

Vom Innen und Außen der Blicke

**Aus Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE
wird Stanley Kubricks EYES WIDE SHUT**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. phil.

vorgelegt dem Fachbereich 13 Philologie I
der Johannes Gutenberg-Universität
Mainz

von
Christian Ruschel
aus Karlsruhe

Mainz
2002

Referent: [REDACTED]

Korreferent: [REDACTED]

Tag des Prüfungskolloquiums: 24.07.2002

INHALT

1	EINFÜHRUNG	1
1.1	„LOOK AT ME“: FILM IM SPIEGEL	1
1.1.1	Porträt eines Films	1
1.1.2	Kinematographie als Erzählkunst	2
1.2	EIN ERZÄHLER AUF DER SUCHE NACH GESCHICHTEN	7
1.2.1	Stanley Kubrick, Leben und Werk: Forschungsansätze	7
1.2.2	Bevorzugte Themen und Motive	8
1.2.3	Erzählmuster: Der „Plan des Erzählers“	12
1.2.4	Gestaltungsoptionen der filmischen Umsetzung	13
2	DIE ADAPTION VON ARTHUR SCHNITZLERS TRAUMNOVELLE	19
2.1	ZWISCHEN TRAUM UND WIRKLICHKEIT – DIE TRAUMNOVELLE	19
2.1.1	Das Erzählkonzept	19
2.1.2	Dramaturgie des Traums	20
2.1.3	Eine „Doppelnovelle“ – die Erzählinstanzen	27
2.1.4	Die (wieder-)gefundene Geschichte	34
2.2	EINFLÜSSE UND MESSPUNKTE	37
2.2.1	Ins Herz der Finsternis: Mensch und Welt	37
2.2.2	Arthur Schnitzler und das Kino	39
2.2.3	Traum im Film	43
2.3	LÜGEN UND GEHEIMNISSE – DAS DREHBUCH ZU EYES WIDE SHUT	48
2.3.1	Das Drehbuch als Struktur des Films	48
2.3.2	Victor Ziegler und Mandy – neue Figuren schließen den Kreis	50
2.3.3	Änderung im Detail – der verfehlt Sinn?	56
2.3.4	Gesamtwirkung und Handlungsschema	62
2.4	VON DER TRAUMNOVELLE ZU EYES WIDE SHUT: ADAPTIONSPROZESSE	68
2.4.1	Die Vorgeschichte: ARTIFICIAL INTELLIGENCE und EYES WIDE SHUT	68
2.4.2	Die Drehversion	73
2.4.3	Das Filmkonzept	77
3	MISE EN SCÈNE UND DÉCOUPAGE: DIE REALISATION	80
3.1	RAHMENBEDINGUNGEN DES DREHS	80
3.1.1	Genie und Teamwork	80
3.1.2	Produktionsumstände	82
3.1.3	Kubricks Unvollendeter?	88
3.2	ANALYSEN DER UMSETZUNG	96
3.2.1	Wiederholte Heimkehr: Bei Harfords zuhause	96
3.2.2	Unterwegs: Auf den Straßen New Yorks	109
3.2.3	Auf der Suche: Strukturelle Elemente	118
3.2.4	Zutritt nur für Gäste: Weihnachtsparty und Maskenball	126
3.2.5	Nach dem Tod: Marions Verzweiflung	138
3.2.6	Käufliche Liebe: Domino und Sally	143
3.2.7	Vorräume der Hölle: Sonata Café und Rainbow Fashions	147
3.2.8	Manipulierte Wahrheit: Ziegler spielt falsch	153
3.2.9	Spiel des Lebens	165
4	UNTERWEGS ZUM PUBLIKUM: VERMARKTUNG UND REZEPTION	174
4.1	GROSSE ERWARTUNGEN	174
4.1.1	Comeback	174
4.1.2	Das Vermächtnis	175
4.2	KRITIK UND PUBLIKUM	181
4.2.1	Ein Film geht um die Welt: Internationale Resonanz	181
4.2.2	Pro und Contra – Der Kritiker als Ratgeber und Vermittler?	182
4.2.3	Box-Office und Wertschöpfung: Das erste Wochenende – und dann?	193
5	VON WORTEN UND BILDERN – RESÜMEE UND AUSBLICK	196
5.1	ERLEBNISVERMITTLUNG IN LITERATUR UND FILM	196
5.2	AUF DEM WEG ZUR FILMISCHEN POESIE?	199
	LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	201
	FILMOGRAPHISCHE DATEN	209

Ce que j'ai particulièrement admiré chez Stanley Kubrick, c'est qu'il s'est regardé, a décidé qui il était, puis s'est mis à chercher comment il pourrait l'exprimer. Ce n'est pas une chose facile, mais il a persisté, et, finalement, a réalisé des films qui étaient totalement siens et ne ressemblaient à aucun autre.

Elia Kazan¹

Verrat II

Der Spiegel sagt du bist nicht du Ich bitte ihn verrat mich nicht Ich schenk dir einen feinen Rahmen	Der Spiegel sagt ich bin dein Rahmen du bist mein Bild
---	---

Rose Ausländer

1 Einführung

1.1 „Look at me“: Film im Spiegel

1.1.1 Porträt eines Films

Im Vorwort seines Romans *DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY* diskutiert Oscar Wilde in abstrahierenden Aphorismen Wesen und Zweck von Kunst, um sodann in der Geschichte des Dorian Gray von einem Dandy zu erzählen, an dem Alter und ausschweifender Lebensstil spurlos vorübergehen, da sein Wunsch erfüllt wurde, sein Porträt möge an seiner statt altern. Seine ebenmäßigen Gesichtszüge bleiben erhalten, während die Folgen seines Lebens auf das Kunstwerk projiziert werden, das unansehnlich, ja häßlich und abstoßend gerät. Kunst und Leben gehen ineinander über, die Kunst wird als Maskierung mißbraucht. Im Kunstwerk werden die Abgründe von Dorian Grays Charakter offenbart.

Die ersten Bilder, die Stanley Kubrick von seinem Film *EYES WIDE SHUT* an die Öffentlichkeit ließ, deuteten Ähnliches an: Die Darsteller Tom Cruise und Nicole Kidman liebten sich nackt vor einem großen Wandspiegel mit verschnörkeltem Rahmen, in einem Zimmer, das voller Gemälde hängt, so daß der Spiegel fast als eben solches gelten kann. Die Kamera zoomt auf den Spiegel zu, läßt die wirklichen Personen an den Seiten aus dem Bildkader treten, der schließlich zur Gänze von deren Spiegelbild erfüllt ist. Doch da schaut Nicole Kidman, etwas gelangweilt und vielleicht auch herausfordernd lasziv, in den Spiegel – und damit direkt den Betrachter an. Ein Hauch von Erkenntnis liegt in diesem Blick, der von außerhalb des Bildes auf den Spiegel trifft und von dort zum Zuschauer gelangt, der sich damit gleichsam zwischen den Protagonisten und dem Spiegel, inmitten der Szene befindet. Diese Konfrontation der Figuren mit dem eigenen Selbst gibt das Thema des Films vor, der mit seinen ureigenen künstlerischen Mitteln von seelischen Abgründen erzählen wird, vom Rätsel, das der Mensch sich selber ist und bleibt.

Der Blick, das Sehen, die (Selbst-)Erkenntnis, das sind spätestens seit *2001: A SPACE ODYSSEY* (1968) konstitutive thematische und formale Größen in Kubricks Filmen. *EYES WIDE SHUT* signalisiert sie nun sogar in seinem rätselhaften, paradoxen Titel, der vielfach als Beschreibung des somnambulen Schwebezustands zwischen Wachen und Träumen, Bewußtem und Unbewußtem interpretiert wurde, aber auch als Verweigerung von Erkenntnis gedeutet werden kann, zunächst von außen, wenn ein sehnsüchtiges Sehen-Wollen keine Erfüllung findet, und letztlich von innen, vom Individuum selbst, das schon zuviel gesehen hat und deswegen die Augen vor der beängstigenden Wirklichkeit oder auch Wahrheit verschließt.

¹ in: Positif 10/99, S.52.

