuchung zu Schnitzlers *Traumnovelle* und Kubricks *Eyes Wide Shut*“ im Fach Neuere deutsche Literatur an der Humboldt Universität zu Berlin.

Mein herzlichster Dank gilt Prof. Dr. Inge Stephan, die nicht nur meine Magisterarbeit und diese Buchpublikation, sondern auch mein Studium mit unschätzbaren Anregungen und großer Unterstützung gefördert und mich in schönster Weise in meiner Arbeit bestärkt hat. Ebenso herzlich danke ich Prof. Dr. Claudia Benthien für die vielen wertvollen Anregungen, die ich in ihren Seminaren und aus ihrer eigenen Forschung für diese Arbeit gewonnen habe sowie für ihre nachhaltige Unterstützung.

Johanna Urzedowski danke ich für ihre sorgfältige und genaue Lektüre und Korrektur des Manuskriptes sowie ganz besonders für ihre Aufmerksamkeit und Freundschaft über viele Jahre gemeinsamen Studiums und Lebens. Meiner Freundin und Kollegin Alexandra Tacke danke ich für die vielen anregenden Gespräche, ihre Ermunterungen und ihren Rückhalt. Mein Dank gilt auch Verena Madtstedt für ihre freundschaftliche Anteilnahme und ihr beständiges Interesse an meiner Arbeit.

Meiner Mutter, Gabriele Heinrich, und meinem Vater, Gerald Freytag, danke ich für die finanzielle und familiäre Unterstützung meines Studiums sowie meinem Vater auch für das Korrekturlesen dieses Manuskriptes und für seinen Zuspruch und seine Bestärkung, und meinem Bruder, Sebastian Freytag, für die vielen produktiven Fragen und Gedanken über die Jahre hinweg.

Mein innigster Dank gilt schließlich meinem Freund, Götz Zuber-Goos, der mich in der Zeit des Schreibens meiner Magisterarbeit mit Liebe und Aufmerksamkeit, mit Ideen, produktiver Kritik und viel Humor begleitet hat und der nicht zuletzt das Layout des Manuskriptes für den Druck unermüdlich bearbeitet hat.

Schnitzler und Freud - Literatur und Psychoanalyse

Die *Traumnovelle* von Arthur Schnitzler (1862-1931) wird 1925 erstmals veröffentlicht² – 25 Jahre nach der *Traumdeutung* von Sigmund Freud (1856-1939) – und erscheint 1926 in Buchform. Mit ersten Skizzen beginnt Schnitzler bereits 1907, so dass der zunächst „Doppelgeschichte“, dann „Doppelnovelle“ und 1924 schließlich *Traumnovelle* genannte Text innerhalb eines 20-jährigen Arbeitszeitraumes entsteht.³ Die ersten Entwürfe stammen demnach aus der Zeit der Entstehung der ‚Psychoanalyse‘ um die Jahrhundertwende, während der Text aber größtenteils geschrieben ist, als sich die Psychoanalyse als Wissenschaft und Therapieform bereits etabliert hat.

Schnitzler, der neben seinem literarischen Schreiben – seit 1886 Veröffentlichungen von Gedichten und Prosa – zunächst Mediziner und praktizierender Arzt ist, beobachtet in diesem Rahmen sehr genau die medizinische Diskussion auf dem Gebiet der Psychiatrie und die Anfänge der Psychoanalyse.⁴ Er schreibt von 1887-1894 Artikel und Rezensionen in der von seinem Vater herausgegebenen *Internationalen Klinischen Rundschau*, so zum Beispiel eine Rezension über Freuds Übersetzung der Hysterie-Arbeiten von Charcot.⁵ Wie Freud hat sich Schnitzler selbst zunehmend auf das Gebiet der Hysterie, vor allem im Zusammenhang mit Stimmlosigkeit,⁶ spezialisiert und eine medizinische Arbeit zu diesem Thema ver-

- 2 Die *Traumnovelle* wurde in Fortsetzung in mehreren Ausgaben des Journals *Die Dame* (1925/26) erstveröffentlicht.
- 3 Michael Scheffel: „„Ich will dir alles erzählen“. Von der ‚Märchenhaftigkeit des Alltäglichen‘ in Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘“, in: Text + Kritik. Arthur Schnitzler, 138/139 (1998), S. 123-137, hier S. 123.
- 4 Zum Verhältnis von Schnitzler und Freud sowie zu Schnitzlers Verständnis der Psychoanalyse vgl. Michael Worbs: „Arthur Schnitzler – Sigmund Freud: Doppelgänger?“, in: Ders., *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt/Main: Athenäum 1988, S. 179-258; Ulrich Weinzierl: „Unter Traumdeutern – Der Meister“, in: Ders., *Arthur Schnitzler. Lieben Träumen Sterben*, Frankfurt/Main: Fischer 1998, S. 61-88; Michaela Perlmann: *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, München: Wilhelm Fink 1987.
- 5 Vgl. Worbs: *Nervenkunst*, S. 40.
- 6 „Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion“ lautet der Titel seiner medizinischen Arbeit. Vgl. ebd., S. 208.

fasst. Aber auch als Schriftsteller – seit 1891 erste Uraufführungen seiner Stücke, 1895 Vertrag mit dem Fischer-Verlag und seitdem Arbeit als Schriftsteller und nur noch gelegentliche medizinische Behandlungen von Freunden – rezipiert Schnitzler Freuds Texte, liest wenige Monate nach ihrem Erscheinen Freuds *Traumdeutung* und beschäftigt sich seit 1912/1913 intensiv mit der Psychoanalyse in Form einer kontinuierlichen, kritischen und offenen Auseinandersetzung, auch angeregt durch die Bekanntschaft mit verschiedenen Freud-Schülern (darunter Ernest Jones, Theodor Reik und Alfred von Winterstein). Freud wiederum nimmt Schnitzlers literarische Arbeiten wahr.⁷

Schnitzlers zahlreiche Gedanken zur Psychoanalyse und zur psychoanalytischen Bewegung bezeugen seine Tagebücher.⁸ Seine Kritik an der Psychoanalyse richtet sich vor allem auf die Deutungspraxis und Anwendung der psychoanalytischen Theorie, die er als zu deterministisch beurteilt: „Muß alles zur fixen Idee werden, auch der geniale Einfall?“⁹ Damit bezieht er sich unter anderem

7 Perlmann schreibt: „Erste persönliche Kontakte [zwischen Schnitzler und Freud] gibt es trotz räumlicher Nähe und trotz intensiver Auseinandersetzung mit den Arbeiten des anderen erst in den 20er Jahren, und dies nur wenige Male.“ Perlmann: Traum in der literarischen Moderne, S. 22. Einfügung in eckigen Klammern J.F..

In einem Brief zu Schnitzlers 60. Geburtstag schreibt Freud 1922: „Verehrter Herr Doktor. Ich habe mich mit der Frage gequält warum ich eigentlich in all den Jahren nie den Versuch gemacht habe ihren Verkehr aufzusuchen und ein Gespräch mit Ihnen zu führen [...]. Ich meine, ich habe Sie gemieden aus einer Art von Doppelgängerscheu. [...] ich habe immer wieder, wenn ich mich in Ihre schönen Schöpfungen vertiefe, hinter deren poetischem Schein die nämlichen Voraussetzungen, Interessen und Ergebnisse zu finden geglaubt, die mir als die eigenen bekannt waren. Ihr Determinismus wie Ihre Skepsis [...] Ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewussten, von der Triebnatur des Menschen, Ihre Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, das Haften an der Polarität von Lieben und Sterben, das alles berührt mich mit einer unheimlichen Vertrautheit. [...] So habe ich den Eindruck gewonnen, daß sie durch Intuition – eigentlich in Folge feiner Selbstwahrnehmung – alles das wissen, was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe.“ Sigmund Freud: „Briefe an Arthur Schnitzler“, in: Neue Rundschau 66 (1955), S. 96-106, hier S. 96f.

8 Vgl. Worbs: Nervenkunst, S. 224.

9 Ebd. S. 217. Worbs zitiert aus Arthur Schnitzler: Tagebuch 1909-1912, unter Mitwirkung v. P. M. Braunwarth/R. Miklin/M. Neyses

auch auf die psychoanalytische Kunstinterpretation, in deren Rahmen auch seine eigenen Texte analysiert werden, wie zum Beispiel in dem Buch *Arthur Schnitzler als Psycholog* von Theodor Reik (1913).

„Über mein Unbewußtes, mein halb Bewußtes wollen wir lieber sagen –, weiss ich aber noch immer mehr als Sie, und nach dem Dunkel der Seele gehen mehr Wege [...] als die Psychoanalytiker sich träumen (und traumdeuten) lassen. Und gar oft führt ein Pfad noch mitten durch die erhellte Innenwelt, wo sie – und Sie – allzu früh ins Schattenreich abbiegen zu müssen glauben.“¹⁰

Schnitzler sieht sich also unversehens als Objekt der psychoanalytischen Praxis. Skeptisch gegenüber einer psychoanalytischen Deutung, die vor allem auf das Unbewusste rekurriert, macht Schnitzler der Psychoanalyse den Vorwurf der ‚Monomanie‘:

„Die psychoanalytische Methode biegt ins Unbewusste oft ohne Nötigung, lange ehe sie es dürfte, ein. Manchmal aus Bequemlichkeit, manchmal aus Borniertheit, manchmal aus Monomanie.“¹¹

Der seiner Meinung nach einseitigen Beschäftigung mit dem Unbewussten setzt Schnitzler in seinen gesammelten Notizen „Über Psychoanalyse“ (1924) folgendes Konzept entgegen:

„Das Mittelbewußtsein wird überhaupt im Ganzen zu wenig beachtet./ Es ist das ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens; von da steigen die Elemente ununterbrochen ins Bewußte auf oder sinken ins Unbewußte hinab./ Das Mittelbewusstsein steht ununterbrochen zur Verfügung. Auf seine Fülle, seine Reaktionsfähigkeit kommt es vor allem an.“¹²

Schnitzler kritisiert auch die Unterteilung der psychischen Struktur in ‚Ich‘, ‚Über-Ich‘ und ‚Es‘ und den Umgang mit dem Ödipus-komplex:

u.a., Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1981, Eintrag vom 11.4.1912.

10 Brief an Reik vom 31.12.1913. Worbs: Nervenkunst, S. 217f.

11 Arthur Schnitzler: „Über Psychoanalyse“, in: Reinhard Urbach (Hg.), *Protokolle 2* (1976), S. 277-284, hier S. 282.

12 Ebd., S. 283.

„Gerade dadurch, dass die Psychoanalyse ihre Theorien, zum Beispiel Oedipuskomplex, verallgemeinert, verringert sie deren Bedeutung. [...] Nur als Degenerationserscheinung hat der Oedipuskomplex eine psychologische Bedeutung. [...] Die neuere Psychologie ist mehr auf Metaphern bedacht als auf psychische Realitäten. Die Trennung in Ich, Überich und Es ist geistreich, aber künstlich./ Eine solche Trennung gibt es in Wirklichkeit nicht [...].“¹³

„Die Frage ist, was ist gewonnen, was vertan dadurch, daß die Psychoanalyse in ein System gebracht und gar dadurch, dass sie Mode wurde? Psychoanalyse ist scheinbar eine leichtere, in Wirklichkeit eine schwerere Kunst, als man glaubt.“¹⁴

Diese Zitate verdeutlichen, dass Schnitzler weniger die Psychoanalyse als Erforschung der psychischen Strukturen des Menschen, sondern vielmehr ihre Anwendung kritisiert. Seine negative Beurteilung der Psychoanalyse richtet sich hauptsächlich darauf, dass sie als ein *zu* deterministisches, abgeschlossenes ‚System‘ ihre Offenheit verlieren könnte. Er nennt sie sogar eine Form der Kunst, welche er aber vorzugsweise in der Literatur verwirklicht sieht, wie er in dem Essay über „Psychologische Literatur“ schreibt:

„Einige neuere Dichter [entdeckten] [...] daß die Seele im Grunde kein so einfaches Ding sei. Und insbesondere, daß außer dem Bewußten allerlei Unbewußtes in der Seele nicht nur vorhanden, sondern auch wirksam sei. [...] Man entdeckte ferner – und dies war vielleicht das Wesentlichste – eine Art fluktuierendes Zwischenland zwischen Bewußtem und Unbewußtem. Das Unbewußte fängt nicht sobald an, als man glaubt, oder manchmal aus Bequemlichkeit zu glauben vorgibt (ein Fehler, dem die Psychoanalytiker nicht immer entgehen). Die Begrenzungen zwischen Bewußtem, Halbbewußtem und Unbewußtem so scharf zu ziehen, als es überhaupt möglich ist, darin wird die Kunst des Dichters vor allem bestehen.“¹⁵

Schnitzler zeigt hier, dass die Literatur ebenso wie die Psychoanalyse ‚die Seele‘ des Menschen erforscht und diese, ohne nur eine

13 Ebd., 278ff.

14 Ebd., S. 280.

15 Arthur Schnitzler: „Psychologische Literatur“, in: Ders., Aphorismen und Betrachtungen, Frankfurt/Main: Fischer 1967. S. 454-455, hier S. 454f.

theoretische Idee umzusetzen, unmittelbar zur Darstellung bringt. Psychoanalyse und Literatur stehen für Schnitzler somit in einem produktiven Dialog über die Erforschung der ‚Seele‘, der Widerspruch und Ablehnung mit einschließt.

Die *Traumnovelle* und der Traum

Träume und die Deutung von Träumen sind für Schnitzler, auch bereits vor dem Erscheinen von Freuds *Traumdeutung*, ein zentrales Thema.¹⁶ In seinen Tagebüchern beschreibt und deutet Schnitzler seine eigenen Träume, wobei seine Beschäftigung mit dem Traum 1922 ihren Höhepunkt erreicht, wenige Jahre vor der *Traumnovelle*. Insgesamt mehr als 600 Träume zeichnet Schnitzler von 1875 bis zu seinem Tod 1931 auf.¹⁷ In vielen seiner Texte werden auf unterschiedliche Weise Träume dargestellt, wie zum Beispiel in *Paracelsus*, *Der Schleier der Beatrice*, *Frau Berta Garlan*, *Fräulein Else*, *Casanovas Heimfahrt*, *Flucht in die Finsternis* sowie in der *Traumnovelle*. Für die Traumdarstellung in seinen literarischen Arbeiten gewinnt Schnitzler Anregungen aus seinen eigenen notierten Träumen, die für ihn eine literarische Notizen- und Materialsammlung sind.¹⁸

Die Lektüre der *Traumdeutung* regt zwar Schnitzlers Traumaktivität an, wie er in seinem Tagebuch festhält,¹⁹ beeinflusst aber seine Träume nicht inhaltlich.²⁰ Im Umgang mit seinen eigenen Träumen distanziert sich Schnitzler von der Deutungspraxis der zeitgenössischen Psychoanalyse, unter anderem von deren Entschlüsselung der Traumsymbole über kategorisierte sexuelle Inhalte.

16 Zu Schnitzlers Umgang mit Träumen und seinem Verständnis von Freuds *Traumdeutung* vgl. Perlmann: Traum in der literarischen Moderne, S. 28-61.

17 Vgl. Weinzierl: Lieben Träumen Sterben, S. 80.

18 Vgl. Perlmann: Traum in der literarischen Moderne, S. 31.

19 Vgl. Worbs: Nervenkunst, S. 212.

20 „Eine Auswertung der Themen in Schnitzlers eigenen Träumen läßt erkennen, daß diese keineswegs in eindeutiger Weise von Freuds Darlegungen in der *Traumdeutung* beeinflusst sind. Als wichtig erweisen sich vielmehr individuelle Motive, wie Beschäftigung mit dem Thema Tod [...] oder die Hundeträume, die in der Psychoanalyse überhaupt keine Rolle spielen. Ein Bruch oder eine Veränderung um das Jahr 1900 ist nirgendwo festzustellen.“ Perlmann: Traum in der literarischen Moderne, S. 29.

Im Unterschied zu Freuds Theorie ist für Schnitzler nicht das Unbewusste, sondern das ‚Mittelbewusstsein‘ grundlegend für Träume:²¹

„Das Mittelbewußtsein steht ununterbrochen zur Verfügung. [...] Das Mittelbewußtsein verhält sich zum Unterbewußtsein wie der Schlummer zum Scheintod. Der Schlummernde läßt sich immer ohne Mühe erwecken, der Scheintote nicht (wenigstens nicht immer). Die Psychoanalyse wirkt viel öfter auf das Mittelbewußtsein als (wie sie glaubt) auf das Unterbewusstsein.“²²

Trotz seiner genauen Kenntnis der psychoanalytischen Lesart deutet Schnitzler seine Träume auf subjektive Weise, indem er sich nicht an festgelegten Deutungsmustern orientiert. Er setzt sich hauptsächlich mit dem manifesten Trauminhalt auseinander und im Unterschied zu Freud nicht mit den im Traum verhüllt auftretenden unbewussten Wünschen.²³ Während es Freud um eine Rückübersetzung der Traumbilder in die latenten Traumgedanken,²⁴ in die Spra-

21 Zum Mittelbewusstsein und dem Traum bei Schnitzler vgl. ebd., S. 38.

22 Schnitzler: Über Psychoanalyse, S. 283.

23 Der Traum ist für Freud in seinem manifesten Trauminhalt der entstellte Ersatz für den latenten Traumgedanken und für das Unbewusste. Erst die psychoanalytische Deutungsarbeit erschließt dessen latenten Hintergrund. „Die Traumdeutung aber ist die Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben.“ Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Studienausgabe II, Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey (Hg.), Frankfurt/Main: Fischer 2000, S. 577.

24 Vgl. Kap. VI in Freuds *Traumdeutung*. Freud geht davon aus, dass durch die Traumarbeit die latenten, unbewussten Traumgedanken – die er sprachanalog versteht – ‚entstellt‘ und in Bilder umgewandelt werden. „Der Traum denkt also vorwiegend in visuellen Bildern.“ Freud: Traumdeutung, S. 73. So ist die Verbildlichung ein Element der Traumarbeit, das die latenten Gedanken in visuelle Bilder umsetzt. „Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte. [...] Ein solches Bilderrätsel ist nun der Traum [...]“. Ebd., S. 280f. „Die Rücksicht auf Darstellbarkeit in dem eigentümlichen psychischen Material, dessen sich der Traum bedient, also zumeist in visuellen Bildern. Unter den verschiedenen Nebenanknüpfungen an die wesentlichen Traumgedanken wird diejenige bevorzugt werden, wel-

che des Unbewussten geht, konzentriert sich Schnitzler auf das direkte, sichtbare Erscheinungsbild der Träume, ohne die visuellen Bilder zu *deuten*.²⁵ Da es Schnitzler weniger um den latenten Trauminhalt geht, akzentuiert er somit dasjenige, was der Träumer tatsächlich erlebt und sieht, dasjenige, was sich im Traum zu sehen gibt. Den Traum versteht Schnitzler daher vor allem als inneres Sehen von Bildern.

In Schnitzlers *Traumnovelle* sind die Erlebnisse der männlichen Hauptfigur Fridolin wie Traumbilder oder wie eine traumhaft verzerrte Realität geschildert, und zwar durch scheinbar unmotivierte, einer Traumlogik ähnelnde Handlungs- und Ereignisabfolgen und sich wiederholende Motive und Situationen. Der Titel des Textes, der die Worte ‚Traum‘ und ‚Novelle‘ zusammenfügt, pointiert gleichsam das ästhetische Verfahren des Textes. Denn das Traumhafte ist hier als erzählerisches Verfahren ausgewiesen. Durch den Titel wird ausgestellt, dass es die Erzählweise und die Konstruktion des Textes selbst sind, die den Eindruck von Geträumtem erzeugen.²⁶

che eine visuelle Darstellung erlaubt, und die Traumarbeit scheut nicht die Mühe, den spröden Gedanken etwa zuerst in eine andere sprachliche Form umzugießen, [...] wenn sie nur die Darstellung ermöglichen und so der psychologischen Bedrängnis des eingeklemmten Denkens ein Ende macht.“ Ebd., S. 339.

25 Vgl. Perlmann: Traum in der literarischen Moderne, S. 60.

26 In der älteren Forschungsliteratur zur *Traumnovelle* gibt es viele Untersuchungen, die sich mit dem Verhältnis von Traum und Wirklichkeit befassen. Diese arbeiten heraus, dass sich Fridolins Erlebnisse im realen Raum und nicht in einer Traumwelt abspielten oder aber Einbrüche von Surrealem in die Alltagswelt und somit weder ganz Traum noch ganz Realität seien. Übereinstimmung in der genannten Forschung gibt es in der Perspektive auf Albertines Traum, der als Schulbeispiel psychoanalytischer Traumtheorie gelesen wird und welchem eine tiefenpsychologische Bedeutung beigemessen wird. Die neuere Forschung hingegen beschreibt eine Uneindeutigkeit zwischen traumhaftem und realem Erleben, lässt diese unaufgelöst stehen und konzentriert sich vielmehr auf ästhetische Fragen, wie Textkomposition, Erzählweise, Erzählstruktur und Analyse der verschiedenen Erzählebenen. Auch Albertines Traum wird häufig hinsichtlich seiner Erzählweise innerhalb der Komposition des gesamten Textes untersucht. Der Akzent liegt dabei auf dem Zusammenhang von Erzählen und Traum, wie er ja in dem Kompositum des Titels selbst – ‚Traumnovelle‘ – zum Ausdruck kommt. In der neueren Forschung verschiebt

Trotz der vermeintlichen Traumartigkeit von Fridolins Erlebnissen und obwohl Fridolin mehrfach den Eindruck hat zu träumen, lässt der Text es uneindeutig, auf welcher Bewusstseins- und Wahrnehmungsebene die Ereignisse angesiedelt sind, ob es sich um reale Räume, Tagträume, Phantasien, Halluzinationen (Wahnvorstellungen) oder Träume handelt. Eindeutig kennzeichnet der Text hingegen Fridolins Erlebnisse als *seine* Wahrnehmung, unabhängig davon, ob er tatsächlich träumt oder nicht. Während die Traumartigkeit des Erzählten das Träumen als perzeptiven Vorgang, als inneres Sehen von Bildern, zeigt, akzentuiert der Text mit der Uneindeutigkeit von Traum und Wirklichkeit wiederum vor allem, dass hier innere Wahrnehmung und diejenige der vermeintlich äußeren Welt voneinander untrennbar sind.

In Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* sind Beschreibungen von Augen und Blicken – als bohrende, stechende, glänzende, aber auch als leere und undurchdringliche – ein auffälliges Merkmal des Textes, das dem Leser regelrecht ‚ins Auge fällt‘. Meist werden die Beziehungen der Figuren zueinander durch Blicke, auch durch vermiedene und ausweichende Blicke beschrieben, so dass man geradezu filmische Szenen vor sich sieht – Gesichter, Augen in Nahaufnahme, Blickwechsel in Schuss-Gegenschuss-Einstellungen. In seiner hohen Visualität hat Schnitzlers Text eine filmische Qualität.²⁷

sich die Frage nach der Darstellung von Wirklichkeit und Traum zu der Untersuchung von Fiktion und Traum sowie von Erzählstrukturen und Traum. Vgl. Perlmann: Traum in der literarischen Moderne, 1987; Scheffel: Ich will dir alles erzählen, 1998; 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.

- 27 Vgl. Thomas Ballhausen, Barbara Eichinger, Karin Moser u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film, Wien: Filmarchiv Austria 2006. Diese im Rahmen einer Retrospektive (Filmarchiv Austria) von verfilmten Schnitzler-Texten anlässlich seines 75. Todestages entstandene Aufsatzsammlung thematisiert Schnitzlers Rezeption des Films, die Vielfalt der filmischen Inszenierungen seiner Texte, einzelne Schnitzler-Verfilmungen sowie die spezifischen Qualitäten der Texte, für die der Film ein ideales Medium ist. Die umfassende Filmografie von Kino- und Fernsehfilmen, die das Filmarchiv Austria in diesem Band zusammengestellt hat, dokumentiert eindrücklich die große Bedeutung, die Schnitzler für Kino und Film hat. Mit dieser Publikation aus dem Jahr 2006 scheint die Thematik von

Stanley Kubricks Film *Eyes Wide Shut* von 1999, dessen Drehbuch sich nah an Schnitzlers Text hält, bringt jene zentralen Themen der *Traumnovelle* wie Wahrnehmung, Sehen und Blick im visuellen Medium zur Darstellung.

Schnitzler ist ein begeisterter Kinogänger und wendet sich dem neuen Medium Film mit großem Interesse zu. Seine Texte, zunächst vor allem seine Theatertexte, sind seit 1912 ein begehrter Filmstoff, zugleich schreibt auch er selbst Drehbücher und Drehbuchentwürfe. Nach der Verfilmung der *Liebelei* in der Regie von H. Madsen (1914), für die Schnitzler das Drehbuch verfasst, folgen zahlreiche weitere: *Der Reigen* von R. Oswald (1920), *The Affairs of Anatol* von C. B. DeMille (1921), *Der Junge Medardus* von M. Kertesz (1923), *Fräulein Else* von P. Czinner (1929) u.a.²⁸ Weitere Verfilmungen bleiben nach Planungen und Entwürfen allerdings unrealisierte Projekte, so auch eine von G.W. Pabst geplante Verfilmung der *Traumnovelle*, für die Schnitzler 1930 ein Drehbuch entwirft.²⁹

Schnitzlers Texten und ihrem Verhältnis zum Film größere Aufmerksamkeit in der Forschung zu gewinnen, zu der in den vorangegangenen zwei Jahrzehnten erstaunlicher Weise keine Monographie erschienen ist.

- 28 Vgl. Manfred Kammer: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*, Aachen: CoBRa Medien 1983; Claudia Wolf: *Arthur Schnitzler und der Film*, Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe 2006, Online-Publikation, <http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=98149319X> vom 15.3.2007; Ballhausen, Eichinger, Moser: *Arthur Schnitzler und der Film*.
- 29 Schnitzlers Drehbuch-Entwurf befindet sich als Manuskript im Arthur-Schnitzler-Archiv in Freiburg i. Br. Das Schnitzler-Archiv hat mir das *Traumnovelle*-Filmskript als CD-Rom zur Verfügung gestellt. Schnitzlers Drehbuch-Entwurf endet kurz vor der Maskenball-Szene. Hinsichtlich der Figuren, Orte und der Handlungsabfolgen hält sich der Drehbuch-Entwurf im Wesentlichen an die Novelle. Die auffälligsten Unterschiede sind die unmittelbare Darstellung des anfänglichen Karnevalballs, die erhebliche Kürzung des Gesprächs zwischen Albertine und Fridolin, so dass sie sich nicht von ihren Phantasien und Wünschen anhand vergangener Erlebnisse erzählen, sondern der Akzent eher auf der Eifersucht angesichts des vorabendlichen Balls liegt. Außerdem sind während Fridolins nächtlicher Odyssee wiederholt Szenen dazwischengesetzt, die Albertine schlafend und ihre Träume, ausgehend von den Erlebnissen auf dem Ball, zeigen. Vgl. Schnitzler, *Traumnovelle*-Filmskript (nach Müller Neumann Nr. CXLII Traumnovelle, Nr. 5 Film-Skript, pag.: 1-30, Maschinenschrift und Nr. 6 Skizzen zum Filmskript (unleserlich), pag.: 1-5, Handschrift Schnitzler). Mein herzlicher Dank gilt dem Arthur-Schnitzler-Archiv sowie

In Schnitzlers *Traumnovelle* von 1926 konfrontiert sich das Ehepaar Albertine und Fridolin mit ihren bisher voreinander verborgenen, sexuellen Wünschen und Phantasien, woraufhin Fridolin zutiefst verstört in einer nächtlichen Odyssee durch Wien in verschiedene Verführungs- und Angstsituationen gerät. Erzählt wird von Fridolins Begehren, seinen inneren Konflikten und Wünschen, die sich auf den Blick und das Sehen und Gesehenwerden richten.

In seiner für die psychoanalytische Scham-Forschung grundlegenden großen psychoanalytischen Studie *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten* (1990) (*The mask of shame*, 1981)³⁰ untersucht Léon Wurmser die Scham im Zusammenhang mit unbewussten Konflikten des Sehens und Gesehenwerdens. Gerade die psychoanalytische Scham-Theorie und insbesondere Wurmser's psychoanalytisches Verständnis der Scham ist für die Analyse von Schnitzlers *Traumnovelle* sowie von Kubricks Film *Eyes Wide Shut* äußerst produktiv, wie sich im Folgenden zeigen wird.

der Kustodin Lea Marquart des Archivs für die CD-Rom mit dem *Traumnovelle*-Filmskript. Arthur-Schnitzler-Archiv. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Deutsches Seminar II, Leitung: Prof. Dr. Achim Aurnhammer.