Einem Spiegel ähnlich gibt das Medium Film dem Leben einen Rahmen, zeigt einen Ausschnitt, nimmt einen bestimmten Blickwinkel ein, und ähnelt damit der Wirklichkeitswahrnehmung eines einzelnen Menschen. Der Blick des Betrachters auf einen Film muß aber nicht auf die Perspektive des Films beschränkt sein. Daß es einen Raum hinter der Kamera gibt, wird einem spätestens dann bewußt, wenn durch gewisse optische Täuschungsmanöver die geschlossene Illusion der Filmwelt durchbrochen wird. Um die spezifische Perspektive eines Filmes verstehen, die Intentionen des Filmemachers bei der Entscheidung für eine Variante und gegen eine andere nachvollziehen zu können, ist es hilfreich, sich beim (wiederholten) Ansehen des Films um eine Außensicht auf ihn zu bemühen, die idealerweise einer Aufsicht auf den Set während des Drehs der jeweiligen Einstellung entspräche. Dabei lassen sich Figurenarrangements, Raumdarstellung, Kamerabewegungen usw. am besten erkennen. Zudem kann die jeweils vom Filmemacher getroffene Wahl unter der Fragestellung „Warum so und nicht anders?“ mit alternativ zur Verfügung stehenden Möglichkeiten verglichen werden, die der Filmemacher letztlich ignoriert hat.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Absicht, derartige Überlegungen auf einen besonders hervorragenden Film über sämtliche beim kreativen Prozeß der Filmherstellung anfallende Arbeits- und Entscheidungsbereiche hinweg anzuwenden. Ziel und Zweck all dieser Aspekte kreativer Arbeit ist nach meiner Auffassung, die Intentionen des Filmkünstlers in einer möglichst wirkungsvollen Filmerzählung an das Publikum zu vermitteln. In meiner Untersuchung sollte also unter anderem diesen Intentionen und den durch Anwendung bestimmter Mittel beabsichtigten Wirkungen nachgespürt werden. Inwieweit die Öffentlichkeit, Publikum und Kritik, an die sich der Film letzten Endes wendet, diese Bemühungen honoriert, sollte die Mitverfolgung der öffentlichen Resonanz erweisen, die im Nachhinein anhand von Archivmaterial nur noch unzuverlässig zu rekonstruieren ist. Es galt demnach, mich bereits frühzeitig, noch vor dessen Veröffentlichung, für einen Film zu entscheiden, der eine solchermaßen bewußte, durchdachte Gestaltung erwarten ließ und zugleich über alle Stadien seiner Entstehung hinweg von einem Filmkünstler maßgeblich geprägt sein würde. Außerdem sollte er mit hoher Wahrscheinlichkeit in seiner Kinoauswertung auf breites internationales Interesse stoßen, um ein Miterleben des Medienechos zu ermöglichen. Nach seinen früheren Werken zu urteilen, würde Stanley Kubrick mit seinem neuen Film EYES WIDE SHUT all diese Voraussetzungen weitgehend erfüllen können.

1.1.2 Kinematographie als Erzählkunst

Stark vereinfachend läßt sich das Spektrum stilistischer Gestaltungsweisen von Filmen (unabhängig von Inhalt und Thema) in realistische und formalistische einteilen, wobei das eine Extrem dokumentarische, das andere avantgardistisch-experimentelle Ausprägungen zeigt. Der narrative, fiktionale Film, sei er auf Unterhaltung oder Kunst angelegt, bewegt sich zwischen Realismus und Formalismus. Letzterer liegt insbesondere dann vor, wenn Mittel filmischer Gestaltung eine eigene erzählerische Qualität entfalten, anstatt bloß der verständlichen Abbildung des Geschehens vor der Kamera zu dienen, etwa wenn Schnittkaskaden die Verwirrung des Helden versinnbildlichen, eine verkantete Kadrierung eine bedrohliche Atmosphäre schafft oder Einstellungen, die scheinbar in keinem direkten Zusammenhang zur inneren Logik der Handlung stehen, Fragen aufwerfen. Gerade im Einsatz solcher für jeden Zuschauer mehr oder weniger auffälliger Mittel zeigt sich die formende Hand des Filmerzählers, des Regisseurs. Leider ist im heutigen Kino jedoch keineswegs eine Ignorierung dieser dem Regisseur zur Verfügung stehenden Gestaltungsweisen zu beklagen, sondern vielmehr deren inflationärer, häufig rein selbstzweckhafter, willkürlicher Gebrauch, der sich nicht von handlungsimmanenter Notwendigkeit herleiten kann (z.B. konfuse Montage, um die Aufmerksamkeit des Publikums wachzuhalten, oder „dogmatischer“ Einsatz der Handkamera) und somit deren Wirksamkeit entwertet. Die Tatsache, daß ein Mittel absichtlich und gewollt Verwendung findet, sagt also noch nichts darüber aus, ob man sich auch Gedanken darüber gemacht hat, ob dessen Verwendung im Rahmen der Aussage z.B. einer Szene Sinn macht und beim

Publikum einen eventuell gewünschten Zweck erfüllt, also „verstanden“ wird. Und sich verständlich zu machen, noch so komplizierte Dinge möglichst einfach auszudrücken ohne dabei zu simplifizieren, sollte doch wohl das Ziel eines jeden Films sein, der viel Geld kostet und sich explizit an ein großes Publikum wenden will. Gerade in der Beschränkung (auf das Wesentliche) zeigt sich der Meister.

Stanley Kubrick, davon zeugen seine Äußerungen und die seiner Mitarbeiter, die Produktionsgeschichten seiner Filme und nicht zuletzt diese Filme selbst, war sich mehr als die meisten seiner Regie-Kollegen dieser Möglichkeiten und Gefahren bewußt und bemühte sich demzufolge um eine möglichst planvolle und kontrollierte Nutzung der zur Auswahl stehenden Erzählungs- und Gestaltungsoptionen. Die Filme sind dabei Ergebnis einer langen Suche, eines langwierigen Aussonderungsprozesses, bei dem unzählige Alternativen (zumindest gedanklich) ausprobiert und wieder verworfen werden, bis schließlich jene übrig bleibt, welche im jeweiligen Kontext die bestmögliche Wirkung erzielt. Kompromisse sind dabei unumgänglich, denn häufig müssen etwa visuelle Aussagen mit einem Mangel an dramatischer Konsequenz bezahlt werden oder eine allzu konzentrierte Prägnanz mit einem Verzicht auf spielerische Leichtigkeit.

Diesen Arbeitsprozeß nachzuzeichnen und zu diskutieren, gewissermaßen die atomare Zusammensetzung eines Films möglichst praxisnah (was den Einsatz der diversen Mittel filmischen Erzählens anbelangt) und wirkungsbezogen (also die durch Anwendung dieser Mittel beim Betrachter beabsichtigten Reaktionen wie etwa Aufmerksamkeit oder emotionales Befinden) darzustellen, herauszufinden, welche strukturellen und dramaturgischen Merkmale den Film im Innersten zusammenhalten, ist das hauptsächliche Anliegen dieser Arbeit. Angefangen bei Stoffsuche und Drehbuchentwicklung über die eigentliche Realisation bei Dreh und Postproduktion bis hin zur Vermarktung soll am konkreten Beispiel EYES WIDE SHUT Kubricks Arbeitsweise mit dem Ziel eines Gesamtverständnisses seiner kreativen Entscheidungen reflektiert werden. Für eine solche Untersuchung bietet sich Kubrick besonders auch wegen seiner weitgehenden Unabhängigkeit als Regisseur und Produzent an, die ihm die alleinige Kontrolle über all diese Aspekte gestattete.

Dennoch kann auch er sich natürlich nicht den mannigfaltigen, wechselseitigen Einflüssen entziehen, denen die Erzählkunst im Medium Film unterworfen ist. Zum einen verfügt dieses über ein ähnlich großes Inventar an Ausdrucksmitteln wie beispielsweise die Literatur. Dort wird die spezifische Haltung des Erzählers zum erzählten Geschehen beispielsweise durch den Einsatz rhetorischer Techniken, durch Satzbau (Hypo- oder Parataxe) und Wortwahl deutlich. Eine nüchterne Berichtsform hinterläßt beim Leser einen anderen Eindruck als eine poetisch-weitschweifige Sprache. Der literarische Erzähler kann sich hinter der Handlung verbergen oder aber sich explizit durch eigene Kommentare, die etwa das Verhalten des Helden amüsiert kritisieren, bemerkbar machen. Ein und derselbe Handlungsstoff kann so je nach Erzähler gänzlich verschiedene Wirkungen hervorrufen. Diesem Ausdrucksreservoir entsprechen beim Film neben den bereits erwähnten formal eher auffälligen Mitteln jegliche Entscheidungen hinsichtlich Dramaturgie, visueller Auflösung der Szenen (die später in der Montage realisierte *découpage*), Inszenierung (die *Mise en scène*, u.a. Herstellung des zu filmenden Raumes, Spielleitung der Darsteller, Bildkomposition aus Formen und Farben, Hell und Dunkel, Arrangements von Figuren und Gegenständen, Einstellungsgröße, Blickwinkel, Bewegungsabläufe von Figuren und Kamera) und Tonmischung (Dialoge, Geräusche, Musik), die in ihrem jeweiligen, aufeinander abgestimmten, sich ergänzenden Zusammenspiel direkter Ausdruck der individuellen Erzählhaltung des Regisseurs sein können, wenn er all diese Elemente zu kontrollieren und zu handhaben versteht. In Interviews hat Stanley Kubrick wiederholt darauf verwiesen, daß für ihn die Stilistik unmittelbarer Ausdruck des zu erzählenden Inhalts sein sollte, ohne eine Eigendynamik zu entwickeln. Dabei stellte er etwas überspitzt Charles Chaplin und Sergej Eisenstein einander als Beispiele für „Inhalt ohne Stil“ bzw. „Stil

ohne Inhalt“ gegenüber, mit der persönlichen Konsequenz, daß er Chaplin vorziehe, als Ideal aber die Verbindung beider Extreme ansehe.²