- 30 Léon Wurmser: *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, Berlin, Heidelberg: Springer 1990. (Léon Wurmser: *The mask of shame*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1981).

I. SCHAM-THEORIE

LÉON WURMSER: *DIE MASKE DER SCHAM*

1. Verbergen und Maskieren

Scham wird durch eine plötzliche visuelle Bloßstellung ausgelöst und zielt auf den Wunsch, sich vor den Blicken der anderen zu verbergen. Im Unterschied zur Schuld, die sich auf eine spezifische, abgrenzbare Handlung oder Tat richtet, hat die Scham eine durchdringende Qualität, so dass sie als die ganze Persönlichkeit umfassend erlebt wird und sich auf die Identität selbst bezieht. Das „charakteristische Kennzeichen für eine Schamszene ist das Ausgeliefertsein des Beschämten, die Unmöglichkeit, die Situation zu kontrollieren.“¹ Im Gegensatz zur Scham ist die Schuld immer eingrenzbar, sie kann zwar die Grenzen des anderen verletzen, hinterlässt aber keine der Scham vergleichbare Ohnmacht und Totalität des Erlebens.² Der Philosoph Hermann Schmitz bezeichnet die Blicke der anderen in der Scham als „aggressive Vektoren, mit denen die ergreifende Macht den Beschämten durchbohrt“³. Das wie ver-

-
- 1 Till Bastian/Micha Hilgers: „Kain. Die Trennung von Scham und Schuld am Beispiel der Genesis“, in: *Psyche* 44 (1990), S. 1100-1112, hier S. 1104f. Vgl. auch Till Bastian: *Der Blick, die Scham, das Gefühl. Eine Anthropologie des Verkannten*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
 - 2 Zum Verhältnis von Scham und Schuld aus psychoanalytischer, soziologischer und kulturtheoretischer Perspektive vgl. u.a. Wurmser: *Maske der Scham*; Martha C. Nussbaum: *Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*, Princeton NJ: Princeton University Press 2004; Vessela Misheva: *Shame and Guilt. Sociology as a Poietic System*, Uppsala: Department of Sociology, Uppsala University 2000; Bernard Williams: *Scham, Schuld und Notwendigkeit. Eine Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral*, Berlin: Akademie-Verlag 2000; Gabriele Taylor: *Pride, Shame and Guilt. Emotions of Self-Assessment*, Oxford: Clarendon Press 1985.
 - 3 Hermann Schmitz: *Der Rechtsraum. System der Philosophie*, Bd. III/3, Bonn: Bouvier 1983, S. 40.

nichtend erlebte Schamgefühl beschreibt Schmitz als „*Umkehr des Richtungsraums*“⁴. Denn die Scham besitze „zentripetalen Charakter“⁵, wirkt also zusammenziehend und nach innen drängend.

„Scham ist das Gefühlsäquivalent zu einer Erfahrung von innerer und/oder äußerer Zurückweisung, Mißachtung oder Ablehnung, die der Beschämte als durch eigene Unfähigkeit, Unzulänglichkeit oder Mangelhaftigkeit ausgelöst erlebt, wobei keine Kontroll-, Alternativ- oder Ausweichmöglichkeiten bestehen und daher die Unentrinnbarkeit der Situation ein tiefes Ohnmachtsempfinden erzeugt. Das so entstehende Schamgefühl zeigt immer eine Verletzung des Selbst(-wertgefühls) an.“⁶

Scham spielt sich ab in der strukturellen Abfolge von (*Selbst*)-*Beobachtung* – *Bloßstellung* – *Verbergen/Verschwenden*. Durch die *beobachtenden* Blicke der anderen, durch die man in seinem Ungenügen oder in seiner Schwäche *gesehen* wird, fühlt man sich *bloßgestellt*. Diese plötzliche Sichtbarkeit des Beschämenden (diese *Bloßstellung*) erzeugt Scham. Das Beschämende – zum Beispiel das empfundene eigene Ungenügen – birgt aber bereits die ‚Gefahr‘ der Sichtbarkeit, des Gesehenwerdens und muss deshalb aus Angst vor einer *Bloßstellung* verborgen werden. *Bloßgestellt*, fühlt man sich auf seine monströs-lächerliche Sichtbarkeit – das, weswegen man sich schämt – reduziert. Scham zielt auf den Wunsch, sich zu *verbergen* und zu *verschwinden* – so dass man nicht mehr so gesehen werde, wie man ist. Diesen Wunsch, unsichtbar zu werden, beschreibt die alltägliche Redewendung: ‚Ich möchte (vor Scham) im Erdboden versinken.‘

Dieser Zusammenhang ist auch etymologisch herzuleiten:⁷ Das Wort ‚Scham‘ stammt von der alten germanischen Wurzel *skam/skem* ab, althochdeutsch *scama*, und hat die Bedeutung: Schamgefühl, Beschämung, Schande. Es geht zurück auf den indogermanischen Wortstamm *kâm/kêm*: bedecken, verhüllen, zudecken, verschleiern, verbergen. Durch das vorangestellte *s* in *skâm/skêm* entsteht eine reflexive Bedeutung: sich zudecken, sich bedecken, sich verhüllen. Auch dem Wort ‚Leichnam‘ liegt dieser alte indogermanische

4 Ebd., S. 42.

5 Ebd.

6 Bastian/Hilgers: Scham und Schuld, S. 1106.

7 Zur etymologischen Herkunft der Scham vgl. Wurmser: Maske der Scham, S. 42.

nische Wortstamm zugrunde sowie dem mittelhochdeutschen Wort ‚schēme‘. Mittelalterliche Masken, die Verstorbene repräsentierten, trugen oft Namen wie ‚Schembart‘ oder ‚Tschāmele‘.

Etymologisch ist das Wort ‚Scham‘ auch mit dem englischen Wort ‚skin‘ verwandt. Claudia Benthien schreibt in ihrer Untersuchung *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*⁸, in der sie sich unter anderem auch auf Wurmser bezieht: „Das Wort Scham besitzt den gleichen indogermanischen Wortstamm wie das Wort ‚Haut‘, welcher ‚bedecken‘ und ‚verhüllen‘ bedeutet. Scham und Haut stehen also etymologisch und gedanklich in einem engen Zusammenhang.“ (116)

Benthien untersucht die Haut als eine „symbolisch hochbesetzte Grenze, die kulturellen und historischen Wandlungen unterworfen ist.“ (45) Dabei unterscheidet sie zwei kulturgeschichtlich geprägte Weisen, die Haut zu denken: „die *Haut als Hülle* und die *Haut als Ich*.“ (46) In der letztgenannten Vorstellung werden Selbst und Haut miteinander verknüpft gedacht, indem die Haut „fundamental identitätsgebend“ (111) für das Individuum ist. Sie fungiert „als Repräsentation des Seelischen – und mithin des Individuellen und des identisch Bleibenden.“ (112) „Mit der Vorstellung der Haut als ‚wahrem‘ Selbst geht der Wunsch einher, diese Fläche, die kennzeichnet und entlarvt, dem fremden Blick zu entziehen. Mechanismen des Verbergens und Maskierens setzen ein.“ (113)

Die Verhüllung des nackten Körpers aus Scham ist in der biblischen Genesis vorgezeichnet. Das Erkennen der eigenen Nacktheit nach dem Verzehr der verbotenen Früchte vom Baum der Erkenntnis, verbunden mit dem Sterblichwerden und der Vertreibung aus dem Paradies, verursacht die Notwendigkeit sich zu verhüllen. Adam und Eva müssen sich eine „zweite Haut aneignen“ (114), unterscheiden sich dadurch von den Tieren und werden durch „diesen ursprünglichen Kulturakt der entstehenden Körperscham zu Menschen“ (114). Zunächst verhüllen Adam und Eva ihre Geschlechtsteile, in der Erkenntnis ihrer geschlechtlichen Differenz.

„Erst als Gott selbst sich ihnen nähert, verbergen sich beide in toto, von Kopf bis Fuß in den Bäumen. Jetzt löst das Gesehenwerden an sich

8 Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Hamburg: Rowohlt 1999. Die Zitate werden im Folgenden mit Seitenzahlen in Klammern direkt im Haupttext nachgewiesen.

Scham aus. Dies ist jene charakteristische Verschiebung der Scham vom Geschlecht auf das Antlitz und den ganzen Leib, der dem Auge Gottes verborgen bleiben muß, wie sie auch in der Sozialisation des Subjekts zu beobachten ist: Von der dem kleinen Kind anerzogenen Körperscham entwickelt sich nach und nach ein weiter gefaßter, ‚psychischer‘ Begriff des Sich-Schämens.“ (114)

Die Scham ist insofern an die Haut gebunden, als die hüllenlose Haut nicht nur als „erotisierte Fläche“ (115), sondern auch als „schutzloses So-Sein“ (115) erlebt und gedacht wird. Scham und Bloßstellung implizieren das Gefühl des schutzlosen Ausgeliefertseins, und können unabhängig von einem tatsächlichen Nacktsein das *Gefühl* des ‚Nacktseins‘ erzeugen, indem man sich durch die Blicke der anderen schutz- und wehrlos fühlt.

Der Wunsch, sich aus Scham zu verbergen, um nicht mehr gesehen zu werden, lässt sich nur bedingt einlösen, da ja der individuelle Körper weiterhin sichtbar bleibt. So stellt das Erröten der Haut aus Scham den sich Schämenden umso mehr in das Sichtfeld anderer, da die Haut durch die Signalfarbe ‚Rot‘ deutlich betont wird. Gleichzeitig wird beim Erröten aber auch die Haut als „Körpergrenze akzentuiert“ (117). Hans-Thies Lehmann schreibt in seinem Aufsatz „Das Welttheater der Scham“ in Bezug auf das Erröten: „Die Konzentration auf die Trennwand von Innen und Außen verwandelt den Körper in eine statuarische Figur, nähert Scham einem ‚symbolischen Tod‘, den Totstellreflexen bei Tieren zu vergleichen.“⁹

Der Wunsch sich zu verbergen und zu verschwinden, kann nur eingelöst werden, indem der Körper, vor allem aber das Gesicht in Bewegungslosigkeit, Stillstand und Ausdruckslosigkeit verfällt. Seine Wahrnehmung und seine Gefühle zurückzunehmen, zu erstarren und ausdruckslos zu werden, das dabei wie in eine Maske verwandelte Gesicht – die ‚Maske der Scham‘, wie sie Wurmser Buchtitel benennt – schützt vor den abweisenden und überwältigenden Blicken der anderen.¹⁰ Allerdings macht gerade diese Masken-

9 Hans-Thies Lehmann: „Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung“, in: Ders., Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Theater der Zeit, Recherchen 12, Berlin 2002, S. 39-58, hier S. 45. Vgl. auch Wurmser: Maske der Scham, S. 146.

10 Vgl. Wurmser: Maske der Scham. Wurmser verwendet die ‚Maske‘ metaphorisch, um die Scham analytisch, aber auch in ihren klinischen

artigkeit des Gesichtsausdruckes den Beschämten umso sichtbarer. So bezeichnet Hans-Thies Lehmann das maskenähnliche Gesicht als „Paradox gegenwärtiger Nichtanwesenheit“¹¹.

2. Scham in der psychoanalytischen Theorie

Die Scham ist der „blinde Fleck der Freudschen Theorie“¹², während der Affekt der Schuld hingegen von zentraler Bedeutung für Freud ist. Er sieht die Scham in Zusammenhang mit der Verdrängung der Triebe, so dass Lust durch Verdrängung als Scham oder Ekel empfunden werden kann. Scham, Ekel und Moralität bilden einen ursächlichen Zusammenhang, angefangen mit der Sauberkeitserziehung des Kindes. Auf die zunächst mit Stolz und Neugierde beobachteten Körperfunktionen lernt das Kind schließlich durch den abgeneigten Blick der Eltern mit Ekel zu reagieren. In einem Brief an Wilhelm Fließ schreibt Freud, „daß Scham und Moralität die verdrängenden Kräfte sind und daß die natürliche Nachbarschaft der Sexualorgane unfehlbar beim Sexualerlebnis auch Ekel wecken muß“¹³. Der Konflikt zwischen den elterlichen Verboten und dem Streben nach Triebbefriedigung wird verinnerlicht. In der *Traumdeutung* (1900) schildert Freud, dass durch die Anwesenheit eines Erwachsenen die kindliche Lust des Sich-Nackt-Zeigens in Scham umschlägt. Träume des Nacktseins und damit verbundene Peinlichkeitsgefühle sind mit der Angst vor unbewussten exhibitionistischen Wünschen verbunden.

In den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) beschreibt Freud die Scham als Reaktionsbildung auf exhibitionistische und voyeuristische Wünsche und damit diejenigen Zusammenhänge von

Erscheinungsformen anschaulich zu machen. Patient/innen, die an starken Schamgefühlen leiden, beschreibt Wurmser in vielen seiner Fallbeispiele mit einem maskenartigen Gesichtsausdruck. Das Gesicht einer Patientin beschreibt Wurmser als „wachsbleich, steif, maskenartig abgesperrt, undurchdringlich und starr“ (208) und als „gefrorene[.], blasse[.] Maske – ausdruckslos“ (5). Manche Patient/innen formulieren selbst: „Es ist, als ob ich eine Maske trüge.“ (446)

11 Lehmann: *Welttheater der Scham*, S. 45.

12 Serge Tisseron: *Phänomen Scham. Psychoanalyse eines sozialen Affekts*, München: Reinhardt 2000, S. 15ff. Vgl. auch Wurmser: *Maske der Scham*, S. 239ff.

13 Brief an Fließ, 1. Januar 1896, zitiert nach Tisseron: *Phänomen Scham*, S. 15.

Scham, Triebkonflikten und Wahrnehmung, die dann Jahrzehnte später in Wurmser's Scham-Konzept weiterentwickelt und ausgearbeitet werden. Freud betrachtet das Auge als die erotisch stimulierende Zone für die sexuellen Triebe Exhibitionismus und Skopophilie: „Bei der Schau- und Exhibitionslust [entspricht] das Auge einer erogenen Zone.“¹⁴ Er nennt die Scham „einen Widerstand“¹⁵, einen „seelischen Damm“¹⁶ und eine „Macht, welche der Schaulust entgegensteht“¹⁷. In Freuds frühem Werk werden aber in der Folge die Kastrationsangst und der Affekt der Schuld zunehmend wichtiger, und eine weitere Beschäftigung mit dem Schamaffekt bleibt aus. Da Freud die Konflikte des Doppeltriebes Skopophilie und Exhibitionismus als der phallischen und ödipalen Phase zugehörig betrachtet, konzentriert sich seine Theoriebildung auf Schuld und Kastrationsangst.¹⁸

Karl Abraham beschreibt in seiner Abhandlung „Über Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust bei den Psychoneurotikern“¹⁹ (1913) unbewusste Bedeutungen des Sehens, und zwar unter anderem die Angst vor Skopophilie als Angst vor der Strafe, wegen verbotenen Schauens geblendet zu werden. Die eigene Wahrnehmung, das eigene Sehen kann mit der Phantasie verbunden sein, sexuelle Erregung beim anderen Geschlecht hervorzurufen oder eine andere Person bewegungslos erstarren zu lassen oder zu töten. Diese Angst kann auch durch eine Verschiebung der Kastrationsangst von den Genitalien zu den Augen ausgelöst werden.

Während die Skopophilie bei Abraham mit dem ödipalen Konflikt zusammenhängt, ist sie bei Otto Fenichel in seinem Aufsatz „Schautrieb und Identifizierung“ (1935) neben phallischen auch mit oralen Qualitäten, wie mit Verschlingen oder Einverleiben des

14 Sigmund Freud: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“, in: Ders., *Gesammelte Werke* 5 [1905], Marie Bonaparte u.a. (Hg.), Frankfurt/Main 1999, S. 27-145, hier S. 68f. Vgl. auch Wurmser: *Maske der Scham*, S. 240.

15 Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 57

16 Ebd.

17 Ebd., S. 56.

18 Vgl. Wurmser: *Maske der Scham*, S. 241.

19 Karl Abraham: „Über Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust bei den Psychoneurotikern nebst Bemerkungen über analoge Erscheinungen in der Völkerpsychologie“, in: Ders., *Psychoanalytische Studien* Bd. 1, Gießen: Psychosozial-Verlag 1998, S. 324-382.

Wahrgenommenen, verbunden.²⁰ Das Erleben von Faszination durch das Sehen beschreibt Fenichel als Gelähmt-, Durchbohrt- und Verschlungenwerden. Die Bedrohung dabei sei, dass „das, was meine Augen durchbohren, auch mich durchbohren“ wird und „gerade so wie ich es mit meinen Augen durchbohrt habe, werden das erste, das es durchbohren wird, meine Augen sein“²¹. Dem Exhibitionismus schreibt Fenichel dieselben Mechanismen zu, so dass auch dessen Bedrohung darin liege, dass „das Auge, das [...] [jemanden] anschaut, einen Teil von ihm abbeißt oder ihn ganz verschlingt“²². Die Angst vor diesen Bedrohungen erzeugt Scham, die demnach als Abwehr gegen Exhibitionismus und Skopophilie zu verstehen ist.

Auf diese Thesen aus der psychoanalytischen Literatur, dass die Konflikte um Exhibitionismus und Skopophilie nicht nur genitale/ödipale, sondern auch orale Anteile haben, dass die Ziele der Triebe Exhibitionismus und Skopophilie auf der einen Seite Verschmelzung und auf der anderen Seite Kastration und Zerstörung bedeuten, dass Scham eine spezifische Form der Angst ist, die durch Skopophilie und Exhibitionismus hervorgerufen wird, und dass Schamkonflikte narzisstische Konflikte sind, greift Wurmser in seiner Studie über die Scham zurück.

In der psychoanalytischen Scham-Theorie wird die Scham meist im Kontext des Narzissmus untersucht.²³ Schamkonflikte sind narzisstische Konflikte, die das Selbstwertgefühl betreffen, aber auch mit dem Erleben von Macht und Ohnmacht sowie dem Verlust der Kontrolle über die eigenen Grenzen innerhalb von Beziehungen und Bindungen einhergehen.

In seiner philosophischen und psychoanalytischen Untersuchung *Der Blick des Anderen* analysiert Seidler die Scham im Zusammen-

20 Otto Fenichel: „Schautrieb und Identifizierung“, in: Ders., Aufsätze, Bd. 1, Frankfurt/Main: Ullstein 1985, S. 382-408. Zu Fenichel vgl. auch Wurmser: Maske der Scham, S. 243f.

21 Beide Zitate Fenichel, Schautrieb und Identifizierung, S. 397.

22 Ebd., S. 406. Einfügung in eckigen Klammern J.F..

23 Vgl. Tisseron: Phänomen Scham, S. 22ff. Ein großer Teil der psychoanalytischen Scham-Theorie ist in den USA entstanden. Zu nennen sind hier u.a. Andrew P. Morrison: Shame. The Underside of Narcissism. Hillsdale, New York: The Analytic Press 1989; Donald Nathanson (Hg.): The many faces of shame, New York, London: The Guilford Press 1987; Gerhart Piers/Milton B. Singer: Shame and Guilt. A Psychoanalytic and a Cultural Study, Springfield: Thomas 1953.

hang mit wechselseitiger Wahrnehmung zwischen Subjekten, die er als identitätsstiftenden basalen Vorgang versteht, der von Scham begleitet wird und Reflexivität hervorbringt.²⁴ Seidler schließt an Sartres Analyse des Blickes in *Das Sein und das Nichts* an: „Der Blick, den die *Augen* manifestieren [...] ist reiner Verweis auf mich selbst. [...] Die Scham [...] ist *Anerkennung* dessen, daß ich wirklich dieses Objekt *bin*, das der Andere anblickt und beurteilt.“²⁵ Aus dem äußeren Wahrnehmungsverhältnis zwischen ‚Ich‘ und ‚Anderem‘ entsteht ein inneres zwischen ‚Ich‘ und ‚Selbst‘, das Selbstwahrnehmung, Reflexivität und Selbstbewusstheit ermöglicht. Der ‚Blick des Anderen‘ wird somit zum nach innen gewendeten Blick auf sich selbst.

„Aus der äußeren Bruchlinie zwischen dem [...] Ich des Subjektes und dem Anderen wird eine innere: zwischen dem Ich und dem Selbst. An dieser Bruchlinie, an dieser Schnittstelle manifestiert sich die Scham.“²⁶ Die Scham markiert die Grenze zwischen äußerer und innerer Welt sowie zwischen dem ‚Ich‘ und dem ‚Anderen‘.

3. Scham: Theatophilie und Delophilie

Wurmserers psychoanalytisches Schamkonzept beruht darauf, dass Schamgefühle durch komplexe innere, unbewusste Konflikte um Wahrnehmung/Sehen und Ausdruck/Sich-Zeigen entstehen, die nicht nur in der Interaktion mit anderen, sondern auch intrapsychisch auftreten.

Wurmser geht von der „Bipolarität“²⁷ der Scham aus, in der sich zwei Pole verbinden: Erstens die Gestalt, *vor* der man sich schämt, der *Objektpol*, und zweitens der Aspekt, *für* den man sich schämt, der *Subjektpol*. In der frühkindlichen Entwicklung wird eine Beschämung durch den Blick, den Gesichtsausdruck, den Tonfall oder die Gesten der Mutter, zum Beispiel durch einen strafenden Blick, einen spöttischen Tonfall oder eine zurückweisende Geste signali-

24 Günter H. Seidler: Der Blick des Anderen. Eine Analyse der Scham, Stuttgart: Klett-Cotta 2001.

25 Jean-Paul Sartre: „Der Blick“, in: Ders., *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek: Rowohlt 1974, S. 457-538, hier S. 467ff.

26 Seidler: Blick des Anderen, S. 60.

27 Wurmser: Maske der Scham, S. 58. Die Zitate werden im Folgenden mit Seitenzahlen in Klammern direkt im Haupttext nachgewiesen.

siert. Diese physiognomischen Zeichen prägen sich in der Form von ‚Auge‘ und ‚Stimme‘ des Gewissens ein. Der *Objektpol* ist demnach zuerst eine Person und später deren innere Repräsentanz, die in das Über-Ich introjiziert wird. Wurmser beschreibt diesen Teil des Über-Ichs als das „innere Auge“ oder „das beobachtende Auge des Gewissens“ (59), so dass Kritik, Verurteilung und Bestrafung, die ursprünglich von der introjizierten Autorität stammen, vom eigenen Gewissen ausgehen. Der *Subjektpol* der Scham, also das, wofür man sich schämt, ist in seiner tiefsten Schicht die Überzeugung, „im Kern nicht geliebt werden“ (158) zu können. Der eigene *Liebesunwert*²⁸ ist das Gefühl eines tiefgreifenden persönlichen Makels.²⁹

Das Gefühl des Liebesunwertes hängt damit zusammen, wie man in frühester Kindheit in seiner Individualität von den Eltern angenommen wird. Wenn eigene Antriebe, Bedürfnisse und Gefühle systematisch ausgeklammert werden müssen, ist die eigene Identität mit großer Scham besetzt. Denn gerade, wenn man ‚man selbst ist‘, wird man nicht *gesehen*. Das Gefühl des Liebesunwertes geht zurück auf das sehr frühe Trauma, nicht gesehen worden zu sein und birgt demnach die Erfahrung, sich unsichtbar zu fühlen. Bloßstellung bedeutet demnach das Aufdecken des eigenen Liebesunwertes, der eigenen Unsichtbarkeit.³⁰

Schamangst ist die spezifische Form der Angst vor Bloßstellung, Demütigung, Zurückweisung und Beschämung durch Verachtung.³¹ Hinter der Angst vor Verachtung steht wiederum die

28 Wurmser verweist darauf, dass der Begriff ‚Liebesunwert‘ auf Michael Balint zurückgeht, den dieser „als ‚Grundstörung‘ und Verwundung der ‚Urliche‘“ (158) beschrieben hat. In Wurmser's Schamkonzept ist das Gefühl des ‚Liebesunwertes‘ von zentraler Bedeutung. Vgl. ebd., S. 157ff.

29 Der tiefere Inhalt des Schamgefühls, der *Liebesunwert* besteht aus folgenden Schaminhalten: „1) ‚ich bin schwach, ich versage in Rivalitätssituationen‘; 2) ‚ich bin dreckig, schmutzig, der Gehalt meines Selbst wird mit Verachtung und Ekel angeschaut‘; 3) ‚ich habe einen Defekt, ich bin in physischer und geistiger Ausstattung zu kurz gekommen‘; 4) ‚ich habe über meine Körperfunktionen und meine Gefühle die Kontrolle verloren‘; 5) ‚ich werde sexuell erregt durch Leiden, Erniedrigung und Schmerz‘; 6) ‚Wahrnehmen und Zeigen sind gefährliche Aktivitäten und können bestraft werden.“ Ebd., S. 40.

30 *Liebesunwert* ist mit Wahrnehmung und Ausdruck eng verknüpft. Da Liebe durch Sehen und Hören, durch Gesehen- und Gehörtwerden vermittelt wird, bedeutet *Liebesunwert*, „kein antwortendes Auge zu erblicken und keine erwidende Stimme zu vernehmen.“ Ebd., S. 164.

31 Zur Schamangst und Verachtung vgl. ebd., S. 78 u. 142f.

Angst vor Trennung und Verlassenwerden. Denn durch Verachtung wird man in ein Objekt oder schlimmstenfalls in ein Nichts verwandelt, als ob man nicht existiere und sich die Beziehung zum anderen in nichts auflöse. „Die hauptsächliche Angst in der Scham ist der totale Objekt- und Selbstverlust.“ (145) *Schamangst* kann eine lähmende Hemmung erzeugen sowie das Gefühl zu erfrieren oder in Stein verwandelt zu sein. Allerdings stellt der

„Abgrund des Liebesunwertes [...] eine solche Tiefe von wortloser und bildloser Verzweiflung dar, daß jegliche begrenztene Scham als willkommene Beschützerin erscheinen muß; ihre Sichtbarkeit und Gegenständlichkeit schützen gegen das graue Gespenst jener absoluten Scham.“ (158)

„Scham kann sehr wohl als der am leichtesten sich generalisierende, am schnellsten sich ausbreitende und überflutende von allen Affekten genannt werden.“ (82) Diese „globale Qualität“ (79) der Scham wird durch den *Objektpol* der Scham ausgelöst, und zwar durch das elterliche ‚Ideal eines wünschenswerten und geliebten Kindes‘. Dieses ‚Bild des idealen Kindes‘ wird zu einem ‚Bild des idealen Selbst‘, das als Teil des Über-Ichs wirkt, größtenteils unbewusst ist und visuellen Charakter hat.³² Der durchdringende Charakter der Scham entsteht durch die Diskrepanz zwischen dem inneren, unbewussten ‚Bild des idealen Selbst‘, „der gewünschten Vorstellung des Selbst“ und „dem, was man wirklich ist, tut, fühlt oder wünscht.“ (347)

In einem Schamkonflikt gibt es ein „doppeltes Ich [...]: das wirkliche, durch den Fehler als unvollständig erscheinende, und das normale, komplette, gegen das gehalten das erstere eben herabgesetzt ist“.³³ Die *Selbstbeobachtung*, „eine der Hauptaktivitäten des Über-Ichs“ (138), ist wegen der „schaulustige[n] Natur der Über-Ich-Aktivität [...] eines der entscheidenden Elemente in der Struktur der Scham.“ (139) Dadurch ist das ‚Bild von sich selbst‘, den „lauernenden Blicken des inneren Zensors ausgesetzt und gerät in Spannung zu

32 Wurmser merkt außerdem an, dass das Wort ‚ideal‘ von dem griechischen Begriff ‚idéa‘ stammt, der ‚Erscheinung‘, ‚Form‘ und ‚Ausdruck‘ bedeutet und wiederum von ‚idein‘ abgeleitet ist, was mit ‚sehen‘, ‚schauen‘, ‚erkennen‘ übersetzt werden kann. Vgl. ebd., S. 134.

33 Georg Simmel: „Zur Psychologie der Scham“, in: Ders., *Schriften zur Soziologie*, Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 140-150, hier S. 144.

dem ‚Bild vom idealen Selbst‘, so dass Scham hervorgerufen werden kann.“ (139) Da das Über-Ich aggressive Energien hat, vermag es das Gefühl der Bloßstellung und Entblößung hervorzurufen.