Einer Filmerzählung stehen also in der Literatur vergleichbarer Weise stilistische Mittel zur Verfügung, nur – und darin liegt der Unterschied zur Literatur – ist hier der Erzähler abhängig von einer Vielzahl auf die endgültige Wirkung des Films Einfluß nehmender Größen, die vom Regisseur, selbst wenn er sich wie Kubrick einen großen kreativen Freiraum geschaffen hat, nur bedingt zu kontrollieren sind. Vor allem ist er auf die Leistungsfähigkeit und -bereitschaft von Darstellern und Mitarbeitern angewiesen, muß sich mit den verfügbaren Finanzmitteln und der veranschlagten Drehzeit und geplanten Drehfolge arrangieren, um so das unter den gegebenen Umständen bestmögliche Resultat zu erzielen. Dieses Ergebnis soll überdies die in den Film gesetzten kommerziellen Erwartungen erfüllen, in den diversen Auswertungsstufen die finanziellen Investitionen mit angemessener Verzinsung wieder freisetzen. Durch seinen Ausnahmestatus als Starregisseur und Aushängeschild von Warner Bros. war Kubrick von diesen äußeren Zwängen zwar weitgehend befreit und genoß volle künstlerische Kontrolle über seine Filme. Er konnte es sich ohne Konsequenzen erlauben, Einstellungen unzählige Male in allen Varianten zu wiederholen und Drehzeit und Produktionskosten zu überziehen. Trotzdem mußte er aus Termingründen Umbesetzungen von Darstellern in Kauf nehmen.

Diesen Ausnahmestatus erwarb sich Kubrick über lange Zeit durch Beharrlichkeit, Durchsetzungsvermögen und Bereitschaft zu Selbstaussbeutung. Seine ersten Filme finanzierte er mit Leihgaben von Verwandten und Freunden, konnte aber keinen Gewinn erzielen, da es für unabhängige Filme zu Zeiten, als nahezu alle Filme in den großen Hollywood-Studios entstanden, kaum Auswertungspotentiale gab. Auch die professionelle United Artists-Produktion *THE KILLING* (1956) wurde mit eigenem Geld von Kubricks Partner James B. Harris bezuschußt, um Kubricks Vorstellungen realisieren zu können:

We figured for \$200,000 [die UA zu zahlen bereit waren] it would look like a real cheap picture, and that wasn't what we wanted to do. If we were going to have a future, we'd have to show something that looked like pretty good quality. So I just took a deep breath and said, 'Okay, let's do it,' and I came up with the \$130,000 [davon 80000 selbst Gespartes und 50000 von Harris' Vater].³

Selbst bei *PATHS OF GLORY* steuerten Kubrick und Harris ihre Dienste gegen eine Gewinnbeteiligung bei. In einem Interview mit der Zeitung „Le Monde“ 1987 äußerte sich Kubrick hinsichtlich seiner schwer errungenen Unabhängigkeit einschränkend, daß er vor *A CLOCKWORK ORANGE* stets hart für die Durchsetzung seiner Projekte bei den Studios kämpfen mußte, doch

dans un sens, c'est vrai, j'ai toujours été libre, parce que j'ai obtenu le contrôle artistique de mes films. Au début, chez United Artists, ils étaient ravis de me l'accorder, aussi longtemps qu'ils ne me versaient aucun salaire. Pas un sou. Zéro. Mon associé, Jim Harris, me prêtait un peu d'argent, juste pour vivre. Je n'ai touché de salaire, en fait, avant *Spartacus*... Mon cinquième film!⁴

Es ist also leicht erkennbar, in welchem komplexem Spannungsfeld sich die Entstehung eines Films abspielt. Der immense Produktionsaufwand eines Spielfilms muß sich durch spätere Auswertungschancen rechtfertigen lassen. Will ein Regisseur in diesem System erfolgreich agieren, so muß er solche kommerziellen Erfordernisse immer berücksichtigen. Das Wagnis für den Filmemacher, der darüber hinaus seine Filme mit einer persönlichen Prägung versehen will, besteht in dem Balanceakt, seine künstlerischen Vorstellungen mit diesen Rahmenbedingungen in Einklang zu bringen. Dazu bedarf es jeweils individueller erzählerischer Strategien, die es ihm erlauben, den gewählten Stoff auf für das Publikum interessante Weise im Film

² z.B. Interviews in Die Weltwoche, 29.07.93 und mit Gelmis, 1970, sowie Zusammenstellung in Jansen/Schütte, 1984. Chaplin seinerseits fand in 2001: A SPACE ODYSSEY Inspiration für die Flugszenen seines nie realisierten Projekts *THE FREAK*, und *BARRY LYNDON*, der letzte Film, den er vor seinem Tod 1977 sah, vermochte ihm wiederholt ein begeistertes „Herrlich!“ zu entlocken (vgl. Jerry Epstein: Mein Freund Charlie. München 1989).

³ Harris in LoBrutto, S. 115.

⁴ Le Monde, 20.10.87; Ähnliches sagte Kubrick auch 1969 im Interview mit Joseph Gelmis.

darzustellen. Diese Strategien können eher konventionell sein, sich an den Mitteln des klassischen Erzählkinos orientieren oder ganz persönlicher Prägung sein wie im europäischen Autorenkino. Immer aber zielen diese Strategien filmischen Erzählens auf eine verständliche, anregende Vermittlung einer Story, von Ideen und Einsichten an das Publikum ab. Zunächst einmal muß ein Erzähler freilich die Aufmerksamkeit und Neugierde eines potentiellen Publikums wecken, Erwartungen hervorrufen, die es dann mittels einer fesselnden Erzählweise auch zu erfüllen gilt. Das heißt, die erzählerische Arbeit beginnt mit der Wahl des Erzählungsgegenstands, des zugrundeliegenden Stoffes oder des Themas, und endet mit der optimalen Vermarktung der Erzählung. Im Filmbereich ist diese Einheit des Erzählers nur äußerst selten gewahrt, zumal im sogenannten Kommerzfilm oder Mainstreamkino, wie die allein auf Entertainment und Profit angelegten Produkte vor allem amerikanischer Provenienz gerne abwertend bezeichnet werden. Dort fungiert der Regisseur häufig nur als ausführende Kraft eines von ihm nicht mitentwickelten Drehbuchs, und das Erstellen einer endgültigen Schnittfassung wird ihm auch nicht zugestanden, von der Konzeption der Vermarktung ganz zu schweigen. Es gilt hier strikte Aufgabenteilung unter Spezialisten, häufig zum Nachteil der erzählerischen Gesamtwirkung, der dann meist etwas Unverbindliches, Austauschbares anhaftet. Dem Film fehlt dabei eine eigene Persönlichkeit, eine Prägung aus Stärken und Schwächen, die ihn unverwechselbar macht. Die wenigen Regisseure, die wie Kubrick innerhalb dieses Systems ihren Filmen ihren Stempel aufzudrücken vermögen, können dies vor allem durch ihren Erfolg oder ihr hohes künstlerisches Ansehen rechtfertigen. Warner Bros. Pictures, eindeutig ein gewinnorientiertes Unternehmen, finanzierte Kubricks Projektentwicklungsarbeit und Filme im Rahmen eines einzigartigen Vertrags, der jegliche Eingriffe und Kontrolle von außen ausschloß, da dieser Regisseur als Gegenstand eines regelrechten Geniekults einerseits ein imageförderndes Juwel war, zum anderen seine Arbeitsergebnisse stets langfristige Auswertungspotentiale besaßen.

Nur vor diesem Hintergrund sind alle nachfolgenden Ausführungen in dieser Arbeit zu verstehen. Künstlerische Arbeit im Film steht nach meinem Verständnis nie im Sinne des MGM-Slogans „ars gratia artis“ nur für sich selbst, ist auch und gerade in Kubricks Fall nicht frei von äußerem Druck, von diversen Erwartungen und Wertungskategorien, an denen sie gemessen wird. Wenn in meiner Untersuchung also kritisch gewertet wird, so ist diese Kritik immer an bestimmte Maßstäbe geknüpft, die sich nicht selten gegenseitig widersprechen bzw. ausschließen können, da ein gewisser künstlerischer Einfall sowohl Vor- als auch Nachteile haben kann, beispielweise zwar zur atmosphärischen Wirkung wesentlich beitragen, dabei aber den Erzählfluß hemmen. Gerade in diesem Wechselspiel, im Abwägen von künstlerischen Verfahrensweisen und ihren zu erwartenden positiven wie negativen Auswirkungen, im Finden der den jeweiligen Intentionen angemessenen Strategie, vollzieht sich jedoch das reizvolle Spiel filmischen Erzählens.