In seiner Studie *Die Maske der Scham* führt Wurmser neue interaktive Begriffe ein, um die Partialtriebe *Skopophilie* und *Exhibitionismus* und deren innere Konflikte in einem erweiterten Verständnis zu konzeptionalisieren. Bereits Freud stellt einen Zusammenhang zwischen Sehen und Sich-Zeigen sowie Scham her, die er als „die Macht, die der Schaulust entgegensteht [...]“³⁴ definiert (s.o.).

Im Anschluss an Fenichels Beobachtungen, dass die Wünsche, zu sehen und gesehen zu werden, sowie die damit verbundenen Strafen als ein Verschmelzen, Eindringen, Verschlingen, Beißen, Durchbohren oder Versteinern erlebt werden können (s.o.), führt Wurmser an, dass das orale, phallische und anale „Repertoire viel zu begrenzt“ (256) sei, um dem Gefühl und den Bildern der Scham gerecht zu werden, die sprachlich häufig in Formulierungen, wie ‚zu Eis werden‘, ‚brennen vor Scham‘, ‚verschwinden‘ und ‚zu nichts werden‘ ausgedrückt werden. Deshalb geht Wurmser davon aus, dass es sich bei der Scham um Triebe handelt, die in anderen Zonen verankert sind und die von frühester Kindheit an wirken. Aus diesem Grund erweitert er in seinem Scham-Modell die Partialtriebe *Skopophilie* und *Exhibitionismus* um die Triebe *Theatophilie* und *Delophilie*, die in der perzeptiven und expressiven Interaktion mit anderen wirken. *Delophilie* bezeichnet die mit Selbstaussdruck und *Theatophilie* die mit Wahrnehmung verbundenen unbewussten Wünsche. Das griechische Wort ‚theasthai‘ bedeutet: sehen, beobachten, fasziniert sein, bewundern, beeindruckt sein.³⁵ Das griechische Wort ‚deloun‘ hingegen heißt: zeigen, offenbaren, enthüllen, ausdrücken, zur Schau stellen. Die Endung ‚-philie‘ ist zu übersetzen mit ‚etwas gern haben‘, ‚wünschen‘, ‚begehren‘.³⁶

Theatophilie ist der unbewusste Wunsch, zu zuschauen, zu beobachten und sich faszinieren zu lassen. *Delophilie* ist der Wunsch, sich zu zeigen, sich auszudrücken und andere durch Selbstdarstel-

34 Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, S. 56.

35 Wurmser weist auch darauf hin, dass die Wörter ‚Theater‘ und ‚Theorie‘ sich von dieser Wurzel herleiten lassen. Ebd., S. 257.

36 Zur Übersetzung der griechischen Wörter vgl. ebd.

lung zu faszinieren.³⁷ Beide Triebe richten sich auf libidinöse Ziele des Verschmelzens und Vereinigens sowie auf aggressive Ziele des Beherrschens, des Eindringens und Zerstörens. Diesen unbewussten Wünschen, durch Wahrnehmung *und* Ausdruck Macht und Kontrolle auszuüben oder Liebe zu gewinnen, stehen die Ängste gegenüber, stattdessen zurückgewiesen, kontrolliert und überwältigt zu werden.³⁸ Wenn das Erleben von Schwäche, Machtlosigkeit und das Unvermögen, durch Ausdruck und Wahrnehmung „Liebe zu entlocken“ (260), am „perzeptiv-expressiven Machtkampf“ (261) Anteil hat, werden Schamgefühle ausgelöst. *Theatophilie* und *Delophilie* können in vier verschiedenen Formen als Wünsche und Ängste auftreten und von Scham blockiert werden:

- 1) Aktives magisches Sichzurschaustellen beinhaltet den Wunsch zu faszinieren – zu gefallen, zu blenden, zu betören, zu berauschen. [...] Ist dieser Wunsch von Scham blockiert, resultieren Schweigen und Entfremdung der Stimme [...].
- 2) Passive Bloßstellung und Enthüllung ist gewöhnlich viel mehr gefürchtet als gewünscht. Dem Patienten graut davor, angestarrt, von den Blicken der anderen überwältigt und verschlungen zu werden [...].
- 3) Bei der aktiven Neugier möchte der Patient durch Sehen den anderen in sich aufnehmen, mit ihm verschmelzen oder seine Stärke [...] und seine Macht an sich nehmen. Er möchte vermöge dieser Neugier ins Innere eindringen. [...] Wenn der Patient von Scham blockiert wird, ist er unfähig zu lernen, zu erforschen und sogar für sich zu denken [...].
- 4) Das passive Erlebnis der Exhibition anderer impliziert das Fasziniertsein durch andere – wiederum oft mehr als Furcht, denn als Wunsch. Da das Sichzeigen eine phantastisch-überwältigende und eindringende Wirkung annehmen kann, muß die Exhibition der anderen, besonders die Zurschaustellung von Familienmitgliedern, ebenso furchterregend sein – deren Nacktheit, namentlich in der Urszene, aber auch deren Affekte, die als überwältigend empfunden werden. Ihre Exhibition

37 Die perzeptiv-expressive Interaktion ist für die frühkindliche Entwicklung des Kerns der Identität entscheidend. Wie die Säuglingsforschung gezeigt hat, wendet bereits das 2-3 Monate alte Kind den Blick ab, wenn die Mutter sich zu zudringlich oder zu distanziert ihm gegenüber verhält. Diese Rückzugsreaktion ist als Vorläufer des Schamerlebens in der Interaktion mit anderen zu verstehen, das etwa ab dem 18. Monat zu beobachten ist. *Theatophile* und *Delophilie* sind also von frühester Kindheit an bemerkbar und wirksam. Vgl. ebd., S. 268ff.

38 Vgl. ebd., S. 258.

wird als hypnotisierendes, bemächtigendes, lähmendes Schauspiel erlebt, als eine überwältigende Mischung von Lust und Schmerz, von Wut und Sehnsucht. [...] Wie bei den Blicken anderer wird deren Selbstausdruck und Exhibition so erlebt, als übten sie einen hypnotisierenden, lähmenden Zauber aus [...].³⁹

„Die erste Achse, der perzeptuelle oder theatophile Trieb, hat ihren Ursprung in der Zone [...] der perzeptuellen Organe, besonders dem Auge; ihr Objekt ist [...] letztlich der idealisierte andere. Ihr Ziel ist die Verschmelzung mit diesem Objekt und die Machtgewinnung von ihm. Der Affekt, der diesen Wunsch begleitet und ausdrückt, ist Bewunderung oder ehrfurchtsvolles Staunen. Die erfolgreiche Befriedigung dieses Wunsches wird von Enthusiasmus und überschäumender Freude begleitet. [...] Der negative Affekt, der erregt wird, wenn dieser Trieb in seiner Befriedigung blockiert wird, ist eine archaische Form der Schamangst – nämlich beim Anblick des Objekts versteinert zu werden. Die zweite Achse, der expressive exhibitionistische Trieb (Delophilie), hat ihren Ursprung in der Zone [...] der expressiven Organe (Gesicht, besonders Augen, Mund und Hände); ihr Objekt ist der andere, den es zu gewinnen gilt; ihr Ziel ist, diesem Objekt mit der eigenen Macht und Liebe zu imponieren, es zu faszinieren und zu ‚bezaubern‘ und es so dem eigenen machtvollen und bereicherten Selbstbild einzuverleiben. [...] Der Affekt, der diesen Trieb begleitet und ausdrückt, ist Stolz und, wenn er befriedigt wird, ein Gefühl der Größe, Großartigkeit und des ekstatischen Selbstvertrauens. [...] Wenn er frustriert wird, resultieren Verachtung gegenüber dem Objekt und Scham (als Selbstverachtung). Diese kulminieren in derselben archaischen Schamangst, die unter der ersten Achse erwähnt wurde.“⁴⁰

Das wie in eine Maske verwandelte Gesicht bietet demnach einen ‚Schutzpanzer‘ vor den angstausslösenden Vorstellungen, die mit den *theatophilen* und *delophilen* Wünschen verbundenen sind. Zugleich werden die gefürchteten Strafen (s.o.) dem eigenen Selbst vorbeugend zugefügt: Für die *delophilen* Wünsche bedeutet das, zu erstarren, ausdruckslos und zu einer ‚Statue‘, einer ‚Maske‘ oder einer ‚Marionette‘ zu werden, und für die *theatophilen*, zu verleugnen, in seiner Wahrnehmung und seinen Gefühlen blockiert zu sein, so als wäre man geblendet und versteinert.⁴¹

39 Ebd., S. 262f.

40 Ebd., S. 267.

41 Vgl. ebd., S. 264.

II. ARTHUR SCHNITZLERS *TRAUMNOVELLE*

1. Blick und Scham

Albertine und Fridolin: Maskerade und Geheimnis

Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von andern, nichts von uns;
Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.
Schnitzler, *Paracelsus*¹

Die *Traumnovelle* ist eine Geschichte von Beschämung und Scham.² Bereits zu Beginn der Erzählung werden die zentralen Motive entwickelt, die eine Lektüre des Textes im Kontext der Scham, insbesondere der psychoanalytischen Scham-Theorie von Wurmser nahe legen: der Blick, das Sehen und Gesehenwerden; die Maske, einerseits als spielerische Maskerade und andererseits als scham-

-
- 1 Arthur Schnitzler: Paracelsus, in: Ders., Reigen. Die Einakter, Frankfurt/Main: Fischer 2000, S. 219-258, hier S. 257.
 - 2 Vgl. Elsbeth Dangel-Pelloquin: „Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler“, in: Konstanze Fliedl (Hg.), Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert, Wien: Picus 2003, S. 120-138. In ihrem Aufsatz analysiert Dangel-Pelloquin Scham und Schamgefühle in Schnitzlers Erzählungen *Casanovas Heimfahrt*, *Spiel im Morgengrauen* und *Frau Beate und ihr Sohn* und befragt deren geschlechterspezifische Differenz. Hinsichtlich der männlichen Figuren in *Casanovas Heimfahrt* und *Spiel im Morgengrauen* arbeitet sie heraus, dass „die Inszenierung männlicher Scham in verblüffender Übereinstimmung Signaturen des Weiblichen und [...] eine Choreographie [entwirft], die männliche Figuren ins Weibliche kippen lässt.“ (S. 131) Dangel-Pelloquin beschreibt, inwiefern die männlichen Figuren ihre Scham überwinden, während die weiblichen Figuren, wie z.B. Beate in *Frau Beate und ihr Sohn*, dem vernichtenden Schamgefühl erliegen. Auf Schnitzlers *Traumnovelle* geht Dangel-Pelloquin allerdings nicht ein.

volles Verbergen; Geheimnisse, deren Aufdeckung Neugier, aber auch Angst und Scham erzeugt.

„Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick –“³

Dieser Ausschnitt eines Märchens aus *Tausendundeiner Nacht*⁴ eröffnet die *Traumnovelle* und führt leitmotivisch, der klassischen Struktur einer Novelle entsprechend, in den Text ein: Der Prinz, der in einen Mantel gehüllt durch die Nacht reist, deutet voraus auf Fridolins nächtliche Odyssee, in der er sich mit einem Kostüm und einer Maske verhüllen wird. Der in den Mantel gehüllte Prinz verweist auch auf das Thema des Verbergens, des Verhüllens und Enthüllens, des Maskierens und Demaskierens, das in der Novelle entfaltet wird. Durch das Abbrechen des Märchentextes bleibt der „Blick“ (s.o.) in seiner Richtung und Eigenart unbestimmt, wie ein Rätsel oder Geheimnis, das es zu lösen gilt. Dadurch wird der *Blick* als solcher betont, der in der erzählten Geschichte über Albertine und Fridolin von entscheidender Bedeutung ist.

Mit dem Märchentext wird außerdem eine fiktive Welt eröffnet, die anschließend mit der erzählten Wirklichkeit kontrastiert wird. Da dieses Märchen von Albertines und Fridolins Tochter aus einem Buch vorgelesen wird, beginnt die Novelle buchstäblich mit einem Buch, welches das Eintauchen in eine fiktive Welt ermöglicht. Auf diese Weise gibt es zu Beginn eine Spiegelung des Märchenbuches mit dem Buch, das der Leser vor sich hält, sowie des erzählten Märchens mit der erzählten Geschichte über Albertine und Fridolin, wodurch sowohl die selbstreflexive Ebene des Textes als auch das Thema des Erzählens eingeführt werden.⁵

3 Arthur Schnitzler: *Traumnovelle*, Frankfurt/Main: Fischer 1992, S. 7. Die Zitate werden im Folgenden mit Seitenzahlen in Klammern direkt im Haupttext nachgewiesen.

4 Scheffel weist darauf hin, dass es sich um einen Ausschnitt aus dem Märchen „Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad“ aus *Die Erzählungen aus den Tausendundeinen Nächten* handelt. Scheffel: Ich will dir alles erzählen, S. 125.

5 Zum Zusammenhang von Märchen und Erzählung, zur selbstreflexiven Ebene des Textes und zum Thema des Erzählens vgl. ebd.: „Denn mit dem Zitat einer Geschichte in der Geschichte wird hier neben dem

Fridolin und Albertine werden zunächst als Eltern in einer alltäglichen Szene des abendlichen Lesens im liebevollen Umgang mit ihrem Kind gezeigt. Im weiteren Verlauf der Erzählung, in der es um Konflikte innerhalb ihrer Paarbeziehung geht, werden die beiden stets als ‚Albertine‘ und ‚Fridolin‘ bezeichnet, zu Beginn aber, im Unterschied dazu, als „Eltern“, als „Vater und Mutter“ (7). Ihre Eltern-Rolle und Paarbeziehung werden zunächst in scheinbarer Harmonie dargestellt: „[...] trafen sich die Hände der Eltern auf der geliebten Stirn, und mit zärtlichem Lächeln, das nun nicht mehr dem Kinde allein galt, begegneten sich ihre Blicke.“ (7) Aufgebrochen wird dieses harmonische Bild in der Folge durch die Beschreibung ihres Gesprächs „unter dem rötlichen Schein der Hängelampe“ (7). Thema ihres Gesprächs ist der Karnevalsball des vorherigen Abends, den sie zusammen Revue passieren lassen. Mit ‚Karneval‘ wird das für die Erzählung zentrale Masken-Motiv eingeführt, hier zunächst im Zusammenhang mit Maskerade.

Während Fridolin von zwei als rote Dominos verkleideten und maskierten Frauen gelockt wird, die ankündigen, sich ihm unmaskiert zu zeigen, worauf er aber vergeblich wartet, genießt Albertine die Begegnung mit einem Unbekannten, die sie aber wegen dessen aufdringlicher Art abrupt beendet. Stattdessen finden diese Szenen der Verführung, die für beide zu einem „enttäuschend banalen Maskenspiel“ (8) werden, ihre Erfüllung zwischen Albertine und Fridolin selbst. Denn angeregt durch die Maskerade des Karnevals als Möglichkeit von Verwandlung und Spiel, frei von gesellschaftlichen und alltäglichen Zwängen, finden Albertine und Fridolin auf spielerische Weise zu einer lustvollen, verführerischen gegenseitigen Fremdheit, die zu einer „schon lange Zeit nicht mehr so heiß erleben“ (8) Liebesnacht führt. Sie begegnen einander in der Maskerade von Liebenden, die sie aus der Alltagswelt ‚aussteigen‘ lässt, in der sie als Ehepaar und Eltern funktionieren. Ihre rauschhafte Nacht wird in unmittelbarer Folge mit ihren alltäglichen Rollen kontrastiert:

„Ein grauer Morgen weckte sie allzubald. Den Gatten forderte sein Beruf schon in früher Stunde an die Betten seiner Kranken; Hausfrau- und Mutterpflichten ließen Albertine kaum länger ruhen. So waren die Stun-

Erzählten und dem Erzählen auch das poetologische Prinzip der Erzählung gespiegelt.“ S. 131.

den nüchtern und vorbestimmt in Alltagspflicht und Arbeit hingegangen, die vergangene Nacht, Anfang wie Ende, war verblaßt.“ (8)

Am Ende dieses Tages führen die Erinnerung an ihre „mit einemmal vom trügerischen Scheine versäumter Möglichkeiten zauberhaft und schmerzlich umflossen[en]“ (8) Begegnungen mit dem Unbekannten und den Dominos am vorherigen Abend zu einem von Eifersucht angestachelten Gespräch. Die spielerische Maskerade des Karnevals wird nun von der Unsicherheit überlagert, welche Gefühle und Gedanken der jeweils andere seinem Partner verbirgt – was sich hinter der ‚Maske‘ des anderen versteckt. Die ‚Maske‘ wird nun zu einem Bild für Verborgenes und für Geheimnisse und nimmt eine beängstigende und bedrohliche Qualität an.

„[...] aus dem leichten Geplauder über die nichtigen Abenteuer der verflorenen Nacht gerieten sie in ein ernsteres Gespräch über jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche, die auch in die klarste und reinste Seele trübe und gefährliche Wirbel zu reißen vermögen, und sie redeten von den geheimen Bezirken, nach denen sie kaum Sehnsucht verspürten und wohin der unfaßbare Wind des Schicksals sie doch einmal, und wär’s auch nur im Traum, verschlagen könnte. Denn so völlig sie einander in Gefühl und Sinnen angehörten, sie wußten, daß gestern nicht zum erstenmal ein Hauch von Abenteuer, Freiheit und Gefahr sie angerührt; bang, selbstquälerisch und in unlauterer Neugier versuchten sie eines aus dem anderen Geständnisse hervorzulocken und, ängstlich näher zusammenrückend, forschte jedes in sich [...] nach einem Erlebnis, so nichtig es sein mochte, das für das Unsagbare als Ausdruck gelten und dessen aufrichtige Beichte sie vielleicht von einer Spannung und einem Misstrauen befreien könnte.“ (9)

Dass es sich tatsächlich um bisher verborgene Wünsche, aber auch Konflikte handelt, die durch die Karnevals-Erlebnisse hervordrängen, wird durch die Formulierungen „umflossen“ (8), „verflossen[.]“ (9) deutlich, die sich in verschiedenen Varianten durch den Text ziehen. Sie beschreiben etwas Offenes, sich Auflösendes, Fließendes, Weites und Grenzenloses, das für die verborgenen Wünsche und Phantasien steht, welche die Grenzen ihrer alltäglichen gesellschaftlichen Rollen, der des Gatten, der Ehefrau, des Arztes, des Vaters und der Mutter etc., überschreiten. Dieses Weite *und* Enge des bürgerlichen Lebens hat Schnitzler in seinem Stück *Das weite Land* auf den Punkt gebracht:

„Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches ... Das Natürliche ... ist das Chaos. Ja [...] die Seele ist ein weites Land.“⁶

Albertine und Fridolin: Beschämung

Albertine und Fridolin erzählen sich gegenseitig die intimen Geheimnisse ihrer erotischen Sehnsüchte und Wünsche – anhand von Erinnerungen an ihren gemeinsamen Dänemark-Urlaub und an den Sommer vor ihrer Hochzeit. Sie und öffnen und ‚enthüllen‘ sich voreinander, wodurch Scham und Beschämung ausgelöst werden.

Albertine, die „zuerst den Mut zu einer offenen Mitteilung“ (9) hat, erzählt, wie sie in ihrem gemeinsamen Urlaub lustvoll einen Dänen beobachtet hat: „Ich hatte ihn schon des Morgens gesehen.“ (9) Erst später an diesem Tag wendet er sich nach ihr um, so dass sich ihre „Blicke [...] begegnen“ (9). Dieser Blickwechsel berührt und erregt Albertine so, dass sie aus dem Alltäglichen und Gewohnten jäh herausgerissen wird und sich daraufhin ihren Phantasien hingibt: „Den ganzen Tag lag ich traumverloren am Strand.“ (10) Eine Aufforderung von ihm hätte genügt, und sie wäre mit ihm weggegangen und hätte ihr bisheriges Leben aufgegeben, jedoch zugleich sei Fridolin ihr „teurer als je“ (10) gewesen. Während jenem vertrauten, innigen Zusammensein mit Fridolin sieht sie den Dänen an sich vorübergehen, ohne dass er sie wahrnimmt. Ihn zu sehen „beglückt“ (10) Albertine, und sie spielt mit dem Gedanken, ihn aufzufordern, sie zur Geliebten zu nehmen.

In dieser Situation ist Albertine Subjekt des Blickes und nimmt damit die klassische männliche Position ein.⁷ Sie beansprucht für sich einen Blick, der sich auf ein Objekt des Begehrens richtet und ihr den Freiraum eröffnet, sich Phantasien und Tagträumen hinzugeben. Ihre Phantasien, die andere Lebensentwürfe und ein anderes Bild von sich selbst umkreisen, lassen sie aus einer Selbstdistanz heraus gleichzeitig ihre Rolle als Ehefrau und Mutter genussvoll erleben: „Gerade an diesem Nachmittag [...] fügte es sich, daß wir

6 Arthur Schnitzler: *Das weite Land*, Frankfurt/Main: Fischer 1987, S. 78.

7 Die Vornamen der Protagonisten – Albertine und Fridolin – reflektieren die Geschlechterdifferenz, indem sie diese invertieren: ‚Albertine‘ lässt sich vom männlichen Namen ‚Albert‘, ‚Fridolin‘ hingegen vom weiblichen ‚Frida‘ ableiten.

so vertraut über tausend Dinge, auch über unsere gemeinsame Zukunft, auch über das Kind plauderten, wie schon seit lange nicht mehr.“ (10) Albertine wünscht sich nicht unbedingt, selbst von dem Dänen gesehen zu werden. Ihr Wunsch richtet sich stattdessen darauf, selbst zu begehren und sich faszinieren zu lassen, so dass sie ihr lustvolles Sehen als solches genießt. Mit dieser aktiven Äußerung ihres eigenen Begehrens konfrontiert sie Fridolin.

Von Albertine dazu aufgefordert, berichtet auch Fridolin mit seinem „Antlitz im Dunkel“ und mit „verschleierter, etwas feindseliger Stimme“ (10) von seiner Begegnung mit einem jungen Mädchen am Strand. An dieser Stelle werden erstmals Gesten und körpersprachlicher Ausdruck von Scham beschrieben. Indem Fridolin sein Gesicht im Dunkeln verbirgt, entzieht er sich Albertines Blick, eine Geste, die dem schambedingten Wunsch entspricht, sich zu verstecken. Seine Erzählung bekommt so den Charakter eines Geheimnisses, dessen Enthüllung von der Angst begleitet wird, sich den Blicken anderer – hier Albertines – und damit der Scham aussetzen. Fridolin erzählt, dass er bei einem frühmorgendlichen Spaziergang an einem einsamen Strand ein junges Mädchen gesehen hat. Diesen Moment beschreibt er als überwältigenden Schreck: „[...] wurde ich ganz plötzlich einer weiblichen Gestalt gewahr, die, eben noch unsichtbar gewesen, auf der schmalen Terrasse einer in den Sand gepfählten Badehütte, einen Fuß vor den anderen setzend [...] sich vorsichtig weiterbewegte.“ (11) Auch wenn er es nicht direkt benennt, wird deutlich, dass Fridolin dieses Mädchen längere Zeit sehr genau beobachtet, ohne dass er hingegen von ihr wahrgenommen wird:

„Es war ein ganz junges, vielleicht fünfzehnjähriges Mädchen mit aufgelöstem blonden Haar, das über die Schultern und auf der einen Seite über die zarte Brust herabfloß. Das Mädchen sah vor sich hin, ins Wasser hinab, langsam glitt es längs der Wand weiter, mit gesenktem Auge, nach der andern Ecke hin, und plötzlich stand es mir gerade gegenüber; mit den Armen griff sie weit hinter sich, als wollte sie sich fester anklammern, sah auf und erblickte mich plötzlich.“ (11)

Diese Beschreibung zeigt Fridolins erotisch aufgeladene Wahrnehmung der Situation und seine voyeuristische Lust, die ähnlich wie zuvor plötzlich durch einen überwältigenden Schreck unterbrochen wird, als das Mädchen ihn erblickt. Fridolin nimmt ein Zittern ihres

Körpers wahr, so „als müßte sie sinken oder fliehen“ (11) und beobachtet ihren Gesichtsausdruck: einem erschrockenen folgt ein zorniger, dem ein verlegener, und schließlich sieht er „ein Winken in ihren Augen“ (11). Fridolin ist überzeugt, dass sie „durch den Glanz [seines] Blickes, den sie auf sich fühlte, stolz und süß erregt“⁸ (11) sei. Mit „flimmernden Augen“ (11) stehen sie sich gegenüber, und als er die Arme nach ihr ausstreckt, zeigt ihr Blick „Freude und Hingebung“ (12). Jedoch im nächsten Moment weist sie Fridolin mit Kopfschütteln, einer Armbewegung und mit einem „Flehen in ihre[n] Kinderaugen“ ab, woraufhin er „unter ihrem letzten Blick eine solche, über alles je Erlebte hinausgehende Bewegung verspürt [...], daß [er] sich einer Ohnmacht nahe fühlt[.]“⁹ (12) und sich beschämt abwendet.

Für Fridolin sind das Sehen und die Augen von erotischer und sexueller Qualität. Er ist durch das Gesehene wie gelähmt oder hypnotisiert, so dass er, selbst als sie *ihn* erblickt, sich in keiner Weise von ihr abwendet und weder zu sprechen noch in anderer Form zu reagieren scheint. Durch den Blick des Mädchens wird Fridolin gebannt und überwältigt. Und die Überwältigung ist so stark, dass sie Ohnmachtgefühle erzeugt. So bleibt Fridolin schließlich ‚ohnmächtig‘, wortwörtlich ‚ohne Macht‘ zurück.

Deutlich wird hier diejenige Besetzung des Sehens, die Wurmser als *delophilen* Wunsch bezeichnet, den anderen durch den eigenen Blick – „durch den Glanz meines Blickes“ (11) – zu faszinieren und den eigenen Blick als machtvoll zu erleben. Dieser Wunsch bleibt aber unerfüllt, da Fridolin im *perzeptiv-expressiven Machtkampf* scheitert, was Schamangst und Scham auslöst. Scham entsteht, weil die *theatophilen* und *delophilen* Wünsche, durch Wahrnehmung und Ausdruck, Macht und Kontrolle über das Objekt auszuüben oder Liebe zu gewinnen, stattdessen dazu führen, vom Objekt überwältigt und kontrolliert zu werden. Fridolins Scham zeigt sich hier als Scheitern und Abwehr seiner *delophilen* und auch seiner *theatophilen* Wünsche, da diese in das angstausslösende Erleben von Überwältigung umschlagen.

Nachdem Fridolin seine Erzählung beendet hat, verharrt er zunächst „unbeweglich“ und „stumm“ (12). Dieses Versteinern ist der körpersprachliche Ausdruck seiner Scham über das, was er von sich gezeigt hat. Außerdem richtet Fridolin seine Aufmerksamkeit ver-

8 Einfügung in eckigen Klammern J.F..

9 Einfügung in eckigen Klammern J.F..

stärkt auf Albertines Blick und ihre Augen, so als fürchte er ihren Blick, wie die folgenden Textstellen zeigen: „[...] ihr Auge war feucht und dunkel.“ (12) „Sie [...] sah zu ihm auf mit umflorten Augen, auf deren Grund er ihre Gedanken zu lesen vermochte.“ (12) „Ihr Blick veränderte sich, wurde kühl und undurchdringlich.“ (13) „Sie [...] blickte mit einem sonderbaren Lächeln vor sich hin.“ (13) „[...] sie sah ihm hell in die Augen.“ (13)

Fridolins Schamerlebnis in der Begegnung mit dem Mädchen wird zusätzlich durch seine Scham Albertine gegenüber gedoppelt, da er sich ihr mit seiner Erzählung unterlegen zeigt. Denn im Unterschied zu Fridolin artikuliert Albertine ein aktives Begehren, mit dem sie lustvoll umzugehen und das sie sich in Phantasien und Tagträumen zu erfüllen weiß. Obwohl ihre Begegnung mit dem Dänen über einen Blickkontakt nicht hinausgeht, genießt sie es, ange-regt durch das Sehen des Objekts ihres Begehrens, sich ihren Phantasien hinzugeben. So erweist sich das Sehen selbst als Erfüllung eines Wunsches, nach Wurmser eines *theatophilen* Wunsches.

Fridolins Scham steigert sich des Weiteren, als Albertine sich an den Sommer vor ihrer Heirat erinnert: „Und doch [...] lag es nicht an mir, dass ich noch jungfräulich deine Gattin wurde.“ (13) Denn kurz vor der Verlobung mit Fridolin hat sie sich gewünscht, von ihm ver-führt zu werden: „[...] er könnte von mir in dieser Nacht alles haben, was er nur verlangte.“ (14) Stattdessen aber hat er ihr am nächsten Tag einen offiziellen Heiratsantrag gemacht. Entgegen ihrer Versi-cherung bezweifelt Fridolin, dass ihre damalige Sehnsucht sich tat-sächlich auf ihn und nicht auf eine andere austauschbare männliche Person bezogen hat. Albertine zeigt, dass sie ähnlich wie heute, in ihrer Begegnung mit dem Dänen, bereits als siebzehnjähriges Mäd-chen ein aktives sexuelles Begehren gehabt hat. Sie vermittelt Fri-dolin ihre Enttäuschung darüber, dass sich ihr gegenseitiges Begeh-ren nicht in Phantasien von Hingabe entfalten konnte, da er es un-verzüglich mit einem Heiratsantrag gesellschaftlich sanktioniert hat. Mit ihrer Erzählung wirft sie Fridolin indirekt vor, Begehren, Faszination und Verzauberung zugunsten gesellschaftlicher Pflichten und Zwänge aufgeschoben zu haben und stellt ihn so in seiner Anpas-sung an die bürgerlichen Konventionen bloß.¹⁰

10 „Albertines Eingeständnis sexueller Wünsche, die nicht an die Institu-tion der Ehe gebunden sind, überfordert den im Innersten schwachen, weniger von individuellen Gefühlen, denn von der bürgerlichen Kon-

Wie im weiteren Verlauf der *Traumnovelle* deutlich wird, bricht durch Albertines inhärenten Vorwurf bei Fridolin ein innerer Schamkonflikt zwischen seinem Selbstbild, seinem Idealbild und Albertines Bild von ihm auf. Denn seine Anpassung an die gesellschaftlichen und beruflichen Erwartungen und sein Pflichtgefühl geraten nun in Widerspruch zu Albertines Erwartungen und auch zu seinen eigenen verborgenen Wünschen und Bedürfnissen. Fridolin wird außerdem mit einem Bild von Albertine konfrontiert, das ihn irritiert und verstört: Da Albertine ihr Begehren äußert und sich Objekte ihres Begehrens sucht, beansprucht sie für sich eine aktive Rolle, die dem traditionellen Frauenbild widerspricht. Sie zeigt sich als Subjekt des Begehrens und überschreitet damit die bürgerlichen Geschlechterrollen mit ihrer Trennung von der Frau als Subjekt in der ehelichen Liebe *oder* als Objekt des männlichen Begehrens. Albertine verunsichert und beschämt Fridolin in seinem männlichen Selbstbild, was sich noch dadurch steigert, dass er im Unterschied zu Albertine aus seinem Urlaubserlebnis unerfüllt hervorgeht. Somit spiegelt das Erleben der Scham gegenüber dem Mädchen am Strand seine Unterlegenheit im *perzeptiv-expressiven Machtkampf* in seinem Verhältnis zu Albertine.

Fridolins Schamkonflikt verdichtet sich in seinen traumähnlichen Erlebnissen. Der erste Teil des Textes stellt wie in einem Brennglas dar, was im weiteren Verlauf der *Traumnovelle* entfaltet wird: Die Konflikte um das Sehen und Gesehenwerden, die *theatophilen* und *delophilen* Wünsche, die mit dem Erleben von Scham einhergehen, und der Versuch, das gebrochene männliche Selbstbild wiederherzustellen. Von diesem Punkt aus beginnt Fridolin, beschämt und irritiert in seiner Wahrnehmung von Albertine und sich selbst, seine nächtliche Odyssee.

Marianne und Fridolin: Verachtung

Fridolins nächtliche Erlebnisse beginnen zunächst mit zwei unterschiedlichen Wahrnehmungsformen. Dämmriges Licht und „kärgliche Beleuchtung“ (15) bestimmen nicht nur an dieser Stelle, sondern wiederholt die Räume, durch die Fridolin sich bewegt. Im Haus des Patienten, zu dem er wegen eines nächtlichen Notfalls gerufen wird, steigt „Fridolin bald die schlecht beleuchtete gewundene

vention seiner Zeit bestimmten Fridolin.“ Scheffel: Ich will dir alles erzählen, S. 127.

Treppe des alten Hauses [...] hinauf“ und tritt „durch den unbeleuchteten Vorraum in das Wohnzimmer“, wo die „grün verhängte Petroleumlampe [...] einen matten Schein über die Bettdecke“ (15) wirft. Der Patient ist bereits verstorben. Fridolin kann das von Dunkelheit „überschattet[e]“ (15) Gesicht des Toten nicht sehen, allerdings kennt er „es so gut, daß er es in aller Deutlichkeit zu sehen vermeint[.]“. (15) Es entsteht der Eindruck, dass Fridolin durch diese Halbdunkelheit wie durch einen Traum ‚tappt‘. Zugleich wird ein Entzug der Sichtbarkeit und damit gerade eine Anstrengung des Sehens, des fokussierenden Sehens und genauen Erkennens dargestellt.

Außerdem nimmt Fridolin das ihn Umgebende zunächst nur über Gerüche wahr. Es strömt eine Fülle an Gerüchen auf ihn ein, Gerüche „nach alten Möbeln, Medikamenten, Petroleum, Küche; auch ein wenig nach Kölnisch Wasser und Rosenseife“ (15) sowie nach der Tochter des Verstorbenen, „der süßlich fade[.] Geruch“ (15) von Marianne. Diese Sinneswahrnehmung des Riechens kehrt im Text mehrfach wieder und beschreibt die Zurücknahme des Seh-Sinns. Im Unterschied zur visuellen Orientierung wird die räumliche Struktur der Umgebung diffuser erfasst. Außerdem wirken die Gerüche unmittelbarer, indem sie direkt in den Körper eindringen. Diese Unterscheidung von Sehen und Riechen, die dem Sehen zunächst eine Distanz gegenüber den Objekten zuweist, wird allerdings im Text dahingehend aufgelöst, dass auch das Sehen mit jener eindringenden Eigenschaft geschildert wird.

In Fridolins nächtlicher Odyssee sind es zum einen jene beschriebene Anstrengung des Sehens und zum anderen die Blicke und Augen der anderen, auf die sich sein Erleben konzentriert. In dieser Szene ist es Marianne, die sogleich den Blick auf ihn richtet.¹¹ Fridolin versucht daraufhin Mariannes Erröten zu erkennen: „Doch in der kärglichen Beleuchtung sah er kaum, ob ihre Wangen sich röteten wie sonst, wenn er erschien.“ (15) Mariannes Erröten ist Ausdruck ihrer Verliebtheit, aber auch ein sichtbares Zeichen von Scham, das sich hier durch das schwache Licht gleichsam wieder dem Blick entzieht. Damit wird das Phänomen der Scham in seiner Spannung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit beschrieben. Denn das Erröten macht den sich Schämenden zwar deutlich sichtbar, der sich aber gleichzeitig den Blicken der anderen entziehen möchte.

11 „Als der Arzt eingetreten war, hatte sie den Blick zu ihm gewandt.“ Schnitzler: Traumnovelle, S. 15.

Auch wenn sich das Fridolin vertraute Erröten Mariannes seinem Blick entzieht, ist auffällig, dass Fridolins Neugier sich auf die Schamreaktion einer anderen Person richtet.

Was Fridolin sieht, sind Mariannes „große[.], aber trübe[.] Augen“ (16), und wieder sind es die Augen, von denen seine Wahrnehmung angezogen wird. Erst jetzt lässt er „den Blick im Zimmer umherschweifen und endlich auf Marianne verweilen.“ (16) Fridolin nimmt dabei Mariannes Schönheit wahr, die für ihn gleichzeitig von Hässlichkeit und Unattraktivität durchbrochen ist: „Ihr Haar war reich und blond, aber trocken, der Hals wohlgeformt und schlank, doch nicht ganz faltenlos und von gelblicher Tönung, und die Lippen wie von vielen ungesagten Worten schmal.“ (16) Für Fridolin verbergen sich hinter ihrem jungen und schönen Körper bereits Alter und Tod, so als hätten sich das Sterben und der Tod ihres Vaters bereits auf die Tochter übertragen. Fridolins naturwissenschaftliches Wissen über Krankheit, Alter und Tod scheint sich in eine irrationale Wahrnehmung zu verkehren. Wie sehr Fridolin durch den Tod, der für ihn als Arzt ja eigentlich eine tägliche Erfahrung ist, affiziert und von Gedanken und Vorstellungen an den Tod verfolgt wird, zeigt sich im weiteren Verlauf der Erzählung.

Als Marianne ihren Verlobten Doktor Roediger erwähnt, wird ihre Verlegenheit, eine Variante von Scham, in eindringlicher Weise beschrieben: „[...] sie [...] blickte Fridolin auf die Stirn statt ins Auge.“ (16) Da die Scham im Blick des anderen entsteht und danach drängt, sich diesem zu entziehen, steht der Blick auf die Stirn für eine schambedingte Blickabwendung. So küsst Fridolin Albertine am Ende ihres Gesprächs auf „Stirn und Mund“ (15), so als vermiede er es, ihrem Blick zu begegnen. Durch die Singularform „ins Auge“, anstatt ‚in die Augen blicken‘, die an ‚etwas ins Auge stechen‘ erinnert, wird die bedrohliche, verletzende Qualität der Augen im Schamerlebnis akzentuiert.

Auf die Erwähnung von Mariannes Verlobten reagiert Fridolin mit Rivalitätsverhalten, hinter dem sich, ähnlich wie dem Mädchen am Strand gegenüber, der *delophile* Wunsch verbirgt, Marianne zu faszinieren und zu ‚verwandeln‘. In der Form der erlebten Rede heißt es: „Marianne sähe sicher besser aus, dachte er, wenn sie seine Geliebte wäre. Ihr Haar wäre weniger trocken, ihre Lippen röter und voller.“ (16) Zugleich fühlt er sich von Marianne nicht angezogen. Denn auch als sie auf eindringliche Weise¹² und in emotionaler

12 „[...] mit einer gewissen Eindringlichkeit“. Ebd., S. 17.

Erregung von ihrem Vater und ihren schwierigen Familienverhältnissen erzählt, blendet sich Fridolin regelrecht aus der Situation aus. Mit einem objektivierenden ärztlichen Blick beobachtet er sie: „Wie erregt sie spricht, dachte Fridolin, und wie ihre Augen glänzen! Fieber? Wohl möglich. Sie ist magerer geworden in der letzten Zeit. Spitzenkatarrh vermutlich.“ (17) Außer diesem diagnostischen Urteil und einem Gefühl der Langeweile werden keine weiteren Gedanken oder Gefühle geschildert. Obwohl Fridolin sich so verhält, als hätte das alles gar nichts mit ihm zu tun, scheint ihm die Situation dennoch unangenehm zu sein. Denn als Marianne schließlich schweigt, hat er das ‚unheimliche‘ Gefühl, der Tote schweige mit ihnen, „absichtsvoll und mit Schadenfreude“ (18). Auch als Marianne weinend vor Fridolin zusammenbricht, ihr Gesicht in den Händen verbirgt – eine Geste der Scham – und ihre unglückliche Liebe zu ihm gesteht, reagiert er wieder mit einem ärztlichen Blick auf sie und pathologisiert ihre Gefühle: „[...] natürlich ist auch Hysterie dabei.“ (19) Ihre Augen hingegen nimmt Fridolin erotisierend wahr: „Ihre Augen wurden feucht [...] [sie] sah [...] zu ihm auf mit weit offenen, schmerzlich-wilden Augen.“ (18f.) Mit seinem medizinischen Blick versucht er wiederholt Kontrolle auszuüben und eine machtvolle Blickposition herzustellen. Er wehrt die Überwältigung durch Mariannes Blick, aber auch durch ihre Gefühlsäußerungen ab, indem er sie zu einem Objekt ärztlicher Beobachtung degradiert. Das hat zur Folge, dass er Marianne weder mit einer sie wertschätzenden noch wechselseitigen Kommunikation begegnet, sondern mit einer Form der Verachtung, durch die er sie in ihrer verzweiferten Liebe bloßstellt. Verachtung ist nach Wurmser eine Abwehr gegen Scham, indem das passive Schamerleben hinter einem aktiven, aggressiven Verhalten versteckt wird.¹³

Fridolin versteckt sich in der Rolle des Arztes wie hinter einer Maske. Seine Scham entspringt auch hier den mit den *theatophilen* und *delophilen* Wünschen im Konflikt stehenden Ängsten, durch das Geschehene und die passiv erlebte Exhibition des anderen überwältigt zu werden.

13 Wurmser spricht in diesem Kontext von ‚maskierten‘ Formen der Scham und von ‚Schamhüllen‘. Damit bezeichnet er Abwehrformen gegen Scham, die oftmals hinter verschiedenen Verhaltensmustern, Charakterhaltungen und klinischen Symptomen verborgen sind, wie zum Beispiel hinter der Wendung von passivem zu aktivem Verhalten durch Verachtung, Spott, Trotz, Zorn und ‚Macho-Verhalten‘. Vgl. Wurmser: Maske der Scham, S. 305ff.

Ein weiteres Zeichen seiner Scham ist, dass Fridolin seine Aufmerksamkeit wiederholt dem Toten zuwendet. Entgegen seines naturwissenschaftlichen Verständnisses stellt er sich diesen als ‚Untoten‘ vor, der alles mithöre oder nur scheintot sei, so dass er sich von diesem beobachtet fühlt. Der Tote übernimmt hier die Funktion eines ‚allgegenwärtigen Auges‘, in dessen Blick sich die Szene der Scham abspielt.

Schließlich küsst Fridolin Marianne auf die Stirn, um sie zu trösten, was von einem Gefühl der Lächerlichkeit begleitet wird.

„Er hielt Marianne in den Armen, aber zugleich etwas entfernt von sich, und drückte beinahe unwillkürlich einen Kuß auf ihre Stirn, was ihm selbst ein wenig lächerlich vorkam.“ (19)

Daraufhin erinnert er sich an einen Roman, in dem ein Knabe am Totenbett der Mutter von deren Freundin verführt wird, denkt an Albertine und verspürt Eifersucht und Aggression dem Dänen gegenüber. Fridolins Assoziationen zeigen, dass er den Zustand der Starre und Bewegungslosigkeit des Toten auf sich selbst bezieht. Dies ist einerseits Ausdruck seiner Hilflosigkeit und Angst gegenüber der Verführung durch Marianne und andererseits Ausdruck seiner Angst davor, wehrlos und starr wie ein ‚Toter‘ zusehen zu müssen, wie Albertine den Dänen verführt oder von ihm verführt wird. Wie um gegen diese endgültige Passivität anzugehen und wie um sich an Albertine zu rächen, forciert er die körperliche Nähe zu Marianne:

„Er zog Marianne fester an sich, doch verspürte er nicht die geringste Erregung; eher flößte ihm der Anblick des glanzlos trockenen Haares, der süßlich-fade Geruch ihres ungelüfteten Kleides einen leichten Widerwillen ein.“ (19)

Beschämung und Rache stehen in engem Zusammenhang. Die Rache, das Prinzip des ‚Zahn um Zahn‘, bedeutet einen Ausweg aus der Scham in der Form der Umwandlung von Scham in Schuld. Der Scham als vernichtendes, die ganze Identität überflutendes Gefühl wird somit ein begrenzteres Gefühl entgegengesetzt, denn im Gegensatz dazu bezieht sich die Schuld auf eine konkrete Tat oder Handlung. Die Rache ist der Versuch, die durch Beschämung verlo-

rene Kontrolle wiederzugewinnen. Im Wechsel von Scham und Schuld ist der eine Affekt jeweils eine Abwehr des anderen.¹⁴

In ihrem Aufsatz „Kain. Die Trennung von Scham und Schuld am Beispiel der Genesis“ beschreiben Bastian und Hilgers, inwiefern Kains Brudermord Scham wegen der Zurückweisung durch Gott vorausgeht: „Kain wählt nun den Ausweg der Verwandlung von Scham in Schuld, indem er die Passivität aufgibt und einen Zuschauer seiner Beschämung aktiv vernichtet.“¹⁵ Auch Claudia Benthien analysiert in ihrem Aufsatz „Gesichtsverlust und Gewalt-samkeit“¹⁶ zu Kleists Drama *Familie Schroffenstein* die gegenseitige Verzahnung von Scham und Schuld. Dabei führt Scham als „Gesichtsverlust“, als „Problematik maskuliner Ehre“ sowie als „symbolische Vernichtung sozialer Identität“ zu Rache und physischer Gewalt in Form von Tötung.¹⁷ Dargestellt wird die „archaische Gewalt der Beschämung“¹⁸, die „dann in Form des Schuldigwerdens abgewehrt [wird], bis dieser Mechanismus an eine finale Grenze gerät“¹⁹.

Auch Fridolin in der *Traumnovelle* denkt wiederholt an Rache, um die verlorene Kontrolle und Macht wiederherzustellen, die er stattdessen aber immer mehr verliert, da er von einer Konfrontation mit seiner Scham in die nächste gleitet. So missglückt sowohl die körperliche Annäherung an Marianne wie auch spätere, die ebenfalls durch Rachedgedanken motiviert sind. Marianne, aber auch die anderen Frauen, denen er begegnet, sind ‚Stellvertreterinnen‘ und ‚Doppelgängerinnen‘ von Albertine. Denn Fridolins Schamkonflikt, der durch das Gespräch mit Albertine ausgelöst wird, wiederholt sich auf ähnliche Weise in seinen nächtlichen Begegnungen mit jenen Frauen. Ähnlich wie Albertine konfrontiert Marianne ihn mit

14 Vgl. ebd., S. 314ff.

15 Bastian/Hilgers: Scham und Schuld, S. 1105.

16 Claudia Benthien: „Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit. Zur Psychodynamik von Scham und Schuld in Kleists ‚Familie Schroffenstein‘“, in: Kleist-Jahrbuch (1999). Günter Blamberger/ Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), Stuttgart: Metzler 2000, S. 128-143. Benthien analysiert in diesem Aufsatz, inwiefern „Versuche der Wiederherstellung verletzter Ehre mittels Fehde und Blutrache“ (128) durch Scham motiviert sind und inwiefern „der Ehrbegriff bei Kleist [...] psychodynamisch eng an die Problematik der Scham und des symbolischen Gesichtsverlusts geknüpft ist.“ (128)

17 Alle Zitate ebd., S. 138.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 141.

ihrem Begehren, auf das er nun mit Verachtung reagiert. Er beschämt Marianne, um so seine eigene Scham in die eines anderen umzuwandeln.

2. Entfremdung als traumähnliches Erleben

Tod und Angst

Nachdem Fridolin das Haus von Marianne und ihrem toten Vater verlassen hat, verdichten sich seine Gedanken und Assoziationen über den Tod:

„Und der Tote fiel ihm ein, den er eben verlassen, und mit einigem Schauer, ja nicht ohne Ekel dachte er daran, daß in dem langdahingestreckten mageren Leib unter der braunen Flanelldecke nach ewigen Gesetzen Verwesung und Zerfall ihr Werk schon begonnen hatten. Und er freute sich, daß er noch lebte, daß für ihn aller Wahrscheinlichkeit nach all diese häßlichen Dinge noch ferne waren; ja daß er noch mitten in seiner Jugend stand, eine reizende und liebenswerte Frau zu eigen hatte und auch noch eine oder mehrere dazu haben konnte, wenn es ihm gerade beliebte. Zu dergleichen hätte freilich mehr Muße gehört, als ihm vergönnt war; und es fiel ihm ein, daß er morgen um acht Uhr früh auf der Abteilung sein, von elf bis eins Privatpatienten besuchen, nachmittags von drei bis fünf Ordination halten mußte.“ (21f.)

In unmittelbarem Wechsel zeigen sich hier seine Ängste und deren Abwehr. Die Gedanken an den verwesenden Körper seines ehemaligen Patienten sind irrationale Vorstellungsbilder, die trotz seines medizinischen Wissens hervorbrechen. Diese angstvollen Vorstellungen sind Ausdruck seiner Scham.

Auf seinem Heimweg begegnet Fridolin einer Gruppe von Couleurstudenten. Wie in Mariannes Haus kann er „bei der unsicheren Beleuchtung“ deren „Physiognomien“ (22) nicht deutlich erkennen. Um nicht mit ihnen zusammenzustößen, weicht er ihnen aus, wird aber von einem der Männer, der bedeutsamer Weise „eine Binde über dem linken Auge“ (22) trägt, absichtsvoll gerempelt. Daraufhin sehen beide „einander einen Moment lang aus mäßiger Entfernung in die Augen.“ (22) Als Fridolin sich abwendet, hört er den anderen lachen. Er hat zwar den Impuls sich zu wehren, verspürt jedoch ein „sonderbares Herzklopfen“ (22). Dass er Angst hat,

will er sich nicht eingestehen: „Feig –? Unsinn, erwiderte er sich selbst.“ (23) Seine Angst wehrt er ab, indem er sich damit rechtfertigt, als Arzt, Ehemann und Familienvater ein Duell „mit einem betrunkenen Studenten“ (23) nicht nötig zu haben. Er versteckt sich hinter der ‚Maske‘ des dem Studenten sozial überlegenen Ehemannes und Vaters sowie des gesellschaftlich angesehenen Arztes.

Fridolins Ängste richten sich auch auf körperliche Verletzungen. Er stellt sich vor, bei einem Duell ein Auge zu verlieren oder sogar zu sterben. Daraufhin überkommen ihn Ängste, wie leicht er sich als Arzt mit einer tödlichen Krankheit infizieren könnte. Auch hier wird deutlich, wie brüchig Fridolins schützende Identität als Arzt ist. Durch das beabsichtigte Rempeln und das Lachen des Studenten wird Fridolin bloßgestellt. Da er sich nicht zu wehren vermag, verharrt er in dieser Situation der Beschämung. Die Vorstellung, durch ein Duell ein Auge zu verlieren, korrespondiert mit dem Studenten mit der Augenbinde, der ihn bloßgestellt hat. Dadurch fungiert dieser auch als eine Art Doppelgänger, der Fridolins Scham spiegelt.

Die Augenbinde des Studenten, die von Fridolin befürchtete Augenverletzung durch ein Duell und seine Ängste zu sterben, verweisen auf den Zusammenhang von Sehen, Gewalt und Tod. Die Augen werden als ‚tödliche‘ Waffen, als ‚Blicke, die töten können‘, imaginiert. Diese Dimension des Sehens entspricht dem vernichtenden Gefühl der Scham, das durch die bloßstellenden – ‚tödlichen‘ – Blicke erzeugt wird.

Wurmser beschreibt sowohl für *Delophilie* als auch für *Theatophilie* Triebqualitäten, die von solcher Intensität sind, dass das eigene Sehen sowie die Blicke der anderen als so gefährlich erlebt werden, als könnten sie töten.

Es handelt sich hier im Unterschied zu Fridolins bisherigen Erlebnissen um eine Begegnung mit Männern, was in verstärktem Maße Versagensangst in Rivalitäts- und Eifersuchtssituationen aufruft. Dementsprechend denkt er an den Dänen und an Albertine als dessen Geliebte und stellt sich vor, sich „zum Exempel“ (23) mit diesem zu duellieren. Mit Wohlbefinden malt er sich aus, wie er die Pistole auf dessen Stirn richten würde, und baut sich mit diesen Rachegeanken ein männlich-potentes Wunschbild seiner selbst auf, um seine Scham abzuwehren.

Von seinem Heimweg abgekommen, gelangt Fridolin „in eine[.] enge[.] Gasse“ mit „ein paar armselige[n] Dirnen auf nächtlichem Männerfang.“ (24) Als Mizzi, eine der Prostituierten, ihn auffordert

mit ihr zu kommen, denkt er sogleich: „Könnte gleichfalls mit Tod enden [...] Auch Feigheit? Im Grunde schon.“ (24) Die erotische Anziehung durch dieses Mädchen, dem er unwillkürlich folgt, wird durch seine Angst vor Ansteckung und Tod gebrochen.

Mizzi ist siebzehn Jahre alt, und damit genauso alt wie Albertine, als Fridolin sie kennengelernt hat. Auch mit Mizzi begegnet Fridolin einer Doppelgängerin Albertines, denn indem Albertine sich ihm gegenüber mit einem aktiven sexuellen Begehren gezeigt hat, zerfällt sie für ihn in die stereotypen Bilder des Weiblichen von ‚Engel‘ und ‚Hure‘.²⁰ Als Mizzi ihn zu verführen versucht, wehrt er sie ab. Mizzi erkennt seine Ängste und spricht sie aus, wie anstelle von Albertine: „Du fürchtest dich halt – schad.“ (26) Fridolin fühlt sich durch Mizzis Blick auf ihn bloßgestellt und beschämt, denn ihm wird heiß vor Scham – eine typische Schamreaktion: „Dieses letzte Wort jagte eine heiße Welle durch sein Blut.“ (26) Der Scham versucht er sein ‚Casanova-Wunschbild‘ entgegenzusetzen und Mizzi zu verführen. Jetzt aber weist sie *ihn* zurück, und es heißt erstmalig wortwörtlich im Text: „[...] er schämte sich.“ (26) Auf ähnliche Weise wie Marianne gegenüber verleugnet Fridolin die erlebte Situation von Erregung, Verführung und Scham, indem er sich vornimmt, „dem lieben armen Ding Wein und Näschereien“ (26) zu bringen und nimmt sie nur noch als soziale Randperson wahr, um die er sich aus moralischen Gründen als Arzt und ‚guter Bürger‘ zu kümmern habe.

20 An späterer Stelle heißt es über Albertine: „Da saß sie ihm gegenüber, die ihn heute nacht ruhig ans Kreuz hatte schlagen lassen, mit engelhaftem Blick, hausfraulich-mütterlich [...]“ Schnitzler: Traumnovelle, S. 69.

Entfremdung und Scham

Sehn ohne Fühlen, Fühlen ohne Sehn, Ohr
ohne Hand und Aug', Geruch ohn alles, ja
nur Teilchen eines echten Sinns, tappt nimmer
mehr so zu, Scham, wo ist dein Erröten?
William Shakespeare, *Hamlet*²¹

Der Tod und die Todesängste sind Gefühlszustände, die mit denen der Schamerfahrung korrespondieren. Fridolins Gedanken an den Tod beziehen sich auf Ängste, die mit ‚Erstarrung‘ als emotionale, expressive und perzeptive ‚Leblosigkeit‘ zu tun haben und die Wurmser in seiner psychoanalytischen Scham-Theorie als *Entfremdungszustände* bezeichnet. Nach jeder seiner nächtlichen Begegnungen erlebt Fridolin einen solchen Zustand der *Entfremdung*, wie die folgenden Zitate aus der *Traumnovelle* zeigen.

Nach dem Erlebnis mit Marianne heißt es:

„Die Menschen, die dort oben zurückgeblieben waren, die lebendigen geradeso wie der Tote, waren ihm in gleicher Weise gespensterhaft unwirklich.“ (20f.)