In ihrer Thematik und inhaltlichen Zielsetzung steht damit meine Arbeit durchaus der des von François Truffaut mit Alfred Hitchcock geführten langen Interviews („Le cinéma selon Hitchcock“) nahe, ein Buch, das wie kaum ein anderes individuell-kreative Prozesse beleuchtet. Kubrick hat nie gerne Interviews gegeben und stand auch der kritischen Auseinandersetzung mit seinem Werk eher distanziert gegenüber:

Ich mag es aus verschiedenen Gründen nicht, meine Filme unter ästhetischen Aspekten zu diskutieren. Zunächst einmal kann man das Thema eines Films und seine Ideen nicht mit wenigen Worten zusammenfassen, wenn er gut ist. Es verlangt den ganzen Film, damit der sein eigenes Statement macht. Dazu kommt, daß Erklärungen dem Zuschauer die Freude nehmen, selbst etwas über den Film zu entdecken. Wenn ich die Filme anderer Leute sehe, dann will ich nicht, daß man mir sagt, worum es da geht. Der „thrill“ der Entdeckung ist die stärkste Erfahrung, die ein Publikum machen kann, and makes the point go much deeper. Es gefällt mir, wenn mich Leute fragen, ob ich sagen könnte, ob die oder jene Idee auch beabsichtigt gewesen sei. Das führt natürlich zu dem Risiko, daß Kritiker den Film gänzlich mißverstehen könnten, aber das ist unvermeidlich; und vielleicht ist es

besser, wenn sie ihn mißverstehen, sonst würden sie dem Publikum erklären, was es für sich selbst herausfinden sollte.⁵

Meine Arbeit will diese Freude des Zuschauers gewiß nicht einschränken, im Gegenteil möchte ich weitgehend auf tiefe Interpretationen und Auslegungen des Filminhalts verzichten und dafür allenfalls unter Angabe von Deutungsansätzen das Bewußtsein für bei EYES WIDE SHUT erkennbare Erzählprinzipien sensibilisieren und eigene Entdeckungen des Lesers stimulieren. Mit welchen filmsprachlichen Mitteln, die sich dem geschulten Auge bei genauem Hinsehen offenbaren, ein (Be-)Deutungsspielraum für den Betrachter geschaffen wird, steht dabei im Zentrum meines Interesses, nicht so sehr die möglichen Interpretationen selbst. Ein Filmerlebnis ist umso reichhaltiger und wirkungsvoller, je mehr es sich ein Geheimnis bewahrt, dem Betrachter Raum für ein individuelles Verständnis läßt. Über diese Wirkung auf das Publikum soll zum Abschluß meiner Arbeit ein Überblick über ausgewählte, essayistische Texte Auskunft geben, die anlässlich der Aufführung von EYES WIDE SHUT publiziert wurden.

Der Anspruch, den Stanley Kubrick stets an sich selbst stellte, indem er etwa die Aufforderung, die in Jean Cocteau's ORPHÉE (F 1950) an den Dichter ergeht, „Setzen Sie uns in Erstaunen!“ zitierte,⁶ oder indem er erklärte „The thing I'd really like to do is explode the narrative structure of movies. I want to do something earthshaking.“⁷, dieser Anspruch, den er bis zu seinem unerwarteten Tod am 7. März 1999, vier Monate vor der Uraufführung seines letzten Films, aufrechterhielt, in einer Zeit permanenter Reizüberflutung, in der Bild- und Storyproduktionen in allen Medien gefällig, austauschbar und leicht konsumierbar feilgeboten werden, rechtfertigt nach meiner Auffassung eine solch eindringliche Beschäftigung mit seiner Arbeit, die nicht nur gesehen oder betrachtet, sondern bestaunt werden will.

⁵ Frankfurter Rundschau, 21.11.87.

⁶ Im Interview mit Ciment zu A CLOCKWORK ORANGE und im Sight & Sound-Interview, Frühjahr 1972; „Étonnez-nous“ in der *Orphée*-Originalfassung, in der dt. Synchronfassung sinnentstellend „Hören Sie auf sich selbst.“

⁷ In: Newsweek, 29.06.87.

1.2 Ein Erzähler auf der Suche nach Geschichten

1.2.1 Stanley Kubrick, *Leben und Werk: Forschungsansätze*

Zu Stanley Kubricks Leben und Werk existiert bereits eine große Zahl von Publikationen. Dabei liefern die beiden detailreichen Biographien von Vincent LoBrutto (1997) und John Baxter (1997) zusammen einen nahezu erschöpfenden Überblick, was von außen, also über Pressepublikationen und Interviews von Mitarbeitern und Bekannten, erreichbare Informationen anbelangt. Daneben gibt es eine Unzahl essayistischer Werkbeschreibungen, Mischungen aus biographischen Skizzen, Inhaltsangaben, Interpretation und Kritik. Besonders erwähnenswert sind darunter die Veröffentlichungen von Michel Ciment (1980/1999) und Alexander Walker (1972/1999), da diese Autoren persönlich mit Kubrick befreundet waren. Einzigartig auf seine Weise ist Thomas Allen Nelsons *INSIDE A FILM ARTIST'S MAZE* (1982/2000), weil hier mit seltener Akribie wohl nahezu sämtliche Deutungsmöglichkeiten der Filme ausgeschöpft werden. Allerdings trägt dies nur bedingt zum Verständnis von Kubricks Arbeitsweise im Sinne meiner Arbeit bei und tendiert mitunter zu unkritischer Genieverehrung, die in jedem Detail eine tiefsinnige Aussage erkennen will. Deshalb waren diese Untersuchungen mir bei meiner Arbeit aber nicht weniger behilflich – sie lieferten nicht zuletzt durch ihre Fülle von Einzelbeobachtungen zahlreiche wertvolle Einsichten in die Genese von Kubricks Filmen und deren Bedeutung.

Speziell in der deutschen Kubrick-Forschung liegen bislang zwei Arbeiten vor, die versuchen, aus Kubricks Werk eine einheitliche ästhetische Programmatik herauszuarbeiten. In seiner Studie *DAS SCHWEIGEN DER BILDER* (1993) widmet sich Kay Kirchmann dessen zentralen Bezugsgrößen, wie etwa das 18. Jahrhundert, das mit dem Zeitalter der Aufklärung die Vernunft verabsolutierte und damit Irrationales ins Unbewußte verdrängte, wo es in Form unberechenbarer Triebkräfte weiter wirksam bleibt. Hierauf führt Kirchmann etwa die häufig wiederkehrende Eros-Thanatos-Thematik in Kubricks Werk zurück, um ausgehend von der Annahme eines rein ästhetizistischen Anspruchs dieser Filme im Sinne des „l'art pour l'art“, die etwa in der stark selbstreferentiellen Ausprägung eines eigenen, immer wieder variierten Formenkanons auszumachen sei, eine spezifische Ästhetik des Bösen herauszuarbeiten. Trotz dieser etwas einengenden Sicht bietet Kirchmann so auch einen guten Einblick in von Kubrick bei der Wahl seiner Stoffe bevorzugte Themenbereiche und Motivstrukturen. Besonders diese möglichen Affinitäten zu gewissen Stoffen können behilflich sein, *EYES WIDE SHUT* in Kubricks Werk einzugliedern. Anders als Kirchmann will Rainer Rother in seinem Aufsatz *DAS KUNSTWERK ALS KONSTRUKTIONSAUFGABE. ZUR MODERNITÄT STANLEY KUBRICKS*⁸ weniger in thematisch-ideengeschichtlicher als in formaler Hinsicht eine einende Sichtweise finden, indem er die bewußte stilistische Konstruktion sowohl von Kubricks Werk im ganzen als auch der einzelnen Filme betont, deren wesentliches Merkmal ein deutliches Hervortreten struktureller Merkmale gegenüber der eigentlichen Fabel sei, die häufig nur als Grundlage diene für „die Reflexion der Möglichkeiten filmischen Erzählens im Film und innerhalb einer Story“.⁹ Verbindet man die Arbeitsergebnisse von Rother und Kirchmann, so läßt sich erkennen, daß diese formale Reflexion durchaus eine inhaltliche Entsprechung hat, daß Inhalt und Form sich erzähltechnisch gegenseitig bedingen und gemeinsam auch eine Aussage bilden können. Jedenfalls macht man es sich zu leicht, wenn man vorschnell dem Klischeebild von Kubrick als dem streng rationalen Perfektionisten verfällt, dessen Filme nur durch ihre mechanische Präzision zu faszinieren vermögen. Sie sind zwar mehr als die meisten anderen Filme auf die beabsichtigten Wirkungen hin kalkuliert, und die dazu verwandten Mittel werden ungewöhnlich offen ausgestellt, weshalb sie aber noch lange nicht selbstzweckhaft sein müssen, sondern dennoch im Dienste der Geschichte stehen können. Die genaue Betrachtung von *EYES WIDE SHUT* wird diese wechselseitige Abhängigkeit und Entsprechung von Form und Inhalt aufzeigen.

⁸ In: Merkur, Nr.483, Mai 1989; überarbeitet und erweitert in: Kilb/Rother u.a. 1999.