Nach der Begegnung mit den Couleurstudenten:

„Gespenstisch, dachte er. Und auch die Studenten mit den blauen Kappen wurden ihm plötzlich gespenstisch in der Erinnerung, ebenso Marianne, ihr Verlobter, Onkel und Tante, die er sich nun alle, Hand in Hand um das Totenbett des alten Hofrats gereiht vorstellte; auch Albertine [...] sogar sein Kind [...] sie alle waren ihm völlig ins Gespenstische entrückt. Und in dieser Empfindung, obzwar sie ihn ein wenig schaudern machte, war zugleich etwas Beruhigendes, das ihn von aller Verantwortung zu befreien, ja aus jeder menschlichen Beziehung zu lösen schien.“ (24)

Und später, nach der Begegnung mit Mizzi heißt es:

„Wohin jetzt? Dachte Fridolin, als wäre es nicht das Selbstverständliche, endlich nach Hause zu gehen und sich schlafen zu legen. Aber dazu konnte er sich nicht entschließen. Wie heimatlos, wie hinausgestoßen er-

21 William Shakespeare: *Hamlet*, übers. v. A. W. von Schlegel u. L. Tieck, Basel 1943, 3. Akt, Szene 4, S. 78-81, zitiert nach Wurmser: *Maske der Scham*, S. 358.

schien er sich seit der widerwärtigen Begegnung mit den Alemannen ... Oder seit Mariannens Geständnis? – Nein, schon länger – seit dem Abendgespräch mit Albertine rückte er immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt.“ (27)

Entfremdung als Abwehrform der Scham ist ein Oberbegriff für *Depersonalisierung* und *Derealisierung* und ein „Zwillingssymptom“ (339) der Scham.²² Das Ziel der Scham, sich zu verbergen, damit ein „Vorhang die schmerzliche Bloßstellung überdeckt“ (339), sowie die Abwehr der mit Angst besetzten *delophilen* und *theatophilen* Wünsche, so „als ob das Sehen und Gesehenwerden als zu gefährlich ‚ausgesperrt‘ werden müssten“ (339), decken sich mit dem Zustand der *Entfremdung*. *Entfremdung* ist das Gefühl, als habe sich die vertraute Wirklichkeit „in eine Quasi-Realität“, „in eine Als-Ob-Qualität“ (339) verwandelt. Das als schamvoll Erlebte, aber auch das beschämende eigene Selbst werden mit einem ‚Vorhang‘ von Unwirklichkeit und Fremdheit verschleiert. Dabei kann *Entfremdung* die äußere Wahrnehmung (*Derealisierung*) sowie die Wahrnehmungen des eigenen Körpers, der Gedanken, Gefühle oder der eigenen Identität (*Depersonalisierung*) beeinträchtigen:

- 1) Das Objekt der Erfahrung (einschließlich des Selbst) kann dann erlebt werden, als wäre es nicht existent, als wäre es fremd, weit weg oder tot.
- 2) Es kann wahrgenommen werden, als wäre es verschwommen, verschmolzen und schlecht abgegrenzt, als wäre es nicht getrennt.
- 3) Oder es scheint, als ob es verstreut, chaotisch, und unzusammenhängend (fragmentiert) wäre. (339)

Das Phänomen der *Verleugnung* ist Teil der *Entfremdung* und wird von Wurmser als eine „spezifische perzeptuelle Abwehr“ (349) bezeichnet, die darin besteht, etwas nicht wahrnehmen zu wollen, das Angst oder auch Scham hervorruft. Das Symptom der *Entfremdung* erfüllt den Wunsch nach einer „magischen Tarnkappe und magischen Blicken“ (355), um nicht mehr gesehen zu werden und die Realität so zu ‚verwandeln‘, dass sie keine Angst mehr erzeugt.²³

22 Zu Entfremdung und Scham vgl. Wurmser: Maske der Scham, S. 337ff. Die Zitate werden im Folgenden mit Seitenzahlen in Klammern direkt im Haupttext nachgewiesen.

23 Wurmser zitiert Äußerungen von Patienten, die den Zusammenhang von Entfremdung und Wahrnehmung beschreiben: „Mein Sehen, Hö-

Zwingt Scham dazu, sich zu verbergen, aus der Angst, so enthüllt zu werden, wie man ist, so erzeugt *Entfremdung* das Gefühl, „das bin ich nicht, das ist ein anderer als ich.“ (353) Auf diese Weise wird der beschämende Selbstanteil abgetrennt und findet nicht zu einer Befriedigung, so dass Leere und Unerfülltheit zurückbleiben. Das Gefühl, losgelöst und entfremdet zu sein, kann bedeuten, die anderen und die Welt als leblos zu sehen – „als ein bedeutungsloses Marionettenspiel“ (360) sowie selbst bereits tot zu sein: „Die ganze Welt sieht aus wie tot“ (355), so zitiert Wurmser eine Patientin. Die *Entfremdung* kann zu innerer Erstarrung, zu Leblosigkeit – als ob man nicht existierte²⁴ –, zu Versteinerung und Gefühllosigkeit führen. *Entfremdung* „spiegelt auch die Angst [...] wider: sich in leblose Hüllen zu verwandeln, in eine Welt bedeutungsloser Schatten, und zu erblinden.“ (355)

Fridolins Angst vor dem Tod lässt sich demnach als diese Angst vor der Leere, der Leblosigkeit und der Isolation verstehen, zu der es ihn gleichsam hinzieht, da sie einen Schutz gegenüber der ‚gefährlichen‘, überwältigenden ‚Wirklichkeit‘ bietet: „Und in dieser Empfindung [...] war zugleich etwas Beruhigendes.“²⁵ Fridolins *Entfremdung* zeigt sich auch in seiner fragmentarischen Wahrnehmung, bei der sich seiner verstärkten Geruchswahrnehmung erst verzögert die visuelle anschließt. Dem Ausdruck der anderen und deren Gefühlen und Gedanken weicht er aus, während er aber gleichzeitig die Phantasie hat, durch den ‚Glanz seines Blickes‘ zu bezaubern. So hat er den *delophilen* Wunsch, Marianne sowie auch das Mädchen am Strand mit seiner Erscheinung ‚zu blenden‘, jedoch wird er selbst ‚geblendet‘. Aus Angst vor der passiven Bloßstellung durch die Blicke (*passive Delophilie*) und vor dem überwältigenden Ausdruck der anderen (*passive Theatophilie*) wehrt er das Wahrgenommene ab und schließt seine Augen davor.

Diesen Zusammenhang bündelt der Titel *Eyes Wide Shut* von Stanley Kubricks Film: ‚Die Augen weit geschlossen‘. Dieses im

ren oder Berühren kann nicht von mir stammen und wird nicht aktiv von mir durchgeführt – ich würde mich dafür schämen.“ Hier sind es die perzeptuellen Prozesse als solche, die wegen ihrer verschlingenden oder erregenden Qualität durch Schamangst abgewehrt („ich würde mich schämen, wenn das, was ich sehe oder höre, wahr wäre“) und durch Entfremdung zugedeckt werden.“ Ebd., S. 354.

24 Wurmser zitiert eine Patientin: „Es ist, als ob ich nicht existierte.“ Ebd., S. 355.

25 Schnitzler: Traumnovelle, S. 24.

Titel formulierte Paradox beschreibt den Zusammenhang von Wahrnehmung und Scham als den Wunsch zu sehen, verbunden mit einem gleichzeitigen Nicht-Sehen. Inwiefern Kubrick diese Wahrnehmungsproblematik in seinem Film darstellt und dabei den Blick und das Sehen selbst reflektiert, wird noch zu zeigen sein.

Auch das Traumartige von Fridolins Erlebnissen lässt sich als *Entfremdung* beschreiben.²⁶ Das Gefühl von Unwirklichkeit entbehrt dem einer aktiven Wahrnehmung. Diese passive Wahrnehmung lässt sich auch mit einem traumhaften Erleben oder mit dem Träumen vergleichen. Denn dabei bricht ein ‚Traumbilder-Taumel‘ los, der nicht als bewusst und aktiv geführtes Sehen erlebt wird, da man ja meist das Gefühl hat, seinen Träumen ausgeliefert zu sein. Ähnlich schildert der Text Fridolins Erlebnisse einerseits aus *seiner* Perspektive und Wahrnehmung, während Fridolin andererseits gleichzeitig wie abwesend wirkt. Seine Erlebnisse sind wie eine Bilderfolge, die auf einem Bildschirm oder einer Kinoleinwand abläuft, und die von ihm, wie von einem auf die Augen reduzierten Körper, gesehen werden, während er zugleich in einer Form von Blindheit die Augen davor verschließt.

3. Maske und Scham

Die Maske

Die Zusammenhänge von Scham, *Entfremdung* und Wahrnehmung werden im Motiv der Maske eingeführt, das ein zentrales Darstellungsmittel für Fridolins Scham ist. Die ‚Erstarrung‘ und die Angst, tot zu sein, drücken sich unter anderem im Bild der Maske aus – nach Freud ist die ‚Maske‘ ein Traumsymbol für den Tod. Außerdem versinnbildlicht die Maske den Wunsch, sich aus Scham zu verbergen und zu verhüllen. Denn die Maske verdeckt den individuellen Gesichtsausdruck, so dass man sieht, ohne selbst gesehen zu

26 Wurmser stellt seinem Kapitel über *Entfremdung* unter anderem ein literarisches Zitat voran, das den erlebnismäßigen Zusammenhang von *Entfremdung* und Träumen veranschaulicht: „[...] daß alles, was sie sah, ihr unwirklich erschien; je überraschender die Szenen waren, desto mehr glichen sie der Unwirklichkeit ihres inneren Lebens, als sie den ganzen Tag lang durch diese leeren Orte ging ... – alles war ein Traum – [...]“ Charles Dickens: Klein Dorrit, ohne weitere Angaben, zitiert nach Wurmser: Maske der Scham, S. 336.

werden, und schützt somit vor den Blicken der anderen. „Nicht viel fehlt, und die *Maske* könnte als Synonym der Scham gelten“²⁷, schreibt Hans-Thies Lehmann in seinem Aufsatz „Das Welttheater der Scham“: „Maske wie Scham schützen und beschirmen einen Teil des Selbst [...] grenzen einen Intimbereich gegen fremde Zu- dringlichkeit ab, verneinen beide den Austausch der Blicke.“²⁸

Masken als Theatermasken gibt es in abstrakten Formen und mit verschiedenem dramatischen, mimischen Ausdruck wie Schreck, Schrei, Entsetzen, Freude, Wut, Lachen u.a., der jeweils ‚eingefroren‘ ist. Damit werden Affekte und Mimik nicht naturalistisch und auch nicht als individuelle, psychologisch motivierte dargestellt. Stattdessen akzentuieren die Masken die ästhetische Darstellung dieser Affekte sowie die theatrale Darstellung als solche. Indem sie für den Zuschauer keinen identifizierenden Blick ermöglichen, funktionieren sie auch wie Sichtblenden, die Zuschauerraum und Bühne als Ort der theatralen Darstellung voneinander trennen und so Bedingungen und Funktionsweisen des Theaters selbst reflektieren. Maskerade als theatraler Vorgang bedeutet auch *Verwandlung*. Maskerade verweist zugleich immer darauf, dass etwas hinter der Maske verborgen ist. So finden Darstellen und Verhüllen in der Maskerade gleichzeitig statt.

Im Kontext der Scham ist der Wunsch nach *Verwandlung*, um als ein anderer gesehen zu werden, der Wunsch, das Beschämende oder das beschämte Selbst zu verbergen. *Verwandlung* bedeutet hier Erstarrung und Ausdruckshemmung und ist somit weniger das Zeigen oder Sichtbarwerden von etwas, sondern vielmehr die Hemmung des Ausdrucks, ein ‚Anti-Ausdruck‘, mit dem Ziel, nicht mehr gesehen zu werden.

Nach seiner Begegnung mit Mizzi irrt Fridolin weiter durch die nächtlichen Straßen von Wien und kehrt in ein Kaffeehaus ein, in dem er Nachtigall, einen früheren Studienkollegen, wiedertrifft. Nachtigall, als deutlich gegensätzliche Figur zu Fridolin gezeichnet, scheint gleichzeitig dessen ‚unheimlicher‘ Doppelgänger zu sein: Er wird als gesellschaftliche Randfigur mit brüchigem Lebenslauf beschrieben: ein ‚Bohemien‘ und ‚Abenteurer‘, der sein Medizinstudium aufgegeben hat, um sein Geld als Pianist zu verdienen. Als lustbetonter ‚Draufgänger‘ und ‚Lebenskünstler‘ konfrontiert er Fri-

27 Lehmann: Welttheater der Scham, S. 39.

28 Ebd.

dolin mit jenem ‚Casanova-Bild‘, das dieser für sich imaginiert, aber nicht ausfüllen kann.

Mit geheimnisvollen Andeutungen erzählt Nachtigall von ‚geheimen Kreisen‘, in denen er Klavier spiele, und erweckt Fridolins Neugier. Geheimnisse und deren Enthüllung haben auch das Gespräch zwischen Albertine und Fridolin geprägt. Das gegenseitige Erzählen intimer Geheimnisse hatte für Fridolin verstörend geendet. Auf Nachtigalls Frage, ob er „Courage“ (32) habe, reagiert Fridolin gemäß seines heldenhaften Wunschbildes von sich selbst. Er wundert sich im Tonfall eines „beleidigten Couleurstudenten“ (32) über jene Frage, wobei er versucht, die Rolle desjenigen anzunehmen, demgegenüber er sich zuvor nicht behaupten konnte.

Nachtigall beschreibt, dass er auf diesen ‚geheimen Bällen‘ mit verbundenen Augen Klavier spiele, aber dennoch durch ein schwarzes Seidentuch hindurch im gegenüberliegenden Spiegel sehen könne, was dort passiere, worüber er aber schweigt. Das löst bei Fridolin unmittelbar die Phantasie von „nackte[n] Frauenzimmer[n]“ (33) aus, der er mit einem verächtlichen Tonfall Ausdruck gibt, während er sich gleichzeitig „sonderbar erregt“ (33) fühlt. Seine voyeuristische Lust, die sich auch in der Phantasie/dem Erlebnis mit dem Mädchen am Strand gezeigt hat, versucht er so zu verstecken. Die Aussicht, Frauen zu sehen, wie er sie nie zuvor gesehen habe, wie Nachtigall ihm verspricht, bringt Fridolin dennoch dazu, in „wachsender Erregung“ (34) Nachtigall zu überreden, ihn mitzunehmen und ihm die Parole für den Zugang zum ‚geheimen Ball‘ zu verraten. Fridolins vermeintliche „Courage“ (32) wird durch Ängste gebrochen: Für Fridolin sieht Nachtigalls Kutsche mit dem „Kutscher, ganz in Schwarz, mit hohem Zylinder; – wie eine Trauerkutsche aus“ (34), und als er den Maskenverleiher Gibiser aufsucht, „hofft[.] er im stillen“ (35), dass jener dort gar nicht wohne.

Fridolins Begegnung mit dem Maskenverleiher und dessen Tochter ähnelt insofern seinen bisherigen Erlebnissen, als er wieder zunächst die Gerüche des Kostümfundus‘ wahrnimmt: „Es roch nach Seide, Samt, Parfüms, Staub und trockenen Blumen.“ (35) Durch Dunkelheit und Lichtspiel entzieht sich der Raum Fridolins Wahrnehmung, stattdessen bleibt der Eindruck von Unwirklichkeit zurück: „Aus verschwimmendem Dunkel blitzte es silbern und rot; und plötzlich glänzten eine Menge kleiner Lämpchen zwischen offenen Schränken eines engen, langgestreckten Gangs, der sich

rückwärts in Finsternis verlor.“ (35) Die Kostüme nimmt Fridolin wie ‚Untote‘ wahr, die marionettenhaft einen ‚Totentanz‘ aufführen: „Es war Fridolin zumute, als wenn er durch eine Allee von Gehängten schritte, die im Begriff wären, sich gegenseitig zum Tanz aufzufordern.“ (35) Im Unterschied zu den anderen nächtlichen Erlebnissen werden die Lichtverhältnisse hier nicht als bereits vorhandene beschrieben, sondern sie ereignen sich als plötzliche, unerwartete Seheindrücke: „[...] eine blendende Helle ergoß sich sofort bis zum Ende des Gangs.“ (36) „Im Stiegenhaus flammte plötzlich Licht auf.“ (38) Diese affizierende, sinnliche Wirkung des Lichts ähnelt Fridolins Wahrnehmung der Augen und Blicke, wie sie an anderen Textstellen beobachtbar ist.

Mit Gibisers als ‚Pierrette‘ verkleideter Tochter, die sich heimlich im Kostümfundus mit zwei ebenfalls kostümierten Männern trifft, begegnet Fridolin einer Doppelgängerin des Mädchens am Strand. Auch hier ist es wieder ein Mädchen, „fast noch ein Kind“ (36), das allerdings jünger als jenes am Strand oder auch Mizzi zu sein scheint. ‚Pierrette‘ flüchtet vor ihrem erbosten Vater in Fridolins Arme: „Die Kleine preßte sich an Fridolin, als müßte er sie schützen. Ihr kleines schmales Gesicht war weiß bestäubt [...] von ihren zarten Brüsten stieg ein Duft von Rosen und Puder auf; – aus ihren Augen lächelte Schelmerei und Lust.“ (36) Wie sich bereits in Fridolins Begegnung am Strand gezeigt hat, fühlt er sich zu jungen Mädchen erotisch hingezogen. Allerdings wird er in dieser durch die Anwesenheit des Vaters ‚ungefährlichen‘ Situation von dem ‚lolitahaften‘ Mädchen nicht überwältigt. Vielmehr lebt er auf versteckte Weise seine sexuelle Erregung und seine *delophilen* Wünsche aus: „Am liebsten wäre er dageblieben oder hätte die Kleine gleich mitgenommen, wohin immer – und was immer daraus gefolgt wäre. Sie sah lockend und kindlich zu ihm auf, wie gebannt.“ (36)

Der Weg zum ‚geheimen Maskenball‘ führt Fridolin aus der Stadt heraus: „Zur Linken in der Tiefe sah er die in Dunst verschwimmende, von tausend Lichtern flimmernde Stadt.“ (39) Zwar topographisch von seiner ihm vertrauten Umgebung entfernt, erinnert ihn das Maskieren mit dem Mönchskostüm dennoch an das alltägliche Anziehen seines Arztkittels. Der Gedanke daran, dass er am nächsten Morgen wieder „ein hilfsbereiter Arzt“ (40) sein würde, hat für ihn „etwas Erlösendes“ (40). Sein Wunsch, jemand anderes zu sein, sich zu beweisen, dass er jener ‚Abenteurer‘ und ‚Casanova‘ sein kann, als der er sich selbst gerne sehen und als der er auch von Albertine

gesehen werden will, scheint sich durch die Maskierung nicht einzulösen. Denn hinter der Maske ist weiterhin der ‚hilfsbereite Arzt‘ verborgen.

„Ein schmaler, vom Hause her beleuchteter Pfad führte bis zum Tor, zwei Flügel sprangen auf, und Fridolin befand sich in einer schmalen weißen Vorhalle“ (40) – so wird Fridolins Eintritt zum Maskenball beschrieben. So wie die von ‚Geisterhand‘ geöffneten Türflügel werden auch im Folgenden Vorgänge und Ereignisse beschrieben, ohne dass diesen ein ursächlich Handelnder zuordenbar wäre. Das erweckt auch hier den Eindruck, als befände sich Fridolin in einem Geschehen, das sich vor seinen Augen vollziehe, ohne dass er aktiv daran teilnähme. Fridolin ist Zuschauer eines Ereignisses, das nicht erkennen lässt, ob es inszeniert ist, wer es inszeniert, wer die Spieler sind und ob überhaupt gespielt wird.²⁹ Seine passive Wahrnehmung wird auch auf folgende Weise beschrieben: „Harmoniumklänge tönnten ihm entgegen“ (40) – anstatt: ‚er hörte‘; „‚Parole?‘ umflüsterte es ihn zweistimmig“ (40) – anstatt: ‚jemand flüsterte‘; „ein fremdartiger, schwüler Wohlgeruch [...] umfing ihn“ (41) – anstatt: ‚er roch‘.

Diese passivischen sprachlichen Wendungen veranschaulichen Fridolins passives Wahrnehmen sowie die Überwältigung durch die äußeren Eindrücke, indem er von diesen regelrecht ‚befallen‘ und ‚umschlossen‘ wird. Die Grenzen zwischen dem wahrnehmenden ‚Ich‘ und der Außenwelt werden durchlässig, so dass Innen und Außen miteinander zu verschmelzen drohen. Das Subjekt der Wahrnehmung verliert sich im Objekt der Wahrnehmung, was sich sprachlich durch die passivische Form ausdrückt, bei der das Subjekt – zum Beispiel *er* hörte – fehlt. Der Scham kommt dabei eine grenzbildende und schützende Funktion zu, durch die sich das Subjekt der Wahrnehmung nicht in den Objekten verliert, was durch die Maske, die Fridolin trägt, veranschaulicht wird. Die Maske bzw. die Scham funktioniert wie eine Trennwand, wie eine zweite Haut. Sie stellt die bedrohte Grenze zwischen Innen und Außen wieder her.

29 Im inneren Monolog und erlebter Rede wird Fridolins Verwirrung darüber deutlich: „Wo bin ich? dachte Fridolin. Unter Irrsinnigen? Unter Verschwörern? Bin ich in die Versammlung irgendeiner religiösen Sekte geraten? War Nachtigall vielleicht beordert, bezahlt, irgendeinen Uneingeweihten mitzubringen, den man zum besten haben wollte? Doch für einen Maskenball schien ihm alles zu ernst, zu eintönig, zu unheimlich.“ Schnitzler: Traumnovelle, S. 41.

Hier werden Scham, Maske und eine die Identität bildende Grenze zwischen Innen und Außen als ein Vorstellungskomplex deutlich.

Claudia Benthien zitiert in ihrer Studie zur *Haut* aus Musils Drama *Die Schwärmer* (1921) zur „Veranschaulichung von Scham“³⁰: „Man zieht sich die eigene Haut wie eine dunkle Kapuze mit ein paar Augen- und Atemöffnungen immer fester über den Kopf“ und „man verkriecht sich hinter seiner Haut.“ Die Haut hat hier eine „symbolische Verhüllungs- und Bergungsfunktion“, die „das dahinterliegende, fragile Innere vor eindringenden – und damit den Beschämten vernichtenden – Blicken bewahrt“. Die Scham wird „zu einer Art undurchlässigem, verhüllendem Schutzpanzer oder zur Maske“.

Unverhüllte Körper, verhüllte Blicke

Beim Maskenball befindet sich Fridolin in einem „dämmerigen, fast dunklen Saal“ (40) mit „sechzehn bis zwanzig Personen“ (41) mit „Masken, durchaus in geistlicher Tracht“ (40). Als er zwischen diesen „Mönche[n] und Nonnen [...] so harmlos als möglich“ (41) umhergeht, streift einer der ‚Mönche‘ seinen Arm, so als sei dieser ein Double des Couleurstudenten. Analog dazu bedroht ihn auch hier dessen Blick: „[...] doch hinter der Maske bohrte sich ein Blick, eine Sekunde lang, tief in Fridolins Augen.“ (41) Auch eine der ‚Nonnen‘ streift seinen Arm: „Wie die andern hatte auch sie um Stirn, Haupt und Nacken einen schwarzen Schleier geschlungen, unter den schwarzen Seidenspitzen der Larve leuchtete ein blutroter Mund.“ (41) Eine weibliche Stimme flüstert ihm zu, er solle nicht bei diesem Ball bleiben, da er nicht dazu gehöre und sonst einer Gefahr ausgesetzt sei: „Ich bleibe“, sagte er in einem heroischen Ton, den er nicht an sich kannte, und wandte das Antlitz wieder ab.“ (42)

Als der eigentliche Maskenball beginnt, befinden sich in dem Saal ausschließlich ‚Mönche‘. Ähnlich wie vorher öffnen sich Türen wie von ‚Geisterhand‘ – „Türen rechts und links hatten sich aufgetan“ (42) –, und ein heller und ein dunkler Raum liegen sich gegenüber. In dem einen kann Fridolin nur die „verdämmernden Umrisse von Nachtigalls Gestalt“ (42) am Klavier erkennen, während „der gegenüberliegende Raum aber in blendender Helle [strahlt].“ (42) Die dunklen Räume – auch der Saal, in dem sich die ‚Mönche‘ befinden, wird als dümmrig geschildert – kontrastieren mit dem hellen

30 Benthien: *Haut*, S. 30. Auch die folgenden Zitate S. 30.

Raum. Die Frauen in dem Raum von gleißender Helle werden von den Männern im dunklen Saal gesehen.

Hier mit einem Geschlechterverhältnis parallelisiert, ruft dieses Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden innerhalb einer räumlichen Hell-Dunkel-Organisation, dasjenige von Bühne und Zuschauerraum im Theater der Guckkastenbühne auf. Die Schauspieler auf der Bühne zeigen sich im hellen Zentrum eines Blickes, eines anonymen Blickes, für den sich auf der Bühne etwas zu sehen gibt, während die Zuschauer im dunklen Zuschauerraum für die durch das Scheinwerferlicht ‚geblendeten‘ Schauspieler auf der Bühne nicht sichtbar sind. Außerdem entsteht durch dieses einseitige Gesehenwerden und den anonymen Blick eine Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne, die sich auf räumlich-zeitlicher Ebene und auf der Ebene von Fiktion und Realität ereignet. So findet auf der Bühne eine imaginäre Szene statt, die durch die ‚vierte Wand‘ von der Wirklichkeit der Zuschauer abgetrennt ist.

Es ist aber auch eine Szene des Kinos, die Schnitzler beschreibt: Der Zuschauer im dunklen Kinosaal, anonym und in der Dunkelheit geborgen, sieht den Film auf der durch den Projektionsstrahl erhellten Leinwand und taucht so in eine imaginäre Welt ein. Auf welche Weise Kubrick in seinem Film *Eyes Wide Shut* mit dieser bei Schnitzler geschilderten Theater- und Kinosituation umgeht, wird noch zu zeigen sein.

Das Schauspiel, das Fridolin und den anderen Männern dargeboten wird, sieht hier folgendermaßen aus:

„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 unsägliche Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens.“ (42)

In dem hellen Licht sind die statuarischen nackten Frauen-Körper dem voyeuristischen Blick der maskierten Männer ausgeliefert, die sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Es sind die Blicke selbst, die verhüllt sind, so dass die Masken den anonymen Blick des voyeuristischen Sehens und der räumlich-visuellen Anordnung verdop-

peln. Fridolins Wahrnehmung richtet sich auch hier auf die Augen und die Blicke der Frauen, die ebenso wie die der Männer durch Masken verhüllt sind. Die „großen Augen“, die „aus den schwarzen Masken als unlöslichste Rätsel [...] zu ihm herüberstrahl[.]en“ (42) beunruhigen und irritieren ihn und sind von bedrohlicher und überwältigender Qualität.

Fridolin blickt auf ein Tableau der Nacktheit, das seine Schaulust zwar anreizt, sie aber zugleich schmerzlich abweist. Denn die nackten unverhüllten Körper der Frauen entgleiten seinem – durch eine Maske verhüllten – Blick. Fridolins Schaulust als *theatophiler* Wunsch bricht sich demnach an einem gleichzeitigen Entzug des Gesehenen. Die nackten Körper der Frauen entziehen sich seiner Wahrnehmung und bleiben eine Leerstelle:³¹ „und daß jede dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis blieb.“ (42)

Das Sehen wird hier auch in seiner oralen Triebqualität herausgestellt und das Begehren als unersättliches Sehen: „Fridolins Augen irrten durstig.“ (s.o.) Die Nacktheit der Körper, die einen Anblick von Unverhülltem und Enthülltem evoziert, wird von Fridolin hingegen als Verhülltes und als Geheimnis wahrgenommen. Dieses Spannungsverhältnis beschreibt ein Begehren, das sich über den Blick nicht erfüllen kann, der vielmehr an den nackten Körpern regelrecht ‚abzuprallen‘ scheint. Denn Fridolin wird in seiner Schaulust und in seinem voyeuristischen Blick ‚geblendet‘, so wie es auch über das Licht, die „blendende[.] Helle“ (42), beschrieben wird. Dieser ‚geblendete‘ Blick ist jener voyeuristische Blick, der wie dem jungen Mädchen am Strand gegenüber von Scham gehemmt wird, so dass sich sein *theatophiler* Wunsch in Angst umkehrt:

„Das passive Erlebnis der Exhibition anderer‘ impliziert das Fasziniertsein durch andere – wiederum oft mehr als Furcht, denn als Wunsch. Da das Sichzeigen eine phantastisch-überwältigende und eindringende Wirkung annehmen kann, muß die Exhibition der anderen [...] ebenso furchterregend sein. Ihre Exhibition wird als hypnotisierendes, bemächtigendes, lähmendes Schauspiel erlebt, als eine überwältigende Mischung von Lust und Schmerz, von Wut und Sehnsucht. Wie bei den Blicken anderer wird

31 „Little or no detail is given about these naked bodies. [...] It is the fact of nakedness, not its specificity, that is compelling.“ Lorna Martens: „Naked Bodies in Schnitzler’s Late Prose Fiction“, in: Joseph P. Strelka (Hg.), *Die Seele ... ist ein weites Land. Kritische Beiträge zum Werk Arthur Schnitzlers*, Bern, Berlin u.a.: Lang 1997, S. 107-129, hier S. 108ff.

deren Selbstausdruck und Exhibition so erlebt, als übten sie einen hypnotisierenden, lähmenden Zauber aus.“³²

Beim Anblick der nackten Frauenkörper und der maskierten Gesichter erlebt Fridolin Faszination, Erregung und ein „hypnotisierendes Schauspiel“ (s.o.), das ihn förmlich gebannt hält und das „Lust und Schmerz“ (s.o.) erzeugt und vor dessen Überwältigung er sich mit einer ‚Maske der Scham‘ schützen muss.