⁹ Ebd., S.260.

Mit ähnlichen Themenbereichen, nämlich Narrativik und Stilistik, beschäftigten sich, wenn auch unter anderem Blickwinkel, Mario Falsetto (1994) und Luis M. Garcia Mainar (1999). Falsetto bemüht sich um eine generelle Systematisierung der von Kubrick in seinen Filmen eingesetzten erzählerischen und stilistischen Mittel, die an zahlreichen Beispielen aufgezeigt werden, jedoch damit aus dem erzählerischen Gesamtzusammenhang getrennt und von in der jeweiligen Szene zugleich wirksamen Mitteln isoliert werden. Wie im kombinierten Einsatz dieser Mittel im jeweiligen Handlungskontext erst eine erzählerische Gesamtwirkung erzielt wird, interessiert ihn offensichtlich weniger. Diesen inhaltlichen Zusammenhang bewahrt Mainar teilweise durch Einzeluntersuchungen zu 2001: A SPACE ODYSSEY, BARRY LYNDON und FULL METAL JACKET, wobei er sich ausdrücklich auf Rothers Arbeit zur stilistischen Konstruktion von Kubricks Filmen bezieht. Abgesehen davon, daß die einseitige Vereinnahmung von Kubrick für (post)strukturalistische Theorien ohnedies fragwürdig ist, entfernt sich Mainar bei seinem durchaus legitimen Ansatz auch weit von den in meiner Arbeit fokussierten, eher praxisorientierten Überlegungen zum filmischen Erzählen hinsichtlich einer Erlebnisvermittlung neben dem rein ästhetischen Vergnügen.

Kubricks „art of adaptation“, die auch in meiner Untersuchung thematisiert werden muß, ist Greg Jenkins (1997) am Beispiel der Filme LOLITA, THE SHINING und FULL METAL JACKET anhand eines dramaturgisch-inhaltlichen Vergleichs mit deren literarischen Vorlagen nachgegangen, seine Ergebnisse (etwa Ergänzungen und Straffungen) dürften jedoch bei anderen Filmen durchaus ähnlich ausfallen, denn wie es im Rahmen der Projektentwicklung zu diesen Änderungen gekommen ist, welche dramaturgischen und produktionstechnischen Überlegungen sie bezweckt haben mag, darüber äußert er sich leider kaum. Hier wäre beispielsweise eine vergleichende Untersuchung mit Nabokovs dialoglastigem und wegen seiner zahlreichen, gegenüber visuellen Einfällen meist bevorzugten sprachlichen Ideen wenig zur Verfilmung geeigneten „Lolita“-Drehbuch, das Kubrick letztlich kaum verwandte, aufschlußreich gewesen. Im Internet zugängliche frühe Drehbuchentwürfe zu den Filmen DR. STRANGELOVE, 2001: A SPACE ODYSSEY, BARRY LYNDON und FULL METAL JACKET, die durch zahlreiche Aussagen von Mitarbeitern in den beiden Kubrick-Biographien als authentisch gelten können, sind zum Teil noch weit entfernt von der Struktur des endgültigen Films und geben so einen guten Einblick in zum Teil erhebliche Veränderungen des Drehbuchs sogar noch während der Drehphase.

Ergänzend zu diesen in der Kubrick-Forschung bereits vorliegenden Erkenntnissen soll nun eine kurze vergleichende Betrachtung der Literaturvorlagen zu Kubricks Projekten und der daraus entstandenen Filme einen Überblick über grundsätzliche produktionstechnische Vorgehensweisen und Strategien filmischen Erzählens in ihrer chronologischen Entwicklung und Ausprägung geben, um die bei der folgenden eingehenden Untersuchung von EYES WIDE SHUT gewonnenen Ergebnisse besser einordnen und verstehen zu können.

1.2.2 Bevorzugte Themen und Motive

Stanley Kubrick hat nie ein Hehl daraus gemacht, daß er sich keinerlei schriftstellerische Begabung beimaß. Genauso skeptisch beurteilte er bloße Ideen als Ausgangspunkt eines Filmprojekts.¹⁰ Um mit seiner Arbeit beginnen zu können, bedurfte es einer bereits fertig vorliegenden „guten“ Geschichte („eine, die eines Interesse hält, ohne Lügen zu erzählen [...] sollte interessante Fragen stellen [...]“¹¹), die er „entdecken“ konnte. In Interviews verglich er dies mit einem spontanen, ihm selbst unerklärlichen „Verlieben“ in den jeweiligen Roman¹², womit er sich galant aus der Frage stahl, welche Kriterien genau dieser zu erfüllen hat, um von ihm gewählt zu werden. Offenbar waren jene Geschichten, die Kubrick erzählen wollte, doch eher rar. Nicht zuletzt erklärte er die immer länger werdenden Abstände zwischen seinen Fil-

¹⁰ vgl. z.B. Frankfurter Rundschau, 21.11.87.

¹¹ ebd.

¹² vgl. z.B. Der Spiegel 38/76.

men mit der Suche nach verfilmenswerten Geschichten, die sich nur durch intensive, unsystematische Lektüre finden ließen. Welche Gesichtspunkte verbinden die Vorlagen zu Kubricks Filmen, worin ähneln sie sich (thematisch und dramaturgisch), was macht sie bei aller offensichtlichen Unterschiedlichkeit (z.B. hinsichtlich der Genrezugehörigkeit) zu typischen Kubrick-Stoffen?

Mehrere miteinander verknüpfte inhaltlich-thematische Schwerpunkte kennzeichnen Kubricks Geschichten: Im Mittelpunkt steht meist ein (männlicher) Held, dem unsere Aufmerksamkeit vorrangig gilt, dessen Leben wir für einen bestimmten Zeitabschnitt mitverfolgen dürfen. Wir kennen, zumindest teilweise, seine Ziele und Absichten (die manchmal darin bestehen, ein Geheimnis vor der Umwelt zu bewahren), und Spannung erwächst aus der Frage, ob unser Held diese gegen bestimmte Widrigkeiten, die in der Außenwelt wie auch im Wesen des Helden selbst liegen können, wird erreichen können. Nicht selten spielt dabei der Zufall eine so bedeutende Rolle, daß ein Gefühl schicksalhafter Zwangsläufigkeit eintritt. Vermittelt wird diese Zwangsläufigkeit häufig, indem die immanenten Prozesse und Ursache-Wirkungszusammenhänge durchleuchtet, in seltener Präzision und Exaktheit aufgezeigt werden, so daß der einzelne Mensch letztlich als hilfloses Rädchen in einem komplexen Welt- und Zeitgefüge erscheint, welches er nicht zu begreifen, geschweige denn zu kontrollieren vermag. Wenn die Kontrolle, die der Held (über sein Schicksal, seine Handlungen) anfänglich noch innezuhaben glaubt, einem zunehmenden Kontrollverlust weicht, läßt sich die Abhängigkeit des einzelnen vom ihn umgebenden Ganzen erkennen. In Verbindung mit diesen Aspekten findet sich mehr oder weniger stark ausgeprägt, bisweilen nur im übertragenen Sinne (z.B. als Zustand des Verreistseins), das Motiv der Reise, bei der sich, auch wenn das Ziel ungefähr bekannt ist, doch nie sagen läßt, wo sie enden wird – eine Irrfahrt, eine Odyssee.

So begibt sich Humbert Humbert mit Lolita (LOLITA, 1962) auf eine Autoreise quer durch die USA, immer auf der Flucht vor einer unbekanntem Bedrohung, zunächst vor der gesellschaftlichen Ächtung seiner sexuellen Beziehung zur minderjährigen Stieftochter, aber auch vor sich selbst, weil er keine Lösung für sein verbotenes Begehren sieht, das er im Verborgenen ausleben muß. Diese ambivalente Furcht konkretisiert sich schließlich in Clare Quilty, der ihm schon lange unerkannt folgt, ihn in einem ausgeklügelten Katz- und Mausspiel manipuliert und kontrolliert – und indem Humbert Quilty am Schluß ermordet, besiegelt er nur sein eigenes Schicksal.

Mitunter versuchen Kubricks Protagonisten, diese äußeren Bedingungen ihres Daseins zu ändern oder zumindest zu ihrem Vorteil auszunutzen, woran sie jedoch scheitern werden, oder, wie im Falle der grotesken Satire DR. STRANGELOVE OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (1964), wenn sie ihr Ziel doch erreichen, so können sie nicht davon profitieren, und es ist nicht ihr Verdienst, sondern wiederum dem unberechenbaren Zufall zu verdanken. So will General Jack D. Ripper einen Angriff auf die Sowjetunion ausführen, um der von ihm in seinem Wahn den Russen unterstellten Verunreinigung der Körpersäfte Einhalt zu gebieten. Nur er verfügt über den Rückrufcode, den die im Pentagon verzweifelt debattierenden Regierungsverantwortlichen und Militärs erst nach dessen Freitod erschließen können. Doch auch ihr Ziel, den durch ein wahnwitziges russisches Abschreckungsmittel, der Weltvernichtungsmaschine, unmittelbar bevorstehenden Weltuntergang zu vermeiden, schlägt fehl, denn jeder scheinbare Erfolg bleibt nur vorläufig oder zielt in die falsche Richtung: Einem Flieger ist das Funkgerät ausgefallen, er kann nicht zurückgerufen werden. Der Auslösemechanismus für den Bombenabwurf ist zwar verklemmt, doch die Besatzung vermag dieses „Problem“ erfolgreich zu lösen. Selten hat ein Film in dieser Weise das übliche Verständnis von Erfolg und Mißerfolg auf den Kopf gestellt, weil die in den drei Parallelhandlungen tätigen Personen auf ihre jeweils eigenen Ziele hinarbeiten, ohne deren Gesamtwirkung zu bedenken.

In THE KILLING (1956) hingegen ist Johnnys Überfall auf die Einnahmen der Pferdewetten bis ins Detail ausgetüftelt. In seinem minutiös durchkalkulierten Plan hat jeder seiner Komplizen einen genau bestimmten Anteil zu leisten. Doch von Anfang an werden Risse im System of-

fenbar, menschliche Schwächen lassen Johnny schließlich allein mit der Beute dastehen. Diese transportiert er in einem Koffer mit defektem Schloß, welches letztlich aufspringt. Die Geldbündel werden in alle Winde verstreut, das Geheimnis ist entdeckt. Trotz aller kriminellen Energie dürfte die Durchführung des Plans beim Zuschauer Bewunderung auslösen, und so überträgt sich auch auf ihn am Ende die enttäuschende Einsicht, daß alle Anstrengung umsonst gewesen ist.

Während Johnny somit bewußt versucht, seinen Plan den äußeren Umständen anzupassen, rebellieren andere Filmfiguren Kubricks ganz offen gegen die sie umgebenden Ordnungsgefüge, so Colonel Dax in *PATHS OF GLORY* (1957), der sich vergeblich bemüht, gegen Willkür und Machtkalkül anzugehen, die den französischen Militärapparat zur Zeit des Ersten Weltkriegs prägen. Er muß mitansehen, wie drei Soldaten als Disziplinarmaßnahme für die ganze Truppe standrechtlich erschossen werden, ohne persönlich Verfehlungen begangen zu haben. Spartacus wagt im gleichnamigen Film von 1960 sogar einen Sklavenaufstand gegen das ganze Römische Reich. Immerhin stirbt er nach dessen Niederschlagung am Kreuz im Wissen darum, daß sein Sohn als freier Mensch leben können. Auch wenn die Produktionsumstände Kubrick daran hinderten, dem Film seinen Stempel aufzudrücken, läßt er sich in seiner Bloßstellung von Machtgier und Intrigen auf Kosten Unschuldiger doch durchaus in dessen Werk einreihen.

Indem Kubrick in *2001: A SPACE ODYSSEY* (1968) das Geheimnis über die Erklärung setzte, machte er spürbar, daß der Mensch nicht mehr als eine Übergangsstufe in der Evolution darstellt, deren Ziel und Zweck ihm im derzeitigen Stadium seiner Intelligenz verborgen bleiben muß. Auf ihrer Reise zum Jupiter sind Dave Bowman und Frank Poole gänzlich von dem Elektronenhirn HAL abhängig. Ein geringfügiger Fehler (der nicht im Film, aber in Arthur C. Clarkes Roman als auch in Peter Hyams Fortsetzungsfilm *2010: SPACE ODYSSEY* (1984) erklärt wird) kostet Frank das Leben, Dave schaltet HAL ab und macht sich allein auf zum Jupiter, wo er aber in einem Louis XVI-Raum nur sich selbst findet und einen raschen Alterungsprozeß mit anschließender Wiedergeburt durchläuft, also zum Spielball einer unbegreiflichen Intelligenz wird.

Bei den hierauf folgenden vier Filmen sowie in verschiedenen Entwicklungsstadien aufgegebenen oder aufgeschobenen Projekten stehen dann die Manipulierbarkeit des Menschen und sein Ausgeliefertsein an die Mächte des Schicksals wiederholt im Vordergrund. Die Hauptfiguren sind jeweils eigenwillige, mitunter zu Größenwahn neigende Männer beziehungsweise Knaben, die mit ihrer Umwelt im Hader liegen, weil sie sich unverstanden fühlen oder weil diese ihnen keinen Raum zugesteht, handle es sich nun um Alex DeLarge, Barry Lyndon, Jack Torrance, Private Joker, Maciek (*WARTIME LIES*), David (*SUPER TOYS LAST ALL SUMMER LONG*) oder um Napoleon Bonaparte¹³. Letzterer etwa führt in Kubricks Original-Drehbuch (1969) folgenden inneren Monolog:

Das Leben ist eine Last für mich. Nichts bereitet mir Freude; ich finde nur Traurigkeit in allem, was mich umgibt. Es ist sehr schwierig, weil das Verhalten derer, mit denen ich le-

¹³ In der Kubrick-Literatur finden sich zudem Hinweise auf die Absicht einer Verfilmung von Patrick Süskinds Roman *DAS PARFUM* (erschienen 1984), mit 12 Millionen verkauften Exemplaren das international erfolgreichste deutsche Buch der zweiten Jahrhunderthälfte (vgl. Baxter, S.332 u. Bouineau, S.12). Verlautbarungen von Kubricks Schwager Jan Harlan auf diversen Pressekonferenzen zufolge soll Kubrick dieses Projekt jedoch nie erwogen haben. Vielmehr hielt der Autor Süskind allein Kubrick einer angemessenen Umsetzung für fähig und war erst knapp zwei Jahre nach dessen Tod bereit, die Verfilmungsrechte an den Produzenten Bernd Eichinger zu veräußern. Zwar lassen sich in der Figur des Jean-Baptiste Grenouille, der als Säugling von seiner Mutter in Paris des 18.Jahrhunderts ausgesetzt wird und, von Geburt an mit einem einzigartigen Talent für Gerüche ausgestattet, wie kein anderer mit seiner Nase noch die feinsten Düfte aus der stinkenden Luft der Großstadt herauszufiltern vermag, durchaus Wesensmerkmale anderer Kubrick-Protagonisten erkennen, insofern Grenouille in Konflikt mit seiner Umwelt steht und den Menschen nur Verachtung entgegenbringt, allerdings ist er diesen gerade durch seine besondere Gabe weit überlegen, ist ihnen keineswegs hilflos ausgeliefert wie die meisten Kubrickschen Helden.

be und möglicherweise für immer leben werde, sich von meinem so unterscheidet wie das Mondlicht von der Sonne.¹⁴

So ähnlich könnten sich auch die anderen eben genannten Protagonisten äußern: Jenseits moralischer Kategorien treibt Alex in *A CLOCKWORK ORANGE* (1971) einem Aktionskünstler gleich sein Unwesen, wobei Kubrick seinen gewalttätigen Auftritten immer etwas Inszeniertes anhaften läßt. Doch die als spießbürgerlich porträtierte Zukunftsgesellschaft kann eine solche Verweigerung ihrer Normen nicht dulden, Alex gerät ins Gefängnis. Um freizukommen, unterzieht er sich einer gnadenlosen Gehirnwäsche, die ihn zum willenlosen Idealbürger macht, der nicht nur zu keiner Gewaltausübung mehr fähig ist, sondern auch jegliche Erniedrigung duldsam hinnimmt. Der Zufall will es, daß er gerade jenen Personen, die früher zu seinen Opfern zählten, erneut begegnet, so daß diese für das damals erlittene Unrecht Vergeltung üben können.

BARRY LYNDON (1975) zeigt Aufstieg und Fall des Titelhelden im Europa der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die gesellschaftliche Stellung und den Reichtum, den Barry durch Gewitztheit und Verstellungskunst erringt, verliert er wieder, da seine Ambitionen an den strengen Regeln der Gesellschaft und dem gnadenlosen Spiel des Schicksals scheitern.

Jack Torrance, der sich in *THE SHINING* (1980) samt Familie den Winter über in einem abgeschiedenen Hotel verbarrikadiert, um seine schriftstellerischen Ambitionen zu pflegen, geht an psychischem Wahn und dem Fluch des Hotels zugrunde. Die den Film prägende Metapher des Labyrinths evoziert gemeinsam mit dem rätselhaften Schlußbild den Eindruck, Torrance sei sowohl räumlich als auch zeitlich in einem Netz von sich ewig wiederholenden Ereignissen gefangen, aus dem es kein Entkommen gibt.

Die deutliche inhaltliche Zweiteilung von *FULL METAL JACKET* (1987) reflektiert dieselben Grundthemen von Manipulation und Ausgeliefertsein an die Willkür des Schicksals, indem die schikanöse Abrichtung der Marines auf Parris Island zu skrupellosen Kampfmaschinen diesen im Kampfeinsatz in Vietnam nicht hilft, die auftauchenden Gefahren zu meistern, denn die streng rationale Disziplinierung bereitete sie nur ungenügend auf die chaotischen, unkontrollierbaren Zustände in Vietnam vor.