4. Demaskierung

Beschämung

Fridolins Scham und Angst zeigen sich auch darin, dass er sich „eignermaßen ängstlich in die entfernteste Ecke“ (42) verkriecht, während die anderen Männer in den Saal zu den Frauen „stürz[.]en“ (42). So löst sich die voyeuristische Situation für die anderen damit auf, dass sie ihrem Begehren auch körperlich Ausdruck geben. Von seinem Versteck aus beobachtet Fridolin nun aber nicht jene Paare, denn seine Wahrnehmung wird stattdessen von denjenigen Blicken eingenommen, die auf ihn gerichtet sind und die er als bedrohlich und geradezu penetrierend erlebt:

„Fridolin sah wohl, daß Nachtigall eine Binde um die Augen trug, aber zugleich glaubte er zu bemerken, wie hinter dieser Binde seine Augen in den hohen Spiegel gegenüber sich bohrten [...] Fridolin sah, daß von einer anderen Ecke her ihn zwei Edelleute scharf ins Auge gefaßt hatten.“ (43)

Es wird die Situation einer drohenden Bloßstellung dargestellt. Eine der nackten Frauen warnt ihn erneut: „Es ist alles vergeblich, du bist erkannt.“ (43) Sie rät ihm zu fliehen und dass niemand erfahren dürfe, wer er sei. Trotz der Gefahr der Entlarvung und Bloßstellung begehrt Fridolin sie: „Seh‘ ich dich wieder?“ (43), fragt er und beschließt, trotz aller Warnung zu bleiben. Die Frau reagiert mit einem Zittern ihres nackten Körpers, das Fridolin erregt. Auch diese maskeerte, nackte Frau ist eine Doppelgängerin des Mädchens am Strand – eindeutige Parallelen sind ihre Nacktheit und das Zittern

32 Wurmser: Maske der Scham, S. 262f.

ihres Körpers³³ – sowie von Albertine. So wie jene maskierte Frau Fridolin ermahnt, zu den Ereignissen des Maskenballs keine Fragen zu stellen – „Frage nicht“ (43) –, so hatte auch Albertine nach ihrer Erzählung über ihre Begegnung mit dem Dänen zu ihm gesagt: „Frage mich nicht weiter.“ (10) In jener Doppelgängerin spiegelt sich also einerseits Fridolins voyeuristische Lust (gegenüber dem Mädchen am Strand), das aus Scham unerfüllt bleibt, und andererseits seine tiefe Irritation (Albertine gegenüber). Ähnlich wie Albertine sind für Fridolin auch die Frauen auf dem Maskenball sowie der gesamte Maskenball ein unzugängliches, verborgenes Geheimnis.

Im Unterschied zu seinen anderen nächtlichen Begegnungen, auf deren erotische Verführungen er mit Rückzug und Aufschub reagiert hat, versucht er nun, seine Ängste und seine Scham zu überwinden. Er steigert sich in ein leidenschaftliches Abenteuer hinein und probiert, die maskierte Frau zu umarmen: „Es kann nicht mehr auf dem Spiel stehen als mein Leben, und das bist du mir in diesem Augenblick wert.“ (44) Auch hier stellt die Maske einen Schutz dar, eine ‚Tarnkappe‘, durch die er sich verstecken und sich gleichzeitig als ein anderer zeigen kann. Mit der Maske versucht er sich in einen ‚mutigen Helden‘ zu verwandeln. Auch die Frau wird durch ihre Maske, die ihren individuellen Gesichtsausdruck verhüllt, zur Projektionsfläche für Fridolin. Seine Leidenschaft für sie imaginiert er als von einer Todesgefahr bedroht, der er ihretwegen trotzen würde. Ist dies einerseits die Phantasie einer märchenhaften Liebe, so verweist die Todesmetaphorik andererseits auch auf Ängste, denen er zu widerstehen versucht. Darauf deutet auch sein Gefühl der *Entfremdung* hin, bei dem er sein eigenes Lachen wie nicht zu ihm gehörend wahrnimmt: „Er lachte und hörte sich, wie man sich im Traume hört.“ (44) Und wenig später heißt es: „Er lachte wieder und kannte sein Lachen nicht.“ (44) Als die Frau ihn erneut auffordert zu fliehen, behauptet er, die Situation zu durchschauen: Sie spiele mit ihm, um ihn durch ihren Anblick „völlig verrückt zu machen“ (44), aber eigentlich sei dies ein Ort der Prostitution, der es ihm gestatte, sich mit ihr zurückzuziehen. Ähnlich wie bei den anderen Begegnungen versucht Fridolin sich die Situation so zu erklä-

33 Bei der Begegnung mit dem Mädchen am Strand in Dänemark heißt es: „Ein Zittern ging durch ihren Leib.“ Bei der Begegnung mit der Frau beim Maskenball heißt es wiederum: „Ein Zittern ging durch ihren nackten Leib.“ Schnitzler: Traumnovelle, S. 11 u. 44.

ren, dass er eine machtvolle Position gewinnt. Ist es bei Marianne die Rolle des Arztes, in die er sich rettet, bei der Prostituierten Mizzi die des gesellschaftlich überlegenen Bürgers, so ist es hier die eines Mannes, der im Rahmen einer kollektiven Prostitution über jene Frau scheinbar gerechtfertigt verfügen kann. Da er im Unterschied zu den anderen nächtlichen Erlebnissen nun sein ‚Casanova-Wunschbild‘ verwirklicht sieht, gerät er in einen euphorischen Rausch:

„Fridolin war wie trunken, nicht nur von ihr, ihrem duftenden Leib, ihrem rotglühenden Mund, nicht nur von der Atmosphäre dieses Raumes, den wollüstigen Geheimnissen, die ihn hier umgaben; – er war berauscht und durstig zugleich von all den Erlebnissen dieser Nacht, deren keines einen Abschluß gehabt hatte; von sich selbst, von seiner Kühnheit, von der Wandlung, die er in sich spürte. Und er rührte mit den Händen an den Schleier, der um ihr Haupt geschlungen war, als wollte er ihn herunterziehen.“ (45)

Mit dieser Geste versucht er im Rausch gleichsam allen ‚Geheimnissen‘, von denen er ausgeschlossen ist, allem ihm Verborgenen den Schleier herunterzureißen. Die maskierte Frau aber weist ihn zurück und konfrontiert ihn mit der Strafe, die ihm ausstehe, wenn er ihr Gesicht enthülle: Sein eigenes Gesicht würde enthüllt, und er würde ausgepeitscht werden – eine Bloßstellung verbunden mit körperlicher Bestrafung. Schließlich wird die Frau von einem anderen Mann zum Tanzen aufgefordert: „Fridolin fand sich allein, und diese plötzliche Verlassenheit überfiel ihn wie Frost.“ (45) Auch dieses eisige Gefühl ist eine Beschreibung der Scham, deren körperliches Empfinden darin bestehen kann, als wäre einem ‚heiß und kalt vor Scham‘.

Als Fridolin entschließt, sich „in ritterlicher Weise“ als „Eindringling“ (46) zu bekennen,³⁴ ist er bereits als solcher entdeckt. Einer der Männer fragt ihn nach der Parole des Hauses. „Dänemark“ (46), antwortet Fridolin. ‚Dänemark‘ ist aber nicht die Parole des Hauses, sondern nur die Parole, mit der er Zugang zum Maskenball

34 „Nur in solcher Art, mit einem edeln Akkord, durfte diese Nacht abschließen, wenn sie mehr bedeuten sollte als ein schattenhaft wüstes Nacheinander von düsteren, trübseligen, skurrilen und lüsternten Abenteuern, deren doch keines zu Ende gelebt worden war.“ Ebd., S. 46.

erhalten hat.³⁵ ‚Dänemark‘ ist auch das Stichwort für den ungelösten Konflikt mit Albertine. Über dieses kompositorische Prinzip des Textes wird der Konflikt mit Albertine mit dem Maskenball eingeführt. ‚Dänemark‘ ist so nicht nur das Passwort für den Maskenball, sondern mit diesem Wort ist er zugleich in eine Situation der Bloßstellung, der Beschämung und der Scham geraten, so wie in dem vormaligen Gespräch mit Albertine. Das, was sich hinter dem Stichwort ‚Dänemark‘ verbirgt, wird wie in einem Traum, in dem ein Wort oder Bild symbolisch für einen komplexen Zusammenhang stehen kann, erneut, allerdings in gesteigerter Form, durchlebt. Das zweite, ihm fehlende Passwort, das ihn aus der Situation der drohenden Bloßstellung beim Maskenball befreien würde, steht auch für seinen ungelösten Konflikt mit Albertine. Aufgrund seines fehlenden Zugangs zu ihr und seiner Schwierigkeiten, sich ihr zu öffnen, findet er auch aus der jetzigen Situation keinen Ausweg.

Stattdessen wird Fridolin in einer großen rituellen Szene beschämt: Die männlichen Maskierten umringen ihn und fordern ihn auf, sich zu demaskieren: „Die Maske herunter!“ (47) Nicht seinen nackten Körper, sondern sein Gesicht zu enthüllen, bedeutet für Fridolin eine beschämende und angstausslösende Vorstellung: „Tausendmal schlimmer wäre es ihm erschienen, der einzige mit unverlarvtem Gesicht unter lauter Masken dazustehen, als plötzlich unter Angekleideten nackt.“ (47) Das angedrohte Herunterreißen der Maske beschreibt die existenzielle Angst, dass das – hinter der Maske verborgene – beschämte Selbst bloßgestellt und den Blicken der anderen ausgesetzt wird. Als einer der Männer versucht, ihm die Maske gewaltsam herunterzureißen, erklärt sich eine der ‚Nonnen‘ bereit, die Fridolin sogleich als jene maskierte Frau wiedererkennt, ihn auszulösen und sich für ihn zu opfern. Fridolin sei nun frei, solle sich aber davor hüten, weiter nach den „Geheimnissen [dieses Maskenballs] zu forschen.“³⁶ (48)

„Die dunkle Tracht fiel wie durch einen Zauber von ihr ab, im Glanz ihres Leibes stand sie da, sie griff nach dem Schleier, der ihr um Stirn, Haupt und Nacken gewunden war, und mit einer wundersamen runden Bewegung wand sie ihn los. Er sank zu Boden, dunkle Haare stürzten ihr über Schultern, Brust und Lenden – doch ehe noch Fridolin das Bild ihres

35 „Parole?“ umflüsterte es ihn zweistimmig. Und er erwiderte: ‚Dänemark.‘“ Ebd., S. 40.

36 Einfügung in eckigen Klammern J.F.

Antlitzes zu erhaschen vermochte, war er von unwiderstehlichen Armen erfaßt, fortgerissen und zur Tür gedrängt worden.“ (49)

Ähnlich wie zu Beginn des Maskenballs ereignen sich die folgenden Vorgänge, ohne dass Fridolin aktiv die Führung übernimmt oder ihm ein personalisierbares Gegenüber entgegentritt. Er kann die Frau nicht ohne Maske sehen, da er von „unwiderstehlichen Armen erfaßt“ (49) wird. „Wie von einer unsichtbaren Gewalt fortgetrieben“ (49), flieht er und wird durch die befehlende Geste eines Dieners in die „Trauerkutsche“ (49) gezwungen. Während der Fahrt ist Fridolin hin und her gerissen zwischen der Sehnsucht nach dieser „unbegreiflichen“ (50) Frau, ihrer Abwertung als Prostituierte, für die es kein Opfer bedeuten könne, mehreren Männern zu Willen zu sein³⁷, sowie im selben Atemzug ihrer Aufwertung als seine ‚Rettlerin‘, die sich aus Hingabe für ihn geopfert habe.³⁸ Er stellt sich sogar vor, dass sein Anblick sie verwandelt haben könnte, was einem deutlichen *deloiphilen* Wunsch entspricht:

„Oder hatte vielleicht nur seine, Fridolins Erscheinung als Wunder gewirkt, sie zu verwandeln? Nach allem, was ihm in dieser Nacht begegnet

37 Hartmut Scheible schreibt in seinem Buch *Liebe und Liberalismus* zur *Traumnovelle*, dass hier wie auch an anderen Stellen des Textes jene patriarchalische Ordnung erkennbar wird, die keine andere Alternative als die der ‚anständigen Frau‘ und der ‚Dirne‘ gelten lässt. Hartmut Scheible: „Traumnovelle“, in: Ders., *Liebe und Liberalismus*. Über Arthur Schnitzler, Bielefeld: Aisthesis 1996, S. 173-189, hier S. 186. Martens schreibt über Fridolin und die maskierte Frau: „It is a fantasy of potency. She urges him to flee to save himself; he refuses. [...] The woman represents Albertine. He gives her what Albertine wants – open desire. She in turn is an idealized Albertine, who loves him to the point of being willing to sacrifice herself for him. The episode is all the more a wish fulfilment fantasy because Fridolin does not in fact stay with his new flame. Instead, he repeats his timeworn pattern: after a promising beginning, after a woman makes advances to him, he backs off, avoiding any real sexual intimacy. But in this episode Fridolin manages to deny his impotence to himself and flatter his self-image by maintaining his gallant refusal to leave his new-found love down to the point where ‚unwiderstehliche Arme‘ conveniently hustle him out the door. [...] The body of the other is a mirror of the subject’s desire.“ Martens: *Naked Bodies*, S. 127.

38 Im Text heißt es: „[...] in ihrer Stimme, in ihrer Haltung, in dem königlichen Adel ihres unverhüllten Leibes war etwas gewesen, das unmöglich Lüge sein konnte.“ Schnitzler: *Traumnovelle*, S. 50.

war, hielt er – und er war sich in diesem Gedanken keiner Geckerei bewußt – auch ein solches Wunder nicht für unmöglich. Vielleicht gibt es Stunden, Nächte, dachte er, in denen solch ein seltsamer, unwiderstehlicher Zauber von Männern ausgeht, denen unter gewöhnlichen Umständen keine sonderliche Macht über das andere Geschlecht innewohnt?“ (50)

Zugleich finden in der Beschreibung der nächtlichen Kutschfahrt seine Scham sowie seine *theatophilen* und *delophilen* Ängste Ausdruck und zeigen sich in einer sich zuspitzenden Krise:

„Die Wagenfenster waren geschlossen, Fridolin versuchte hinauszublicken; – sie waren undurchsichtig. Er wollte die Fenster öffnen [...], es war unmöglich; und ebenso undurchsichtig, ebenso fest verschlossen war die Glaswand zwischen ihm und dem Kutschbock. Er klopfte an die Scheiben, er rief, er schrie, der Wagen fuhr weiter. Er wollte den Wagenschlag öffnen, rechts, links, sie gaben keinem Drucke nach [...] Der Wagen begann zu holpern, fuhr bergab, immer rascher, Fridolin, von Unruhe, von Angst erfaßt, war eben daran, eines der blinden Fenster zu zerschmettern, als der Wagen plötzlich stillstand.“ (51)

Die kurzen, parataktischen Sätze, die wie atemlos gehetzt anmuten, und die Beschreibungen von Undurchsichtigem und Verslossenem veranschaulichen Ohnmacht, Angst und klaustrophobische Panik. Wie erblindet, unfähig, etwas außerhalb zu sehen, ist Fridolin in diesem Raum eingesperrt. Es ist eine alpträumhafte Szene, die seine *theatophilen* und *delophilen* Ängste zeigt, geblendet zu werden und zu erblinden – „von Unruhe, von Angst erfaßt, war er eben daran, eines der blinden Fenster zu zerschmettern“ (51) – sowie zu vereisen und starr zu werden, eingeschlossen in einem fest verschlossenen Raum.

Nachdem sich die Türen ohne sein Zutun mechanisch geöffnet haben, befindet sich Fridolin allein in der blassen Helligkeit vom umliegenden Schnee auf einem weiten Feld. Auf dem Weg zurück in die Stadt bedrängen ihn seine Gefühle und Gedanken:

„Die Vorstellung der Dinge, die sich eben jetzt in der Villa ereignen mochten, erfüllte ihn mit Grimm, Verzweiflung, Beschämung und Angst. Dieser Gemütszustand war so unerträglich, daß Fridolin beinahe bedauerte, von dem Strolch, dem er begegnet war, nicht angefallen worden zu sein, ja beinahe bedauerte er, nicht mit einem Messerstich zwischen den Rippen an einer Planke in der verlorenen Gasse zu liegen. So hätte diese

unsinnige Nacht mit ihren läppischen, abgebrochenen Abenteuern am Ende doch eine Art von Sinn erhalten. So heimzukehren, wie er nun im Begriff war, erschien ihm geradezu lächerlich.“ (52)

Die Ohnmacht und Angst der vorherigen klaustrophobischen Situation werden hier erstmals in reflektierenden Worten ausgedrückt. So wird auch Fridolins Gefühl der Beschämung im Text direkt als solches benannt. Diese unmittelbare Bezeichnung seiner Emotionen, die sich zu einer Krise verdichten, kennzeichnen einen beginnenden Prozess von Bewusstwerdung. Seine „abgebrochenen Abenteuer“ (s.o.) erzeugen ein spürbares Gefühl der Lächerlichkeit und des Versagens. Die Scham überwältigt ihn so, dass er sich in seiner Selbstverachtung nach einer ihn bestrafenden körperlich schmerzhaften Verletzung sehnt, an der er sogar sterben könnte. Der Gedanke an Albertine führt Fridolin schließlich zu einer Ahnung seiner unterdrückten, nicht ausgelebten Wünsche. Er erkennt sein Verhalten als das eines sich immer fortsetzenden Aufschubs:

„Und nun erst dachte er an Albertine – doch so, als hätte er auch sie erst zu erobern, als könnte sie, als dürfte sie nicht früher wieder die Seine werden, ehe er sie mit all den andern von heute nacht, mit der nackten Frau, mit Pierrette, mit Marianne, mit dem Dirnchen aus der engen Gasse hintergangen. Und sollte er sich nicht auch bemühen, den frechen Studenten ausfindig zu machen, der ihn gerempelt hatte, um ihn auf Säbel, lieber noch auf Pistolen zu fordern? Was lag ihm an eines andern, was an seinem eigenen Leben? Sollte man es immer nur aus Pflicht, aus Opfermut aufs Spiel setzen, niemals aus Laune, aus Leidenschaft oder einfach, um sich mit dem Schicksal zu messen?“ (52)

Mit ihrer Erzählung hat Albertine Fridolin vorgeworfen, dass er, orientiert an den gesellschaftlichen Erwartungen, mit starker Selbstkontrolle seine Wünsche unterdrückt. Jetzt stellt Fridolin diese Mechanismen in Frage: Von Pflichtbewusstsein bestimmt, gelähmt durch Angst und Scham, vermag er seinen Wünschen nicht nachzugeben. Gleichzeitig phantasiert er sich in ein allmächtiges Bild seiner selbst. Fridolin wird als zutiefst gespaltenen Charakter zwischen völliger Ohnmacht und totaler Allmacht erkennbar.

Albertines Traum als Traumerzählung

Außerhalb der Stadt, als sich Fridolins Angst und Scham zu einer Krise verdichten und er sich selbst in Frage stellt, ist er auch darüber verunsichert, ob er die Geschehnisse dieser Nacht halluziniert, geträumt oder real erlebt hat und versucht mit seinem medizinischen Blick eine Klärung seines Zustandes herzustellen:

„Lag er in diesem Augenblick nicht daheim zu Bett – und all das, was er erlebt zu haben glaubte, waren nichts als Delirien gewesen?! Fridolin riß die Augen so weit auf als möglich, strich sich über Stirn und Wange, fühlte nach seinem Puls. Kaum beschleunigt. Alles in Ordnung. Er war völlig wach.“ (53)

Als Fridolin schließlich nach seiner nächtlichen Odyssee nach Hause kommt, liegt Albertine im gemeinsamen Ehebett und erwacht aus einem Traum, so dass Fridolins Verunsicherung über seine eigene Wahrnehmung unmittelbar mit einem Schlaftraum kontrastiert wird. Trotz der geöffneten Augen nimmt Albertine ihn zunächst nicht wahr: „Nun öffnete sie die Augen, langsam, mühselig, groß, blickte ihn starr an, als erkenne sie ihn nicht“ und „starrte wie durch ihn hindurch ins Leere.“ (54) Wenig später werden die geöffneten Augen von Fridolin und Albertine beschrieben: „Sie schwiegen beide, lagen mit offenen Augen, fühlten gegenseitig ihre Nähe, ihre Ferne.“ (55) Diese „offenen Augen“ verweisen zurück auf Fridolins „so weit [...] als möglich“ (s.o.) geöffnete Augen, die aber trotzdem nicht die Wahrnehmung von ausschließlich äußerer Realität garantieren, so dass Wachheit und Traum, innere und äußere Realität labyrinthisch ineinander gespiegelt werden und unauflösbar erscheinen.³⁹

39 Die neuere Neurowissenschaft geht hinsichtlich des Träumens von folgendem Modell aus: „Aufgrund elektrophysiologischer Untersuchungen des Schlaf- und Wachzustandes formulieren Linás und Paré (1991) das Modell eines fortwährenden ‚Zwiesgesprächs‘ zwischen Cortex und Thalamus. Dieser Dialog erzeugt im Wachzustand, wenn also Sinnesdaten mit integriert werden, die bewusste Wahrnehmung. Treffen keine sensorischen Informationen ein, so läuft der Dialog dennoch weiter – und wir erleben (im Wachen) Phantasien, Tagträume, Halluzinationen und im Schlafzustand: den Traum. Das Wachbewusstsein ist demnach ein Traum mit sensorischem Input. Wir träumen die Wirklichkeit.“ Andreas Hamburger: „Traumnarrative. Interdisziplinäre Perspektiven einer modernen Traumtheorie“, in: Jür-

Wie um diese Irritationen auch für den Leser noch zu steigern, wird nun ein Schlaftraum thematisiert, nach Freud die ‚Via regia‘ zum Unbewussten. Ob und inwiefern es sich bei Albertines Traum tatsächlich um eine Darstellung von innersten, verborgenen Geheimnissen, von Unbewusstem handelt, wird sich noch zeigen. Einen solchen Blick ins Innere suggeriert auch Fridolins Blick: Fridolin „betrachtete sie lange, als vermöchte er mehr zu sehen als nur die Umrisse ihres Antlitzes.“ (55) Schnitzlers *Traumnovelle* stellt den Traum nicht als solchen dar, sondern wie Albertine diesen *erzählt*. In Albertines Traumerzählung spiegeln sich allerdings auch in verdichteter Form Fridolins und Albertines Gespräch zu Beginn des Textes sowie Fridolins bisherige Erlebnisse.

Die Szenerie ist zunächst jener Ort, an dem Albertine den Sommer vor ihrer Hochzeit verbracht hat. Anstatt eines Brautkleides findet sie aber nur Kostüme vor, die an Fridolins Besuch bei dem Kostümverleiher Gibiser erinnern. Auch das zu Beginn von ihrer Tochter gelesene Märchen ist präsent: denn die Kostüme sind „orientalisch“, Fridolin als ihr Bräutigam wird mit „Galeerensklaven“ zu ihr gerudert, und sie ist „wie eine Prinzessin“ (56) gekleidet. Nach ihrer Hochzeitsnacht erwachen sie ohne Kleider. Nach Freud wäre Nacktheit ein Traumsymbol für Scham. Jedoch im Unterschied zu einem Traumsymbol oder -bild, das entschlüsselt werden könnte,⁴⁰ benennt Albertine direkt die „brennende Scham bis zu innerer Vernichtung“ (57). Fridolins Schamgefühl hat sich auf sie übertragen, was dem ‚ansteckenden Charakter‘ der Scham entspricht, den Bastian und Hilgers beschreiben: „Die Wendung ins Aktive entlastet alle, sie verwandelt die diffus ansteckende Scham in konkrete, individuell zurechenbare, persönliche Schuld.“⁴¹ Dementsprechend berichtet Albertine, wie Fridolin in ihrem Traum

gen Körner/Sebastian Krutzenbichler (Hg.), *Der Traum in der Psychoanalyse*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000. S. 29-48, hier S. 36.

40 Gegen eine freudianische Deutung von Albertines Traum spricht sich auch Scheffel aus: „Dabei wird oft übersehen, daß – anders als es der Freudschen Theorie entspricht – bereits der manifeste Trauminhalt eine deutliche Sprache spricht. Schon bei buchstäblicher Lektüre ist ohne weiteres ersichtlich, daß Albertine in ihrem Traum hemmungslos und unzensiert Abenteuerlust und Sexualität jenseits der gesellschaftlichen Konvention auslebt.“ Scheffel: *Ich will dir alles erzählen*, S. 135.

41 Bastian/Hilgers: *Scham und Schuld*, S. 1110.

versucht, diese Scham loszuwerden: „Du aber im Bewusstsein deiner Schuld stürztest davon, nackt wie du warst, um hinabzusteigen und uns Gewänder zu verschaffen.“ (57) Sie artikuliert auch ein Gefühl des „Zorn[s]“ (57) gegen Fridolin, das sie im Traum empfunden hat. Dieser Zorn bezieht sich auf ihren Vorwurf ihm gegenüber wegen ihrer frühzeitigen Hochzeit und darauf, dass Fridolin „sich nicht als der erhoffte Märchenprinz, sondern als durchschnittlicher, im Innersten unsicherer und unfreier Ehemann erwiesen hat.“⁴²

Wie in seiner nächtlichen Odyssee läuft Fridolin auch in Albertines Traum durch die Stadt, allerdings um für Albertine sämtliche Requisiten eines alltäglichen, bürgerlichen Lebens zu kaufen. Sie aber erlebt währenddessen auf einer Wiese zusammen mit dem Dänen inmitten einer „unendlichen Flut von Nacktheit“ (59) eine Orgie, in der sie überwältigende sexuelle Befriedigung findet.

„Aber so wie jenes frühere Gefühl von Entsetzen und Scham über alles im Wachen Vorstellbare weit hinausging, so gibt es gewiß nichts in unserer bewußten Existenz, das der Gelöstheit, der Freiheit, dem Glück gleichkommt, das ich nun in diesem Traum empfand.“ (58f.)

Gleichzeitig kann Albertine Fridolin beobachten. So als hätte sie ihn in dieser Nacht nicht nur im Traum beobachtet, spielt ihre Orgie auch auf den ‚geheimen Maskenball‘ an. In Albertines Traum soll Fridolin schließlich hingerichtet werden. Eine Fürstin würde ihn begnadigen, sofern er ihr Geliebter würde. In umgekehrter Konstellation spiegelt diese Fürstin die maskierte Frau auf dem ‚geheimen Maskenball‘. Denn um die Treue zu Albertine zu halten, lehnt Fridolin ab und wird zur Strafe gefoltert. Die Fürstin, von Albertine als das nackte Mädchen am Strand identifiziert, hält um seine Hand an, was er auch ablehnt. Auf der Wiese, wo die Orgie stattfindet, soll Fridolin deshalb gekreuzigt werden. Als weiteres Zeichen seiner Treue bringt Fridolin Albertine seine Einkäufe:

„Ich aber fand dein Gebaren über alle Maßen töricht und sinnlos, und es lockte mich, dich zu verhöhnen, dir ins Gesicht zu lachen – und gerade darum, weil du aus Treue zu mir die Hand einer Fürstin ausgeschlagen, Foltern erduldet und nun hier heraufgewankt kamst, um einen furchtbaren Tod zu erleiden.“ (60f.)

42 Scheffel: Ich will dir alles erzählen, S. 135.

Ähnlich wie zu Beginn der *Traumnovelle* wird mit dieser Traumerzählung deutlich, dass Albertine im Unterschied zu Fridolin Zugang zu ihren emotionalen und sexuellen Wünschen hat und sich diese über Phantasien erfüllen kann, während Fridolin aus seinen nächtlichen Erlebnissen beschämt zurückkehrt, was sie ihm wiederum mit der Erzählung ihres Traumes wie in einem Spiegel vorhält. Sie hat aber auch Zugang zu Fridolins Innerem, denn der erzählte Traum weist zahlreiche Parallelen zu Fridolins Erlebnissen auf, so als könne sie sich in ihn hineinversetzen. Mit ihrer Traumerzählung greift sie ihn aber auch erneut dafür an, dass er sein gesellschaftliches Pflichtgefühl anderen Bedürfnissen voranstellt: So wie er Albertine den gesellschaftlichen Konventionen gemäß zuallererst heiraten wollte, so stellt jetzt Albertine als seine Ehefrau jene gesellschaftliche Verpflichtung dar, deretwegen er jegliche Verführung und Lust anderen Frauen gegenüber abwehrt. Für dieses selbstkontrollierende Verhalten lacht Albertine Fridolin in ihrem Traum aus und beschämt ihn dadurch in einer aktiven Form.