Die beiden Projekte, die Kubrick nach diesem Film erwog und entwickelte, variieren diese Aspekte ebenfalls. Louis Begleys Holocaust-Drama *WARTIME LIES*, der unter dem Titel *THE ARYAN PAPERS* verfilmt werden sollte, behandelt die Reise des kleinen Maciek mit seiner Tante durch das besetzte Polen, wobei sie sich, in ständiger Angst, ihre jüdische Identität könne auffliegen, mittels gefälschter Papiere als Arier ausgeben und weitere Lügen, etwa über ihre Herkunft und Verwandtschaft, verbreiten. Das aus einer auktorialen Sicht geschriebene Schlußresümee des Buchs, welches sich bis dahin der Ich-Perspektive von Maciek bedient hat, zieht die bittere Konsequenz aus diesem Bemühen, sich den politischen Umständen anzupassen und die eigene Identität zu verschleiern: Die Lügen haben Maciek zwar das Leben gerettet, aber sein Ich-Bewußtsein zerstört – der, der er einmal war, existiert nicht mehr.

Brian Aldiss' Science-Fiction-Kurzgeschichte *SUPER-TOYS LAST ALL SUMMER LONG* spielt in einem Zukunftsstaat mit strenger Geburtenkontrolle. David ist ein künstlicher Junge, der daran leidet, daß er von seiner „Mutter“ nicht geliebt wird, keinen emotionalen Zugang zu ihr finden kann. Am Ende freut diese sich über die Nachricht, daß ihr nun endlich die Erlaubnis zu einem eigenen Kind erteilt wurde, David wird vollends überflüssig. Kubrick weitete diesen Plot zu seinem langjährigen, nun von Steven Spielberg realisierten Projekt *A.I.* (für „artificial intelligence“) aus, das er, wie die an der Scriptentwicklung beteiligten Autoren berichten, häufig als „Pinocchio“-Story bezeichnete. Ein künstlicher Mensch auf der Suche nach Mutterliebe, dessen Gedächtnis Jahrtausende später, wenn Roboter die Welt bevölkern, wiederbelebt

¹⁴ zitiert nach: Thissen, S.138.

wird... Auch diese früh bekannt gewordenen Story-Fragmente¹⁵ behandeln wieder Kubricks Lieblingsthema vom Ausgestoßenen auf der Reise, der an seinem Schicksal leidet.

Das abhängige Individuum und das beherrschende Ganze, Vernunft und Willkür, Kontrolle und Kontrollverlust, zwischen diesen Polen bewegen sich die Geschichten, die Kubrick mit Vorliebe in seinen Filmen erzählt, zwischen ihnen ereignet sich die Schicksalsreise des Helden auf der Suche nach seiner Identität und Bestimmung. Damit behandeln diese Filme beziehungsweise deren literarische Vorlagen Motivkomplexe, die insbesondere Mythen, Märchen und Sagen zu eigen sind, einer literarischen Gattung, die, wie Walker zu berichten weiß, Kubrick als Heranwachsender besonders mochte.¹⁶

1.2.3 *Erzählmuster: Der „Plan des Erzählers“*

Diese literarischen Ursprünge zeichnen sich allerdings nicht nur durch ihre inhaltlichen Themenkomplexe aus. Sie bedienen sich außerdem zumeist einer recht unkonventionellen Erzählweise, eines besonderen Stils, der das Lektüreerlebnis ganz entscheidend prägt, weil er eine deutliche Haltung des Erzählers zu seiner Erzählung offenbart. Die Handlungsvorgänge werden durch solche stilistischen Brechungen reflektiert und in eine gewisse Distanz gerückt, in der ästhetischen Wirkung teilweise den Verfremdungseffekten des Brechtschen Epischen Theaters vergleichbar, etwa indem die Form nicht auf die emotionale Vereinnahmung des Lesers (im Theater und Film: des Zuschauers) abzielt, sondern ihn vielmehr der Handlung gegenüberstellt, ihn zu deren Betrachter macht. Spannung wird dabei weniger durch die Ungewißheit des Ausgangs erzeugt als durch den jeweils momentanen Ablauf der Geschehnisse, die sich zumeist nicht linear, sondern in zyklischen Kurven abspielen. Solche von Form und Strukturen geprägten literarischen Vorlagen bilden einen optimalen Ausgangspunkt für Kubricks ähnlich gearteten filmischen Erzählstil.

Thackerays *BARRY LYNDON* und Begleys *WARTIME LIES* erreichen einerseits durch die Perspektive eines Ich-Erzählers eine große Nähe zur Hauptfigur, diese aber wird andererseits wieder relativiert durch die extreme zeitliche Entrückung des erzählten Geschehens, das als Lebensrückschau präsentiert wird. Beide Romane werden mit einem objektivierenden Resümee bzw. Ausblick eines außenstehenden, allwissenden Erzählers beschlossen. Als weitere Mittel der Distanzierung, die ein direktes Miterleben des Lesers vereiteln, wirken in *BARRY LYNDON* die ausgeprägte (Selbst-)Ironie und Übertreibung, mit denen der Erzähler seine Lebenserinnerungen versieht, und in *WARTIME LIES* die äußerst nüchterne Formulierung in der Art eines Berichts unter Verzicht auf jegliche wörtliche Rede. Der Lebensweg der Hauptfigur wird von deren Geburt bis zu ihrem Tode nachgezeichnet, der Blick auf den unabänderlichen Lauf des Schicksals kennzeichnet die Haltung des Erzählers (und diese wird zwangsläufig auch die des Lesers), der auf jede emotionale Anteilnahme am Geschehen verzichtet.

Burgess' *A CLOCKWORK ORANGE*, Hasfords *THE SHORT-TIMERS* und Nabokovs *LOLITA* sind dagegen Werke, die einen erheblichen Teil ihrer Faszination ihrem Umgang mit der Sprache zu verdanken haben, dem Spiel mit Worten und Formulierungen. Burgess etwa erfand mit dem „Nadsat“ eine eigene Sprachvariante für die jugendlichen Gewalttäter in seiner Anti-Utopie, Hasford bedient sich ausgiebig des Jargons der Marines und Nabokov läßt seinen Literaturprofessor Humbert Humbert häufig zu poetischen Beschreibungen, Wortspielen und literarischen Zitaten greifen. Obgleich alle drei Romane aus der Ich-Perspektive von Alex, Joker und Humbert verfaßt sind, steht diese gewöhnungsbedürftige Sprachverwendung einem bequemen Lesegenuß mit ungebrochener Identifikationsmöglichkeit entgegen und etabliert zuweilen weitere Erzählebenen, welche die reine Handlungsebene kommentieren und reflektieren können.

¹⁵ In: The New York Times, 18.07.99.

¹⁶ vgl. Walker, S.12 u. 49.

Literarische Vorlagen, die in dieser Weise mit der Verbindung von verengender perspektivischer Nähe zu einer Figur einerseits und distanzierendem Sprachgebrauch oder objektivierender Formulierung andererseits im Grunde Gegensätzliches verbinden und damit ein inhärentes Spannungsfeld zwischen Erzählperspektive und Erzählhaltung, zwischen Figur, Handlung und Rezipient aufbauen, scheinen Kubricks Anforderungen besonders nahezukommen, seinem eigenen filmischen Erzählstil zu entsprechen. Recht aufschlußreich hierbei dürfte somit seine Adaption von Stephen Kings THE SHINING sein, ein Roman, der zwar thematisch über einige Ansatzpunkte verfügt, die sich in Kubricks Werk eingliedern lassen, in der erzählerischen Gestaltung aber weitgehend konventionell gehalten ist. Unter Kubricks nach 2001 entstandenen Filmen entfernt sich THE SHINING am stärksten von der literarischen Vorlage. Dort herrscht eine auktoriale Erzählperspektive vor, die sich abwechselnd den verschiedenen Personen widmet, von denen der kleine Danny am ehesten im Mittelpunkt der Handlung steht. Kubrick dagegen konzentriert sich verstärkt auf die Erlebnisse des Familienvaters Jack Torrance, auf den nahezu alle Ereignisse bezogen werden. Die zahlreichen Handlungsfäden des Romans werden auf ein klar in Stationen untergliedertes Geschehen zurückgeführt, das durch Schriftinserts mit Zeitangaben eingeteilt wird. Daraus entsteht der Eindruck einer äußeren Zwangsläufigkeit und Unausweichlichkeit der inhaltlichen Entwicklung, der in den anderen literarischen Vorlagen bereits vorhanden ist und von Kubrick übernommen wurde, etwa die symmetrische Einteilung in Täter- und Opfererfahrung in A CLOCKWORK ORANGE (im Roman wird jeweils zu Beginn der drei Teile mehrfach die Frage „What’s it going to be then, eh?“ gestellt), Aufstieg und Niedergang in BARRY LYNDON, Ausbildung und Kriegseinsatz in THE SHORT-TIMERS.