Albertines Traumerzählung kennzeichnen verschiedene Erzählmittel wie Vergleich, erlebte Rede und Perspektivierung des Erzählten. Es wird auf diese Weise deutlich zwischen Traum- und Wachbewusstsein unterschieden. Die Traumeindrücke werden in einer bestimmten Komposition angeordnet.⁴³ Das mündliche Erzählen des Traumes, der Albertine unmittelbar nach dem Erwachen zunächst verstört hatte, ermöglicht ihr, das „Geträumte zu bewältigen“⁴⁴ und zu reflektieren.

In der modernen Psychoanalyse wird dem Erzählen eines Traumes große Bedeutung beigemessen.⁴⁵ Anstatt einer inhaltsbezogenen Traumdeutung werden Situation und Umstände der Traumerzählung analysiert, aber auch die Erlebnisqualität innerhalb des Traumes und während des Erzählens sowie dessen Wirkung auf den Analytiker. Der Traum wird als hochspezifisch für die Situation verstanden, in der er geträumt wird und für das, was in der Beziehung zum Ausdruck kommt, die der Träumer zu demjenigen hat,

43 Der Traum als Traumerzählung sowie deren Erzählstrukturen sind ein eigenes Forschungsfeld in der Psychoanalyse. Vgl. u.a. Hamburger: Traumnarrative, S. 29f.

44 Scheffel: Ich will dir alles erzählen, S. 128.

45 Vgl. Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse; Fritz Morgenthau: Der Traum. Fragmente zur Theorie und Technik der Traumdeutung, hg. v. Paul Parin, Frankfurt/Main, New York: Campus 1990.

dem er den Traum erzählt. Dabei reproduziert der Träumer den Traum sowie die Traumerzählung nicht als Erinnerung, sondern als Tat. Deshalb entspringt der Traum dem Wunsch, sich über diesen zu zeigen und mit seinem Gegenüber zu verständigen. Dabei wird ein „psychisches Ereignis dem verstehensbereiten Blick eines Anderen dargeboten“⁴⁶. Die Traumdeutung bezieht sich also nicht auf die Frage danach, was der Traum für die Lebensgeschichte bedeutet, sondern welche Beziehungsmitteilung er enthält. Der Traum wird nicht mehr wie von Freud als ‚Via regia‘ zum Unbewussten und damit als unabhängig von spezifischen Situationen verstanden, sondern als eine von vielen Mitteilungen sowie als Akt der Kommunikation innerhalb eines Beziehungsgeschehens.

Auch Albertines Traumerzählung ist Ausdruck und Mitteilung der Wahrnehmung ihrer Beziehung zu Fridolin, die sie im Unterschied zu ihm thematisieren kann. Fridolin wird wie bereits in ihrem vormaligen Gespräch und wie in seiner nächtlichen Odyssee auch hier mit seiner Scham konfrontiert.

Nekrophiles Begehren: Blicklose Begegnung

Durch Albertines Traumerzählung, der gegenüber Fridolin seine eigenen nächtlichen Erlebnisse lächerlich und nichtig vorkommen, fühlt er sich beschämt.

„Je weiter sie in ihrer Erzählung fortgeschritten war, um so lächerlicher und nichtiger erschienen ihm seine eigenen Erlebnisse, soweit sie bisher gediehen waren, und er schwor sich, sie alle zu Ende zu erleben, sie ihr dann getreulich zu berichten und so Vergeltung zu üben an dieser Frau, die sich in ihrem Traum enthüllt hatte als die, die sie war, treulos, grausam und verräterisch, und die er in diesem Augenblick tiefer zu hassen glaubte, als er sie jemals geliebt hatte.“ (61)

Bei Fridolins ‚Rachefeldzug‘ handelt es sich allerdings um ein rational geplantes Vorhaben, um ein „Programm“, das er mit „einiger Pedanterie entworfen“ (62) hat.⁴⁷ In umgekehrter Reihenfolge sucht

46 Brigitte Boothe: „Wie führt der Traum ins Leben? Die Vernunft des Glücks und die Dramaturgie der Verflüchtigung“, in: Körner/Krutzenbichler: Der Traum in der Psychoanalyse, S. 11-28, hier S. 17.

47 Zum Zusammenhang von Scham und Rache s.o., Kapitel II. 1: „Marianne und Fridolin: Scham und Verachtung“.

Fridolin nun zwischen seinen beruflichen Terminen bei Tageslicht die Stationen der vergangenen Nacht auf. Im Unterschied zu seiner nächtlichen Odyssee, während der ihm die einzelnen Begegnungen unwillkürlich passiert sind und er ihnen passiv ausgeliefert gewesen ist, versucht er nun, mit seinem ausgearbeiteten Plan eine aktive, handelnde Rolle einzunehmen. Doch er scheitert damit, da er eine Station nach der anderen ‚abhakt‘ und seine Begegnungen erneut nicht zu einem sexuellen oder einem rauschhaften Abenteuer führen, wie er es als Rache für Albertine imaginiert. Stattdessen lösen sich die meisten jener Situationen auf, ohne dass er aktiven Anteil daran hätte: Nachtigall findet er nicht mehr vor, da er in Begleitung zweier Männer, die ihrem Verhalten nach dem geheimen Zirkel des Maskenballs anzugehören scheinen, Hotel und Stadt verlassen hat. Bei dem Kostümverleiher Gibiser wird Fridolin bloßgestellt. Denn als er Gibiser das Kostüm zurückbringt und ihm aus Verantwortungsgefühl, aber auch in Erinnerung an den erotischen Reiz, der für ihn von der nächtlichen ‚Pierrette‘ ausgegangen war, seinen ärztlichen Rat für dessen Tochter anbietet, bietet jener ihm wiederum seine Tochter selbst an, mit der er offene Prostitution betreibt. Als er zum Haus des ‚geheimen Maskenballs‘ zurückkehrt, erfährt er durch einen Brief nichts weiter, als dass er seine Nachforschungen aufgeben solle.

In diesen sich fortsetzenden Erlebnissen von Bloßstellung und Scham findet er, entgegen seinen heroischen Rollen, denen er ‚nachjagt‘, nur in seiner alltäglichen Rolle als Arzt ein Gefühl der Sicherheit: „Fridolin fühlte sich beinahe glücklich, als er, von den Studenten gefolgt, von Bett zu Bett ging.“ (65) Zugleich wehrt er durch Verachtung seine Scham und Verstörung gegenüber Albertine ab, indem sich die Bilder der ‚treuen Ehefrau‘ und der ‚Hure‘ übereinander lagern: „Eine wie die andere, dachte er mit Bitterkeit, und Albertine ist wie sie alle – sie ist die Schlimmste von allen. Ich werde mich von ihr trennen.“ (66) Und er bezeichnet die Frauen des Maskenballs als „ausgesuchte Ware“ (67). Nach seinen gescheiterten Versuchen erscheint ihm Marianne als die Möglichkeit, ohne „Aufwand besonderer Mühe [...] sein Rachewerk“ (71) zu beginnen. Sein verzweifelter Versuch, sich zu rächen und andere Rollen einzunehmen, zeigt sich an dieser Stelle besonders deutlich:

„Ja, verraten, betrügen, lügen, Komödie spielen [...] vor Marianne, vor Albertine [...] vor der ganzen Welt; – eine Art von Doppelleben führen,

zugleich der tüchtige, verlässliche, zukunftsreiche Arzt, der brave Gatte und Familienvater sein – und zugleich ein Wüstling, ein Verführer, ein Zyniker, der mit den Menschen, mit Männern und Frauen spielte, wie ihm just die Laune ankam – das erschien ihm in diesem Augenblick als etwas ganz Köstliches [...], um so Vergeltung zu üben für das, was sie ihm in einem Traum Bitteres und Schmachvolles angetan hatte.“ (71)

Jedoch entgegen seines Vorhabens weist Fridolin Marianne in ihrer schmerzhaften Liebe zu ihm erneut zurück und beschämt sie dadurch: „Sie saß da wie versteinert.“ (73) Er ‚kehrt den Spieß um‘, eine Form der Abwehr gegen Scham. Doch je mehr sein Plan scheitert, desto stärker werden seine eigene Scham und damit auch seine Gefühle der *Entfremdung*:

„Er fühlte sich ungeschickt, hilflos, alles zerfloß ihm unter den Händen; alles wurde unwirklich, sogar sein Heim, seine Frau, sein Kind, sein Beruf, ja, er selbst, wie er so mit schweifenden Gedanken die abendlichen Straßen mechanisch weiterging.“ (73)

Daraufhin wünscht sich Fridolin zu verschwinden, so dass er den Blicken derjenigen, die ihn kennen, nicht mehr ausgesetzt sein muss, und eine Doppelexistenz zu führen, jemand anders zu sein und irgendwann in sein jetziges Leben zurückzukehren.⁴⁸ Als ihm auch der Besuch bei Mizzi, die mit einer Geschlechtskrankheit im Krankenhaus liegt, als „ein letztes Zeichen“ (75) dafür vorkommt, „daß ihm alles mißlingen muß[...]" (75), „fühlt[.] er Tränen in der Kehle.“ (75) Die einzige Lösung scheint ihm nun zu sein, auf keinen Fall „die Nachforschungen nach der wunderbaren Frau von heute nacht aufzugeben.“ (76) Als er in der Zeitung von einem Selbstmordversuch einer Baronin D. liest, vermutet er, es handle sich um seine maskierte ‚Retterin‘ des vorherigen Abends:

48 „Ganz flüchtig, nicht etwa wie ein Vorsatz, kam ihm der Einfall, zu irgendeinem Bahnhof zu fahren, abzureisen [...], zu verschwinden für alle Leute, die ihn gekannt, irgendwo in der Fremde wieder aufzutau-chen und ein neues Leben zu beginnen, als ein anderer, neuer Mensch. Er besann sich gewisser merkwürdiger Krankheitsfälle, die er aus psychiatrischen Büchern kannte, sogenannter Doppelexistenzen: ein Mensch verschwand plötzlich aus ganz geordneten Verhältnissen, war verschollen, kehrte nach [...] Jahren wieder“ Schnitzler: Traumno-velle, S. 73f.

„Jedenfalls, ob sie lebte oder tot war – er würde sie finden. Und er würde sie sehen [...] ob tot oder lebendig. Sehen würde er sie; kein Mensch auf der Erde konnte ihn daran hindern, die Frau zu sehen, die seinetwegen, ja, die für ihn in den Tod gegangen war. Ja, sie war es.“ (78)

Der hier artikulierte Wunsch, jene Frau zu sehen, ist begleitet von einem begehrenden, aber auch einem detektivischen, identifizierenden Blick, um herauszufinden, ob es sich um jene Frau des Maskenballs handelt, und um das Rätsel und Geheimnis des Maskenballs zu lösen. Fridolin findet diese Frau, die gestorben zu sein scheint, schließlich in der Totenkammer des Pathologisch-anatomischen Instituts: „Nun aber sollte er nur den Körper wiedersehen, einen toten Frauenkörper und ein Antlitz, von dem er nichts kannte als die Augen – Augen, die nun gebrochen waren.“ (80) Zugleich wird ihm bewusst, dass er sich „die Selbstmörderin [...] mit den Zügen Albertines vorgestellt“ und „daß ihm [...] ununterbrochen seine Gattin als die Frau vor Augen geschwebt“ (80) hat.

Fridolins Blick auf den toten Frauenkörper in der Totenkammer wird als Leichenschau dargestellt. Die Leichenschau, als Untersuchung einer Leiche durch den Arzt zur Feststellung des Todes bzw. der Todesursache, wird hier mit Schaulust und nekrophilem Begehren verbunden. Der medizinisch-sezierende Blick, der auch durch Fridolins an einem Mikroskop arbeitenden Kollegen Doktor Adler eingeführt wird⁴⁹, wird so zu einem Blick, der nicht die Todesursache, sondern die tote Frau als Ursache des eigenen Begehrens zu erkennen versucht. Der „Geruch von allerlei Chemikalien“, der Fridolin „umfing“ (80), der geradezu festlich erhellte Raum des Labors, in dem er Doktor Adler antrifft, verbinden diese Situation mit den vorherigen, vor allem mit der des Maskenballs. Aber im Unterschied zu seinen anderen Begegnungen gibt sich Fridolin hier einer intensiven Betrachtung des Körpers hin, wie die folgende genaue Beschreibung des toten Körpers zeigt:

„Fridolin beugte sich unwillkürlich tiefer herab, als könnte sein bohrender Blick den starren Zügen eine Antwort entreißen. [...] Und sanft legte er

49 „Auf ein etwas unwirsches ‚Herein‘ trat Fridolin in den hohen, geradezu festlich erhellten Raum, in dessen Mitte, das Auge eben vom Mikroskop entfernend [...] sein alter Studienkollege Doktor Adler, sich von seinem Stuhl erhob.“ Ebd., S. 80. Auch in der Namensgebung verdichtet sich die Augenthematik: ‚Adler‘ – ‚Adlerrauge‘.

den Kopf wieder auf die Platte hin und ließ seinen Blick den toten Körper entlang schweifen, vom wandernden Schein der elektrischen Lampe geleitet. War es ihr Leib? – der wunderbare, blühende, gestern noch so qualvoll ersehnte? Er sah einen gelblichen, faltigen Hals, er sah zwei kleine und doch schlaff gewordene Mädchenbrüste, zwischen denen, als wäre das Werk der Verwesung schon vorgebildet, das Brustbein mit grausamer Deutlichkeit sich unter der bleichen Haut abzeichnete, er sah die Rundung des mattbraunen Unterleibs, er sah, wie von einem dunklen, nun geheimnis- und sinnlos gewordenen Schatten aus wohlgeformte Schenkel sich gleichgültig öffneten, sah die leise auswärts gedrehten Kniewölbungen, die scharfen Kurven der Schienbeine und die schlanken Füße mit den einwärts gekrümmten Zehen. [...] wie von einer unsichtbaren Macht gezwungen und geführt, berührte Fridolin mit beiden Händen die Stirne, die Wangen, die Schultern, die Arme der toten Frau; dann schlang er seine Finger wie zu einem Liebesspiel in die der Toten, und so starr sie waren, es schien ihm, als versuchten sie sich zu regen, die seinen zu ergreifen; ja ihm war, als irrte unter den halbgeschlossenen Lidern ein ferner, farbloser Blick nach dem seinen; und wie magisch angezogen beugte er sich herab.“ (83)

Es wird erkennbar, dass in Fridolins begehrendem Blick auf diesen toten Körper auch die anderen Frauen präsent sind: Der „gelbliche[.], faltige[.] Hals“ (83) erinnert an den von Marianne, die „Mädchenbrüste“ (s.o.) an die des Mädchens am Strand und Fridolins Berührung ihrer Finger „wie zu einem Liebesspiel“ (s.o.) an die Zärtlichkeiten Albertine gegenüber.⁵⁰ Hatte Fridolin Mariannes jungen Körper bereits als alternden wahrgenommen, so fühlt er sich nun zu einem toten Körper hingezogen, der für ihn Schönheit und Verwesung vereint. Im Unterschied zu den anderen Begegnungen lebt Fridolin hier nicht nur seine Schaulust aus, sondern berührt auch den toten Körper und versucht die tote Frau zu küssen, wobei er aber von Doktor Adler unterbrochen wird, nachdem er zuvor in seinem rauschhaften Zustand sogar diesen als Zuschauer vergessen hat.

Fridolin hat außerdem den Eindruck, die tote Frau bewege sich, so als könne er sie durch seinen Blick und seine Berührung wieder zum Leben erwecken. Mit seinem nekrophilen Begehren erfüllen sich seine *theatophilen* und *delophilen* Wünsche (der Wunsch, die

50 So heißt es im Text, bevor Albertine ihren Traum erzählt: „Sie streckte ihm eine Hand entgegen; er nahm sie, und gewohnheitsmäßig, mehr zerstreut als zärtlich, hielt er wie spielend ihre schlanken Finger umklammert.“ Ebd., S. 55.

tote Frau so zu verzaubern, dass sie wieder lebendig würde). Dem toten Körper gegenüber, der nicht zurückblicken kann, behält er einen machtvollen, kontrollierenden Blick und wird nicht durch den Blick des Gegenübers überwältigt.⁵¹ Nur in dieser grauenvollen Form der Schaulust löst sich seine Scham auf.

Als Fridolin schließlich bei seiner Heimkehr neben der schlafenden Albertine im Ehebett auf seinem Kissen seine Maske findet, fühlt er sich von Albertine ertappt und erkannt. Weinend bricht er zusammen und wird ihr gegenüber jetzt selbst zum Erzähler:

„Nach wenigen Sekunden fühlte er eine weiche Hand über seine Haare streichen. Da erhob er sein Haupt, und aus der Tiefe seines Herzens entrang sich's ihm: ‚Ich will dir alles erzählen.‘“ (87)

Was er Albertine erzählt, erfährt der Leser nicht. Außerdem bleibt offen, ob jener Anblick seiner Maske auch zu einer inneren ‚Demaskierung‘ führt, indem er seine Scham überwindet. Jedoch löst der Anblick der Maske bei ihm aus, dass er sich im Blick von Albertine in seiner Verzweiflung, Angst und Scham selbst erkennt.

51 „Der seine verlorene Liebe suchende Blick des überlebenden Liebhabers ist identisch mit dem forschenden, sezierenden [...] Blick des Arztes, doch er ist auch erfüllt von einem nekrophilen *désir*. Und im nekrophilen *désir* [...] zeigt sich die Nachtseite der bürgerlichen Liebesidee als eine von Grauen unterlaufene Schaulust, die weiß, daß sie sich ungestört nur betätigen kann an einem toten Objekt.“ W. G. Sebald: „Das Schrecknis der Liebe. Überlegungen zu Schnitzlers *Traumnovelle*“, in: Merkur 39.2 (1985), S. 120-131, hier S. 131.

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.¹ 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.²

-
- 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.“³

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.⁴ Stanley Kubricks Film *Eyes Wide Shut*⁵ 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[t].“

„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 Ciment: 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.⁶ Nachdem Kubrick seit 1971 immer wieder an diesem Filmprojekt gearbeitet hat,⁷ hat er es 1996 erneut aufgegriffen und in Zusammenarbeit mit Frederic Raphael das Drehbuch von *Eyes Wide Shut* geschrieben⁸ 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.⁹

„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:¹⁰ Die Darstellung des Computers HAL in *2001: A Space Odyssey* (1968) als kontrollierendes, machtvolleres Auge¹¹, 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 „Seh lust als Sehzwang“¹² (Alex in *A Clockwork Orange*) sowie mit dem passiven, ausgelieferten Auge der Angst (*The Shining*). Aus dem lustvollen Voyeur und der Seh lust werden in *A Clockwork Orange* der gefesselte Voyeur sowie Ohnmacht und Sehzwang. Der Blick der Figuren reflektiert in Kubricks Filmen den Blick des Kinobeschauers: des „gefesselten Voyeur[s], der die Augen nicht schließen kann oder will“¹³, des passiv-ohnmächtigen Kinobeschauers,¹⁴ 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 Sichteauge 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“¹⁵ 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.“¹⁶

Ähnelt 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.“¹⁷

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‘.¹⁸

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 einzutauchen 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.¹⁹ Über Kubricks neuen Film, der neugierig und gespannt erwartet wurde,²⁰ sind folgende Informationen bekannt gewesen: Dass die Hauptrollen mit den Hollywood-Filmstars Nicole Kidman und Tom Cruise besetzt sind,²¹ die als privat verheiratetes Paar im Film ein solches spielen,²² 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.²³ 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.“²⁴ Auf dem Titelbild sind Kidman und Cruise mit nacktem Oberkörper in einer intimen Umarmung zu sehen.²⁵ 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“²⁶; dass es „wilde Sexszenen und Gruppensex“²⁷ und „Nekrophilie“²⁸ 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 Schauspielerpaaar 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.²⁹ 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.³⁰ Vor jenem imaginären Schlüsselloch befindet sich der Kinozuschauer tatsächlich, der die Premiere des Filmes „sehnsüchtig“³¹ erwartet – gespannt darauf, das prominente Hollywood-Paar aus exklusiver Position, aus dem Kinossessel heraus, in intimen Szenen zu sehen.³²

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“³³ in die Kinos komme, der Trailer des Filmes und die Bekanntgabe einer „strenggeheim[n] Vor-Vorführung“³⁴, bei der alle Anwesenden „unterschreiben [mussten], daß sie den Plot der Geschichte nicht verraten“³⁵, 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.³⁶ 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:³⁷ „Die europäische Kritik hat Kubrick früher entdeckt und
intensiver verehrt als die amerikanische; ihre Reaktionen wirken
etwas wie die eines enttäuschten Liebhabers.“³⁸ „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 Lucken: „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.“³⁹ 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‘.“⁴⁰

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“⁴¹ 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.“⁴²

„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 unglaublich. 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.“⁴³

„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.“⁴⁴

„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.“⁴⁵

„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.“⁴⁶

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.⁴⁷ 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.⁴⁸

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. Erinnert 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.“⁴⁹

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?“⁵⁰ 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 flirten 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.⁵¹ 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?⁵² 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]“⁵³ 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 Etagé 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 Rüffert/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.⁵⁴

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-

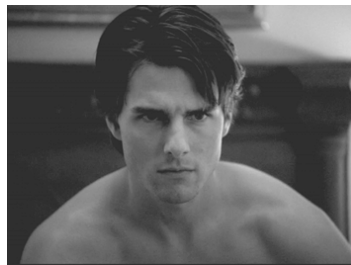
54 Vgl. ebd., S. 16f. In ihrem Aufsatz analysiert Bronfen Alice auf der Folie der Figur Klara in E.T.A. Hoffmans *Der Sandmann*. Bronfen liest Klara als „vernünftige und überlebensfähige Tochter. Auf der Seite des Gesetzes stehend, fungiert sie als Vexierspiegel und Korrektiv für eine in die Krise geratene 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 basicly 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 Verslossenheit 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 aufgegeben 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 Körperausrück 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.⁵⁵

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.⁵⁶ 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“⁵⁷ 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“⁵⁸, 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 Schaufenstertuppen. 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.“⁵⁹

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 theatra lisierbar ist.“⁶⁰

„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 *Ausdrucks hemmung*.“⁶¹

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 Gewaltsamkeit*, 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.“⁶²

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.“⁶³

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

„Aber dennoch ist Bill das Zentrum des Films – ein leeres Zentrum.“⁶⁵

Wie Fridolin in der *Traumnovelle* von Nachtigall erfährt auch Bill von seinem früheren Studienkollegen Nick Nightingale⁶⁶ 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. Sinfonie⁶⁷ nicht nur leitmotivisch verwendet wird, sondern auch Masken und Puppen zentrale filmbildsprachliche Elemente sind.⁶⁸ 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).⁶⁹

Die Masken in der Orgien-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.⁷⁰

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.“⁷¹

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“⁷². Theatrale Vorgänge, die sich vor den Augen eines Publikums vollziehen, bestimmen durchweg die Masken-Orgie.⁷³

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.⁷⁴ 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, kamerspielartige 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 böartige 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“⁷⁵, 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“⁷⁶.

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“,⁷⁷ 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, machtvollens 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 Gegenschnitt 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 distanzierten 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 Licht⁷⁸ 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.⁷⁹ 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.“⁸⁰



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.

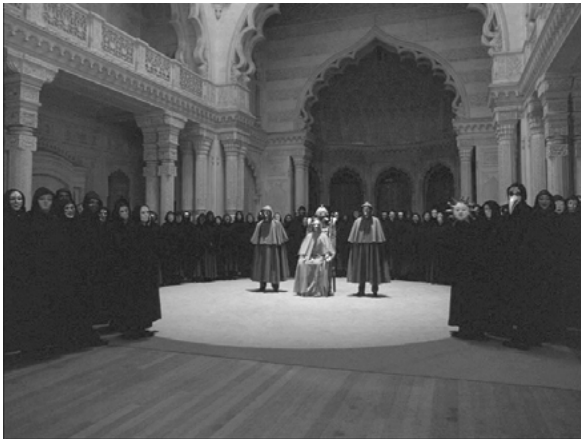
79 „Nacktheit wird selbst getragen wie ein Kleid. Nacktheit unterliegt Regeln der Haltung, der Inszenierung, des Körperausdrucks.“ Böhme: *Enthüllen und Verhüllen des Körpers*, S. 229.

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“⁸¹ 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.“⁸²



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*“⁸³. „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.“⁸⁴

Der Blick und das Sehen wird vervielfältigt. Diese „multiplizierte Theatralität“⁸⁵ 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.“⁸⁶

„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.“⁸⁷

5. Maskierte Bilder

Labyrinthische Räume

Wie in vielen von Kubricks Filmen irrt auch Bill in seiner „*sex space odyssey*“⁸⁸ durch labyrinthische Räume⁸⁹, 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.⁹⁰ Diese Strukturen von Verdoppelungen formen auch Schnitzlers *Traumnovelle*.⁹¹

Außerdem erinnert die rokokartige 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.⁹² 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*.⁹³ 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.⁹⁴ 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.⁹⁵ 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.⁹⁶

„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.“⁹⁷

Beschämung durch Ziegler

Wie Fridolin in der *Traumnovelle* kehrt auch Bill am nächsten Tag zu den Stationen der Nacht zurück und wird zu einem „ödpale[n] Detektiv“⁹⁸, 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-Situation⁹⁹ 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“¹⁰⁰, 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‘ gegenüberieht, ist auch der Kinozuschauer mit maskierten, undurchdringlichen Bildern konfrontiert.¹⁰¹

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.¹⁰²

„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.“¹⁰³

„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.“¹⁰⁴

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 erlappt. 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.



SCHLUSS

Scham und Schaulust prägen in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* von 1926 die Wahrnehmung der männlichen Hauptfigur. Die Blicke der Frauen lösen bei Fridolin Begehren aus und überwältigen zugleich, so dass er den Blicken der anderen mit einer inneren und äußeren Abwendung des Blickes begegnet. Stanley Kubricks Film *Eyes Wide Shut* von 1999 visualisiert diesen Moment der Scham für den Zuschauer als Wechselspiel der Erweckung von Schaulust und deren Enttäuschung: Der Titel *Eyes Wide Shut* benennt programmatisch den von Scham begleiteten Wunsch, sehen zu wollen, dies aber nicht zu können und den Blick (aus Scham) abzuwenden. Ähnlich wie Schnitzlers Fridolin und Kubricks Bill sieht sich so auch der Zuschauer verlockenden, aber abweisenden und undurchdringlichen Masken bzw. Bildern gegenüber.

Scham und Schaulust formen zum einen die Figuren sowie die inhaltliche Ebene und zum anderen die ästhetische Ebene von Text und Film. Die psychoanalytische Scham-Theorie, insbesondere Léon Wurmser's Studie *Die Maske der Scham* von 1990 erweist sich insofern als produktiv für die Analyse von Text und Film, als sie Scham im Feld von Sehen und Gesehenwerden begreift. Wurmser's Modell der *Theatophilie* und *Delophilie*, das die unbewussten Wünsche und Ängste zu sehen und gesehen zu werden beschreibt, ermöglicht eine ergiebige Analyse von Fridolins Wahrnehmung sowie von Blick und Sehen als zentrale Themen in Schnitzlers *Traumnovelle*, die dadurch als Geschichte von Scham und Beschämung erkennbar wird.

Die Maske – zentrales Motiv in Wurmser's psychoanalytischer Untersuchung, in Schnitzlers Text und auch in Kubricks Film – fungiert als „Synonym der Scham“ (Hans-Thies Lehmann). Denn die Maske veranschaulicht den schambedingten Wunsch, sich zu verbergen, um nicht gesehen zu werden, oder auch den Wunsch, zu sehen, ohne selbst gesehen zu werden. In *Eyes Wide Shut* ist gerade die maskenhafte Ausdruckslosigkeit von Bills Gesicht Ausdruck der Scham. Die Scham, als sich zusammenziehendes Gefühl und Wunsch, zu verschwinden, zeigt sich demnach in einem Entzug des Ausdrucks.

Der Entzug des Ausdrucks ist zugleich das ästhetische Moment der Scham. Kubricks Verfilmung der *Traumnovelle*, sein letzter Film *Eyes Wide Shut*, begegnet dem Zuschauer und seinen visuellen Erwartungen und Wünschen in der außer- und innerfilmischen Inszenierung mit Entzug. Gleichzeitig wird der Zuschauer als aktiver Teilnehmer innerhalb des Wahrnehmungsfeldes inszeniert, denn der Zuschauer ist nicht nur ‚Beobachter‘ von Bills Scham, sondern wird vielmehr in seinem voyeuristischen Sehen, in seiner Schaulust bloßgestellt und damit selbst beschämt.

Einerseits werden in Kubricks Film die Struktur und die Erlebnisqualitäten der Scham ästhetisch nachbildet, andererseits wird auch die spezifische Medialität der Scham erkennbar: Diese bedeutet auf der Ebene der Darstellung Entzug. Zugleich eröffnet aber jener Moment des Entzugs, des Nicht-Sehens, wiederum einen Blick, der auf den Blickenden selbst zurückweist, der sich damit selbst gesehen fühlt.

Die in der zentralen Maskenball-Szene als blicklos inszenierten Masken bilden zwar die Angst vor einem ‚argusäugigen‘ Blick ab, das existenzielle Ausgesetztsein den Blicken der anderen gegenüber, das Scham erzeugt, zugleich sind es aber auch gerade jene blicklosen Masken, die den Blick des Zuschauers reflektieren. Der Blick des Zuschauers fällt nach innen, so dass jene *Eyes Wide Shut*, jener Moment der Scham, auch der Moment der Selbstwahrnehmung und Selbstgewissheit sein kann.

LITERATUR

Primärtexte

- Kubrick, Stanley/Raphael, Frederic/Schnitzler, Arthur: *Eyes Wide Shut. Das Drehbuch/Traumnovelle. Die Novelle*, Frankfurt/Main: Fischer 1999.
- Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, Frankfurt/Main: Fischer 1996.
- Schnitzler, Arthur: „Frau Berta Garlan“, in: Ders., *Frau Berta Garlan. Erzählungen 1899-1900*, Frankfurt/Main: Fischer 1995, S. 45-187.
- Schnitzler, Arthur: „Frau Beate und ihr Sohn“, in: Ders., *Casanovas Heimfahrt. Erzählungen 1909-1917*, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 76-154.
- Schnitzler, Arthur: „Casanovas Heimfahrt“, in: Ders., *Casanovas Heimfahrt. Erzählungen 1909-1917*, Frankfurt/Main: Fischer 1999, S. 269-378.
- Schnitzler, Arthur: *Paracelsus*, in: Ders., *Reigen. Die Einakter*, Frankfurt/Main: Fischer 2000, S. 219-258.
- Schnitzler, Arthur: *Das weite Land*, Frankfurt/Main: Fischer 1987.
- Schnitzler, Arthur: *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt/Main: Fischer 1967.
- Schnitzler, Arthur: „Psychologische Literatur“, in: Ders., *Aphorismen und Betrachtungen*, Frankfurt/Main: Fischer 1967. S. 454-455.
- Schnitzler, Arthur: „Über Psychoanalyse“, in: Reinhard Urbach (Hg.), *Protokolle 2* (1976), S. 277-284.
- Schnitzler, Arthur: „Traumnovelle“-Filmskript (nach Müller Neumann Nr. C XLII Traumnovelle, Nr. 5 Film-Skript, pag.: 1-30, Maschinenschrift und Nr. 6 Skizzen zum Filmskript (unleserlich), pag.: 1-5, Handschrift Schnitzler). *Arthur-Schnitzler-Archiv*. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Deutsches Seminar II, Leitung: Prof. Dr. Achim Aurnhammer.

Theoretische Texte

Ausgewählte Scham-Theorie

- Abraham, Karl: „Über Einschränkungen und Umwandlungen der Schaulust bei den Psychoneurotikern nebst Bemerkungen über analoge Erscheinungen in der Völkerpsychologie“, in: Ders., *Psychoanalytische Studien* Bd. 1, Gießen: Psychosozial-Verlag 1998, S. 324-382.
- Bastian, Till: *Der Blick, die Scham, das Gefühl. Eine Anthropologie des Verkannten*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Bastian, Till/Hilgers, Micha: „Kain. Die Trennung von Scham und Schuld am Beispiel der Genesis“, in: *Psyche* 44 (1990), S. 1100-1112.
- Benthien, Claudia: „Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit. Zur Psychodynamik von Scham und Schuld in Kleists Familie Schroffenstein“, in: *Kleist-Jahrbuch* (1999). Günter Blamberger/ Sabine Doering/Klaus Müller-Salget (Hg.), Stuttgart: Metzler 2000, S. 128-143.
- Benthien, Claudia: „Die Macht archaischer Gefühle. Kulturwissenschaftliche Gedanken zum Verhältnis von Scham und Schuld“, in: *Wiener Zeitung* vom 15.4.2006, Feuilleton-Beilage ‚extra‘.
- Benthien, Claudia: „Scham und Schulden. Die Ökonomie der Gefühle in Lessings ‚Minna von Barnhelm‘“, in: Alexandra Pontzen/Heinz-Peter Preußner (Hg.), *Jahrbuch Literatur und Politik* 3: Schuld und Scham. Ritualisiertes Fehlverhalten von Aias bis Abu Ghraib, Heidelberg: Winter 2007.
- Böhme, Hartmut: „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.
- Bologne, Jean-Claude: *Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls*, Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger 2001.
- Duerr, Hans-Peter: *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß* 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992.

- Fenichel, Otto: „Schaubtrieb und Identifizierung“, in: Ders., Aufsätze Bd. 1, Frankfurt/Main: Ullstein 1985, S. 382-408.
- Hilgers, Micha: Scham. Gesichter eines Affekts, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996.
- Jacoby, Mario: Scham-Angst und Selbstwertgefühl. Ihre Bedeutung in der Psychotherapie, Olten, Freiburg i. Br.: Walter 1991.
- Kilborne, Benjamin: Disappearing Persons. Shame and Appearance, Albany, New York: State University of New York Press 2002.
- Kleinspehn, Thomas: „Schaulust und Scham. Zur Sexualisierung des Blicks“, in: Detlev Hoffmann (Hg.), Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema, Marburg: Jonas-Verlag 1989, S. 31-50.
- Kühn, Rolf u.a. (Hg.): Scham – ein menschliches Gefühl: kulturelle, psychologische und philosophische Perspektiven, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.
- Landweer, Hilge: Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls, Tübingen: Mohr Siebeck 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: „Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung“, in: Ders., Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Theater der Zeit. Recherchen 12, Berlin 2002. S. 39-58.
- Lewis, Michael: Scham. Annäherung an ein Tabu. Übers. v. Rita Höner, Hamburg: Kabel 1993 (= Lewis, Michael: Shame: The Exposed Self, New York: The Free Press 1992).
- Misheva, Vessela: Shame and Guilt. Sociology as a Poietic System, Uppsala: Department of Sociology, Uppsala University 2000.
- Morrison, Andrew P.: Shame. The Underside of Narcissism, Hillsdale, New York: The Analytic Press 1989.
- Nathanson, Donald (Hg.): The many faces of shame, New York, London: The Guilford Press 1987.
- Nussbaum, Martha C.: Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law, Princeton NJ: Princeton University Press 2004.
- Piers, Gerhart/Singer, Milton B.: Shame and Guilt. A Psychoanalytic and a Cultural Study, Springfield: Thomas 1953.
- Pontzen, Alexandra/Preußner, Heinz-Peter (Hg.): Jahrbuch Literatur und Politik 3: Schuld und Scham. Ritualisiertes Fehlverhalten von Aias bis Abu Ghraib, Heidelberg: Winter 2007.
- Ruhs, August: Schaubtrieb, Auge, Blick, in: texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik 24 (2004), S. 81-100.

- Sartre, Jean-Paul: „Der Blick“, in: Ders., Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Reinbek: Rowohlt 1974, S. 457-538.
- Schmitz, Hermann: Der Rechtsraum. System der Philosophie Bd. III/3, Bonn: Bouvier 1983.
- Schüttauf, Konrad/Specht, Ernst Konrad/Wachenhausen, Gabriela: Das Drama der Scham. Ursprung und Entfaltung eines Gefühls, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.
- Simmel, Georg: „Zur Psychologie der Scham“, in: Ders., Schriften zur Soziologie. Heinz Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt (Hg.), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 140-150.
- Seidler, Günter H.: Der Blick des Anderen. Eine Analyse der Scham, Stuttgart: Klett-Cotta 2001.
- Seidler, Günter H.: „Scham“, in: Wolfgang Mertens/Bruno Waldvogel (Hg.), Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe, Stuttgart: Kohlhammer 2000, S. 624-644.
- Tangney, June Price/Dearing, Ronda L. (Hg.): Shame and Guilt, New York, London: The Guilford Press 2002.
- Taylor, Gabriele: Pride, Shame and Guilt. Emotions of Self-Assessment, Oxford: Clarendon Press 1985.
- Tisseron, Serge: Phänomen Scham. Psychoanalyse eines sozialen Affekts, München: Reinhardt 2000.
- Williams, Bernard: Scham, Schuld und Notwendigkeit. Eine Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral, Berlin: Akademie-Verlag 2000.
- Wurmser, Léon: Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten, Berlin, Heidelberg: Springer 1990 (= Léon Wurmser: The mask of shame, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1981).

Weitere theoretische Texte

- Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, Reinbek: Rowohlt 1999.
- Benthien, Claudia/Fleig, Anne/Kasten, Ingrid (Hg.): Zur Geschichte der Gefühle, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000.
- Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hg.): Männlichkeit als Maske. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln: Böhlau 2003.

- Boothe, Brigitte: „Wie führt der Traum ins Leben? Die Vernunft des Glücks und die Dramaturgie der Verflüchtigung“, in: Körner/Krutzenbichler (Hg.), *Der Traum in der Psychoanalyse* (2000), S. 11-28.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977.
- Freud, Sigmund: „Briefe an Arthur Schnitzler“, in: *Neue Rundschau* 66 (1955), S. 95-106.
- Freud, Sigmund: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“, in: Ders., *Gesammelte Werke 5*. Anna Freud/Marie Bonaparte/Edward Bibring/u.a. (Hg.), Frankfurt/Main: S. Fischer 1999, S. 489-516.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Studienausgabe II. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey (Hg.), Frankfurt/-Main: Fischer 2000.
- Hamburger, Andreas: „Traumnarrative. Interdisziplinäre Perspektiven einer modernen Traumtheorie“, in: Körner/Krutzenbichler (Hg.), *Der Traum in der Psychoanalyse* (2000), S. 29-48.
- Jagow, Bettina von/Steger, Florian (Hg.): *Differenzerfahrung und Selbst. Bewußtsein und Wahrnehmung in der Literatur und Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003.
- Koch, Gertrud: „Netzhautsex – Sehen als Akt“, in: Georg Stanitzek/Wilhelm Vosskamp (Hg.), *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln: DuMont 2001, S. 101-110.
- Koch, Gertrud: „Traumleinwand – filmtheoretische Ausdeutungen eines psychoanalytischen Konzepts“, in: Stephan Hau/Wolfgang Leuschner/Heinrich Deserno (Hg.), *Traum-Expeditionen*, Tübingen: diskord 2002, S. 277-288.
- Körner, Jürgen/Krutzenbichler, Sebastian (Hg.): *Der Traum in der Psychoanalyse*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Martig, Charles/Karrer, Leo (Hg.): *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen*, Marburg: Schüren 2003.
- Morgenthaler, Fritz: *Der Traum. Fragmente zur Theorie und Technik der Traumdeutung*. Hg. v. Paul Parin, Frankfurt/Main, New York: Campus 1990.
- Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael (Hg.): *Masken und Maskierungen*, Opladen: Leske + Budrich 2000.

- Schmitz, Gerhard: „Maske und Angst. Bemerkungen aus psychoanalytischer Sicht“, in: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 225-249.
- Singer, Wolf: „Bewußtsein und Selbst. Möglichkeiten und Grenzen der Wahrnehmung“, in: Bettina von Jagow/Florian Steger (Hg.), Differenzerfahrung und Selbst. Bewußtsein und Wahrnehmung in der Literatur und Geschichte des 20. Jahrhunderts, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003, S. 21-41.
- Stephan, Inge: Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Köln, Wien: Böhlau 1997.
- Zeul, Mechthild: „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.

Sekundärtexte

Arthur Schnitzler

- Ballhausen, Thomas/Eichinger, Barbara/Moser, Karin/u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film, Wien: Filmarchiv Austria 2006.
- Bekes, Peter: „Und kein Traum ist völlig ein Traum“. Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘, in: Deutschunterricht 54.6 (2001), S. 29-34.
- Benthien, Claudia: „Masken der Verführung. Intimität und Anonymität in Schnitzlers ‚Reigen‘“, in: The Germanic Review 72.2 (1997), S. 130-141.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: „Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler“, in: Fliedl (Hg.), Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert (2003), S. 120-138.
- Fliedl, Konstanze (Hg): Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien: Picus 2003.
- Gay, Peter: Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Übers. v. Ulrich Enderwitz, Monika Noll u. Rolf Schubert, Frankfurt/Main: Fischer 2002.

- Hanuschek, Sven: „All diese Ordnung, all diese Sicherheit des Daseins nur Schein und Lüge“. *Traumnovelle* (Arthur Schnitzler – Stanley Kubrick), in: Anne Bohnenkamp/Tilman Lang (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 177-184.
- Heizmann, Bertold: *Erläuterungen und Dokumente. Arthur Schnitzler Traumnovelle*, Stuttgart: Reclam 2006.
- Kammer, Manfred: *Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film*, Aachen: CoBRa Medien 1983.
- Koschorke, Albrecht: „Blick und Macht. Das Imaginäre der Geschlechter im 19. Jahrhundert und bei Arthur Schnitzler“, in: Christine Lubkoll (Hg.), *Das Imaginäre des Fin de Siècle*, Freiburg i. Br.: Rombach 2002, S. 313-335.
- Lange-Kirchheim, Astrid: „Déjà-vu einer Jahrhundertwende: Psychoanalyse als Traumtheorie: Zu Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘“, in: Hans H. Hiebel/Dies. (Hg.), *Literatur und Psychologie. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000: Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Wege vom 20. ins 21. Jahrhundert Bd. 10 (=Jahrbuch für Internationale Germanistik Bd. 62, 2003)*, S. 269-274.
- Loewenberg, Peter: „Freud, Schnitzler und *Eyes Wide Shut*“, in: *Psyche* 58 (2004), S. 1156-1181.
- Martens, Lorna: „Naked bodies in Schnitzler’s late prose fiction“, in: Joseph P. Strelka (Hg.), *Die Seele ... ist ein weites Land. Kritische Beiträge zum Werk Arthur Schnitzlers*, Bern, Berlin u.a.: Lang 1997, S. 107-129.
- Matthias, Bettina: *‚Masken‘ des Lebens. Gesichter des Todes. Zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1999.
- Mieszkowski, Sylvia: „Das ‚Leuchten der Möglichkeiten‘. Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘ und Stanley Kubricks ‚Eyes wide shut‘“, in: Andreas Kraß/Alexandra Tischel (Hg.), *Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe*, Berlin: Erich Schmidt 2002, S. 210-228.
- Wolfgang Müller-Funk: „Der gewohnte Bezirk seines Daseins: Räumlichkeit und Topografie Wiens in Schnitzlers *Der Weg ins Freie*“, in: Thomas Ballhausen/Barbara Eichinger/Karin Moser/u.a. (Hg.): *Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film*, Wien: Filmarchiv Austria 2006, S. 207-246.

- Müller-Seidel, Walter: „Moderne Literatur und Medizin. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers“, in: Giuseppe Farese (Hg.), Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘, Bern, Frankfurt/Main u. New York: Lang 1985 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Kongressberichte, Bd. 13, 1985), S. 60-92.
- Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler, Stuttgart: Metzler 1987.
- Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers, München: Fink 1987.
- Scheffel, Michael: „Ich will dir alles erzählen“. Von der ‚Märchenhaftigkeit des Alltäglichen‘ in Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘“, in: Text + Kritik. Arthur Schnitzler. H. 138/139 (1998), S. 123-137.
- Scheible, Hartmut: Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler, Bielefeld: Aisthesis 1996.
- Sebald, W.G.: „Das Schrecknis der Liebe. Überlegungen zu Schnitzlers *Traumnovelle*“, in: Merkur 39.2 (1985), S. 120-131.
- Sperber, George Bernard: „Wahre Kongenialität: von Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘ zu Stanley Kubricks ‚Eyes wide shut‘“, in: Renate Koroschetz de Maragno (Hg.), Brückenschlag. Lengua y cultura alemanas, un puente entre dos continentes, Actas del X Congreso Latinoamericano de Estudios Germanísticos, Caracas, Venezuela, octubre 2000, Caracas: Universidad Central de Venezuela 2002, S. 122-134.
- Spiel, Hilde: „Im Abgrund der Triebwelt oder kein Zugang zum Fest. Zu Schnitzlers ‚Traumnovelle‘“, in: Giuseppe Farese (Hg.), Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit‘, Bern, Frankfurt/Main u. New York: Lang 1985 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Kongressberichte, Bd. 13, 1985), S. 164-169.
- Thomé, Horst: „Die Beobachtbarkeit des Psychischen bei Arthur Schnitzler und Sigmund Freud“, in: Fliedl (Hg.), Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert (2003), S. 51-66.
- Vorbrugg, Miriam: „Imagination des Begehrens: Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘ und Stanley Kubricks ‚Eyes wide shut‘“, in: Literatur für Leser 25.3 (2002), S. 143-167.
- Weinzierl, Ulrich: Arthur Schnitzler. Lieben Träumen Sterben, Frankfurt/Main: Fischer 1998.

- Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film, Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe 2006, Online-Publikation: <http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=98149319X> vom 15.3.2007.
- Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende, Frankfurt/Main: Athenäum 1988.

Stanley Kubrick

- Bronfen, Elisabeth: „Männliche Halluzinationen und weibliche Vernunft“, in: Christine Rüffert/Irmbert Schenk/Karl-Heinz Schmid u.a. (Hg.), *Wo/Man. Kino und Identität*, Berlin: Bertz 2003, S. 15-32.
- Buovo, Marisa: „Masken der Gewalt. Die Sprache der Kleidung in *A Clockwork Orange*“, in: Stanley Kubrick. Katalog zur Ausstellung (2004), S. 148-155.
- Chion, Michel: *Eyes Wide Shut*, London: British Film Institute 2002.
- Ciment, Michel: Kubrick, München: Bahia 1982.
- Danckwardt, Joachim F.: „Von der *Traumnovelle* (Arthur Schnitzler) zu *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick)“, in: *Psychoanalyse im Widerspruch* 17.33 (2005), S. 57-74.
- Duncan, Paul: Stanley Kubrick. Sämtliche Filme, Köln: Taschen 2003.
- Hackert, Fritz/Eicher, Thomas: „Jahrhundertwende heute? Ein Briefwechsel anlässlich des Films *Eyes Wide Shut*“, in: Thomas Eicher (Hg.), *Grenzüberschreitungen um 1900. Österreichische Literatur im Übergang*, Oberhausen: Athena 2001, S. 29-52.
- Hoff, Dagmar von: „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.
- Hoff, Dagmar von: „Wettstreit der Künste: Eyes Wide Shut. Stanley Kubricks Verfilmung von Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘“, in: *Kanonbildung bei audiovisuellen Medien im Deutschunterricht? Bodo Lecke/Hans Dieter Erlinger (Hg.)*, München: koopaed 2004, S. 181-191.

- Jahrhaus, Oliver: „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.
- Kirchmann, Kay: Stanley Kubrick. Das Schweigen der Bilder. Mit einem Prolog von Boris Groys, Bochum: Schnitt – der Filmverlag 2001.
- Koebner, Thomas: „Kein Traum ist völlig Traum. Nachgedanken zu Arthur Schnitzlers ‚Traumnovelle‘ und Stanley Kubricks Film ‚Eyes Wide Shut‘“, in: Ders., *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*, Sankt Augustin 2003, S. 140-162.
- Kubrick, Stanley/Raphael, Frederic/Schnitzler, Arthur: *Eyes Wide Shut. Das Drehbuch/Traumnovelle. Die Novelle*, Frankfurt/Main: Fischer 1999.
- Kubrick, Stanley: Katalog zur Ausstellung Stanley Kubrick, Kine-matograph 19 (2004), Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 2004.
- Lehmann, Hans-Thies: „Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinythos“, in: Karl-Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 572-609.
- Lehmann, Hans-Thies: „Film-Theater. Masken/Identitäten in *Eyes Wide Shut*“, in: Stanley Kubrick. Katalog zur Ausstellung (2004), S. 232-243.
- Raphael, Frederic: *Eyes Wide Open. Eine Nahaufnahme von Stanley Kubrick*. Übers. v. Johannes Sabinski, Berlin: Ullstein 1999.
- Ruschel, Christian: *Vom Innen und Außen der Blicke: aus Arthur Schnitzlers Traumnovelle wird Stanley Kubricks Eyes Wide Shut*, Dissertation, Mainz 2002, Online-Publikation: <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=967093678> vom 15.3.2007.
- Seeßlen, Georg/Jung, Fernand: *Stanley Kubrick und seine Filme*, Marburg: Schüren 1999.
- Steiner Daviau, Gertraud: „Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*. Eine neue Dimension für Schnitzlers *Traumnovelle*“, in: Ian Foster/Florian Krobb (Hg.), *Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften/Contemporaneities*, Bern, Berlin u.a.: Lang 2002, S. 391-405.

- Thissen, Rolf: Stanley Kubrick. Der Regisseur als Architekt, München: Heyne 1999.
- Whiting, Raleigh/Ingram, Susan: „Schnitzler, Kubrick and ‚Fidelio‘“, in: Mosaic. A journal for the interdisciplinary study of literature 36.3 (2003), S. 55-71.

Rezensionen zu Eyes Wide Shut

- Althen, Michael: „Mit offenen Augen träumen. Kubricks ‚Eyes Wide Shut‘ eröffnet die Filmfestspiele am Lido“, in: Süddeutsche Zeitung vom 2.9.1999.
- Egger, Christoph: „‚Eyes Wide Shut‘, Stanley Kubricks letzter Film – kein ‚Vermächtnis‘“, in: Neue Zürcher Zeitung vom 10.9.1999.
- Göttler, Fritz: „Fremde, wenn sie sich begegnen. Reflexionen zum letzten Film von Stanley Kubrick“, in: Süddeutsche Zeitung vom 9.9.1999.
- Horlacher, Pia: „Augen zu und durch ... ‚Eyes Wide Shut‘ eröffnet heute das 56. Filmfestival Venedig“, in: Neue Zürcher Zeitung vom 1.9.1999.
- Kilb, Andreas: „Unsägliche Schaulust. Verloren in Raum und Zeit: Stanley Kubricks letzter Film ‚Eyes Wide Shut‘“, in: Die Zeit vom 22.7.1999.
- Körte, Peter: „Reise ans Ende der Nacht. Zum US-Start von Stanley Kubricks ‚Eyes Wide Shut‘“, in: Frankfurter Rundschau vom 19.7.1999.
- Körte, Peter: „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.
- Lueken, Verena: „Augen auf“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.7.1999.
- Lueken, Verena: „Zuviel oder zuwenig Sex? Die Debatte um den letzten Kubrick-Film nimmt bizarre Züge an“, in: Berliner Zeitung vom 13.7.1999.
- Lueken, Verena: „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.

- Oswald, Andreas: „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.
- Peitz, Christiane: „Dies ist mein Leib. Kino als Entblößungskunst“, in: Die Zeit vom 9.9.1999.
- Rodek, Hanns-Georg: „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.
- Schnelle, Josef: „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.
- Schweizerhof, Barbara: „Angstmachende Verführung“, in: Freitag vom 3.9.1999.
- Seeßlen, Georg: „Nun sind wir wohl erwacht“, in: die tageszeitung vom 19.7.1999.
- Seidel, Hans-Dieter: „Fiebrige Erregung. Schale Ernüchterung: ‚Eyes Wide Shut‘, Kubricks letzter Film, eröffnet Festival von Venedig“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3.9.1999.
- Voss, Helmut: „Die Augen zu, den Mund zu voll. Wie Warner Bros. sich mit der Kubrick-Vermarktung selbst schadete“, in: Die Welt vom 17.8.1999.
- Zander, Peter: „Sex bis zum Magengeschwür“, in: Berliner Morgenpost vom 13.7.1999.

Alle Abbildungen:

Film Stills aus *Eyes Wide Shut* von Stanley Kubrick (1999).

Lettre

Monika Ehlers

Grenzwahrnehmungen

Poetiken des Übergangs in der
Literatur des 19. Jahrhunderts.
Kleist – Stifter – Poe

Oktober 2007, ca. 240 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-760-8

Stefan Tigges,

Anne Monfort (Hg.)

Dramatische

Transformationen

Zu gegenwärtigen Schreib-
und Aufführungsstrategien im
deutschsprachigen Theater

Oktober 2007, ca. 328 Seiten,
kart., ca. 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-512-3

Ulrike Bergermann,

Elisabeth Strowick (Hg.)

Weiterlesen

Literatur und Wissen

September 2007, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-606-9

Arne Höcker,

Oliver Simons (Hg.)

Kafkas Institutionen

September 2007, ca. 340 Seiten,
kart., ca. 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-508-6

Christina Burbaum

Vom Nutzen der Poesie

Zur biografischen und
kommunikativen Aneignung
von Gedichten.

Eine empirische Studie

September 2007, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 36,80 €,
ISBN: 978-3-89942-770-7

Stefan Hofer

Die Ökologie der Literatur

Eine systemtheoretische
Annäherung. Mit einer Studie
zu Werken Peter Handkes

September 2007, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 32,80 €,
ISBN: 978-3-89942-753-0

Margret Karsch

»das Dennoch jedes Buchstabens«

Hilde Domins Gedichte
im Diskurs um Lyrik
nach Auschwitz

September 2007, ca. 350 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-744-8

Vittoria Borsò,

Heike Brohm (Hg.)

Transkulturation

Literarische und mediale
Grenzräume im deutsch-
italienischen Kultur-
kontakt

August 2007, ca. 280 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-520-8

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Lettre

Céline Kaiser

Rhetorik der Entartung

Max Nordau und die Sprache
der Verletzung

August 2007, ca. 224 Seiten,
kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 978-3-89942-672-4

Julia Freytag

Verhüllte Schaulust

Die Maske in Schnitzlers
Traumnovelle und in Kubricks
Eyes Wide Shut

Juli 2007, 142 Seiten,
kart., 16,80 €,
ISBN: 978-3-89942-425-6

Eva Erdmann

Vom Klein-Sein

Perspektiven der Kindheit in
Literatur und Film

Juli 2007, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-583-3

Thomas von Steinaecker

Literarische Foto-Texte

Zur Funktion der Fotografien in
den Texten Rolf Dieter
Brinkmanns, Alexander Kluges
und W.G. Sebalds

Juni 2007, 346 Seiten,
kart., 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-654-0

Sibel Vurgun

Voyages sans retour

Migration, Interkulturalität und
Rückkehr in der frankophonen
Literatur

Juni 2007, 322 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-560-4

Peter Rehberg

lachen lesen

Zur Komik der Moderne
bei Kafka

März 2007, 296 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-577-2

Thomas Gann

Gehirn und Züchtung

Gottfried Benns psychiatrische
Poetik 1910-1933/34

März 2007, 240 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-651-9

Volker Georg Hummel

**Die narrative Performanz
des Gehens**

Peter Handkes »Mein Jahr in
der Niemandsbucht« und »Der
Bildverlust« als Spaziergänger-
texte

Februar 2007, 220 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-637-3

Ursula Link-Heer,

Ursula Hennigfeld,

Fernand Hörner (Hg.)

Literarische Gendertheorie

Eros und Gesellschaft bei
Proust und Colette

2006, 288 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-557-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Lettre

Michael C. Frank

Kulturelle Einflussangst

Inszenierungen der Grenze
in der Reiseliteratur des
19. Jahrhunderts

2006, 232 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 978-3-89942-535-2

Petra Gropp

Szenen der Schrift

Medienästhetische Reflexionen
in der literarischen Avantgarde
nach 1945

2006, 450 Seiten,

kart., 32,80 €,

ISBN: 978-3-89942-404-1

Heide Volkening

Am Rand der Autobiographie

Ghostwriting – Signatur –
Geschlecht

2006, 262 Seiten,

kart., 27,80 €,

ISBN: 978-3-89942-375-4

Meike Becker-Adden

Nahtstellen

Strukturelle Analogien
der »Kreisleriana« von
E.T.A. Hoffmann und
Robert Schumann

2006, 288 Seiten,

kart., 28,80 €,

ISBN: 978-3-89942-472-0

Annette Runte

Über die Grenze

Zur Kulturpoetik der
Geschlechter in Literatur
und Kunst

2006, 384 Seiten,

kart., 28,80 €,

ISBN: 978-3-89942-422-5

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de