Neben dem Erzählten, dem vermittelten Geschehen, besitzt hier das Erzählen selbst, die Art und Weise, in der die Geschichte vermittelt wird, einen erheblichen Stellenwert. Dies kann manchmal so weit gehen, daß der „Plan des Erzählers“ zur alles dominierenden Größe wird.

1.2.4 Gestaltungsoptionen der filmischen Umsetzung

Das Medium Film stellt dem Erzähler ein weitaus vielfältigeres Instrumentarium an Ausdrucksmitteln zur Verfügung als die Sprache.¹⁷ Über dieselben Möglichkeiten der inhaltlichen Strukturierung (z.B. Anordnung, Raffung, Dehnung, Auslassung von Ereignissen) hinaus bieten die beiden Ebenen von Bild und Ton zahllose Optionen gegenseitiger Ergänzung und Kommentierung sowohl untereinander als auch innerhalb dieser Ebenen an. Die fein aufeinander abgestimmte Orchestrierung des zur Verfügung stehenden Instrumentariums macht den individuellen Erzählstil eines Filmes aus. Auf der Bildebene existiert zunächst einmal die dramatische Inszenierung vor der Kamera mit den Schauspielern, die bereits ein eigenes Tempo, einen eigenen Rhythmus besitzt und über das Ausdrucksinventar des Theaters verfügt. Die Aufnahme mit der Kamera bietet nun die Möglichkeit, die Szenen in eine Vielzahl von Perspektivwechseln und Teilausschnitten aufzulösen, sich vom Geschehen zu entfernen oder ihm nahezurücken. Unabhängig von bislang existenten erzähltheoretischen Kategorien benutze ich hier zum leichteren Verständnis der Bedeutung der Bildebene im Rahmen filmischen Erzählens die Begriffe **Geschehen**, **Ereignis** und **Präsentation**, die nichts anderes meinen, als daß sich ein vom Drehbuch vorgegebenes, eindeutiges Geschehen bei der Aufnahme in einer Unzahl von Ereignissen konkretisieren kann (jeder *take*, also jeder Aufnahmeversuch, ist ein Unikum, in dem sich das Geschehen durch das Zusammenwirken von Darstellern, Ausstattung, SFX etc. vor der Kamera manifestiert), die wiederum jeweils auf vielfältige Art und

¹⁷ Ähnliche, aber ausführlichere Ansätze zur Kategorisierung filmischer Gestaltungsoptionen, wie sie hier und in noch folgenden theoretischen Ausführungen diskutiert werden, liefern folgende Übersichtsdarstellungen:

Giannetti, Louis: Understanding Movies. New Jersey 1972ff.;

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 2., überarb. Aufl. Stuttgart u.a. 1996;

Monaco, James: Film verstehen (Orig.-Titel: How to Read a Film). Reinbek bei Hamburg 1980ff.

Auch Mainar geht im einführenden Kapitel seiner Kubrick-Studie auf einige erzähltheoretische Arbeiten ein.

Weise präsentiert (von der Kamera aus einer bestimmten Perspektive und festgelegtem Abstand oder aber deren kontinuierlicher Änderung aufgenommen) werden können. Gemeinhin werden diese Aspekte unter dem Stichwort *Mise en scène* zusammengefaßt. Damit sind wir noch bei der einzelnen Einstellung. Die Auflösung einer Szene in mehrere solcher Einstellungen wird als *découpage* bezeichnet. Bei der *montage* werden diese Einstellungen dann wieder zur szenischen Abfolge verbunden, was weitere Gestaltungsoptionen bezüglich Kontinuität und Rhythmus eröffnet. Es ist leicht einsehbar, welche fein abgestimmte Nuancen sich erzielen lassen, indem etwa einen Augenblick später zur anderen Einstellung geschnitten wird, die Kamera ihren Schwenk etwas früher beginnt, die Darsteller etwas näher beieinander stehen oder die Hauptlichtquelle von der anderen Seite kommt. Die Gestaltung der Tonebene bietet neben der Möglichkeit von Dialogen weitere Akzentuierungen durch Geräusche und Musikeinsatz an.

Das Drehbuch beschränkt sich auf die Vorgabe einer Handlungsstruktur, die im Rahmen der filmischen Umsetzung erst zu einer Erzählung werden muß, die sich an konventionellen Mustern orientieren, aber auch einen individuellen Ausdrucksstil finden kann. In letzterem Fall kommt der Erzählweise automatisch eine besondere Bedeutung zu, sie wirkt auffällig, da sie ungewohnt ist und läuft Gefahr, als selbstzweckhaft wahrgenommen zu werden. Die Herausforderung liegt darin, einen Erzählstil zu finden, der dem erzählten Inhalt kongenial entspricht, oder umgekehrt, wie Kubrick es tat, Geschichten zu finden, die sich für einen bestimmten Stil eignen, damit Inhalt und Form eine Einheit bilden. Damit nehmen Kubricks Filme im Spektrum der Literaturverfilmungen eine Sonderstellung ein, denn es handelt sich hier weder um ehrfurchtsvolle, möglichst detailgenaue Adaptionen bedeutender Werke noch um solche Filme, die ihre Vorlage nur als Ideenlieferanten, als inspirierenden Steinbruch nutzen, um sich dann weit von ihr zu entfernen (z.B. Hitchcocks *THE BIRDS*), sondern um jenen seltenen Fall, wo ein Künstler in einem anderen Medium seine eigenen ästhetischen und inhaltlichen Grundüberzeugungen gestaltet vorfindet und versucht, dies in sein eigenes Medium zu übertragen.

Ähnlich wie ihre Romanvorlagen sind Kubricks Filme entscheidend von der Erzählweise geprägt. Diese wird von Kubrick jedoch keineswegs von vornherein festgelegt, sondern ist vielmehr Ergebnis einer langen Versuchsreihe, aus der sie sich am Ende herauskristallisiert. Viele andere bedeutende Regisseure, deren Werke ebenso einen ausgeprägten persönlichen Stil aufweisen, trafen normalerweise bereits frühzeitig Entscheidungen, die später in der Regel nicht mehr revidiert wurden, so wurde etwa bei Buñuel das Drehbuch inklusive der Dialoge im Verlauf des Drehs kaum noch geändert, Hitchcock soll der von ihm selbst geschaffenen Legende nach seine Filme bereits durchgängig in Storyboards vorkonzipiert haben, so daß die Umsetzung als bloße Ausführung eines Plans ihn langweilte.¹⁸ Aufgrund der hohen Kosten, die bei den Dreharbeiten naturgemäß anfallen, ist es allgemein üblich, möglichst viel im Voraus festzulegen und zu organisieren, um ein Chaos beim Dreh weitgehend zu verhindern. Leider vereitelt eine solch rigorose Planung zumeist spontane Improvisationen. Während sich Kubrick bei seinen frühen Filmen wie *THE KILLING* und *PATHS OF GLORY* auch an knappen Drehplänen orientieren mußte, konnte er sich in seinen späteren Filmen von solchen Einschränkungen befreien. Die positiven Erfahrungen, die er bei den Drehs von *LOLITA* und *DR. STRANGELOVE* mit den Improvisationen Peter Sellers' machen konnte,¹⁹ bestärkten ihn darin, bei seinen Filmen ab *A CLOCKWORK ORANGE* über alle Stufen der Produktion hin dem Moment des Ausprobierens und Experimentierens einen breiten Stellenwert einzuräumen, um sich mit den Möglichkeiten, die der jeweilige Stoff bietet, vertraut zu machen, alle denkbaren

¹⁸ Tatsächlich aber wurden viele Ideen auch bei ihm erst im Lauf der Dreharbeiten entwickelt, wie Bill Krohn in seinem Buch *ALFRED HITCHCOCK AU TRAVAIL* (1999) durch Auswertung von Archivmaterial nachweist. In der langen Kußszene zwischen Cary Grant und Ingrid Bergman in *NOTORIOUS* beispielsweise wurde der Dialog von den Akteuren improvisiert, und zur berühmten Szene des Flugzeugangriffs im Maisfeld in *NORTH BY NORTHWEST* wurden erst im Nachhinein, zu Werbezwecken, Storyboards angefertigt. Vgl. dazu auch „Hitchcock sur un plateau“ in: *Libération*, 26.11.99.

¹⁹ vgl. Baxter, S.158f.

Varianten und Alternativen durchzuspielen. Schon in der Drehbuchentwicklung kann sich die Geschichte weit von der Vorlage entfernen, um sich dieser dann später im Verlauf des Drehs doch wieder anzunähern. So begann FULL METAL JACKET ursprünglich mit Jokers Begräbnis (Jokers Tod kommt weder in der Vorlage noch in der endgültigen Filmversion vor), seine Geschichte wurde als Rückblende erzählt.²⁰ Dieses Vorgehen findet sich bis in die Gestaltung der einzelnen Einstellungen hinein, bezogen auf alle Aspekte filmischer Gestaltung (Schauspielstil, Dialoge, Beleuchtung, Montage, Ton, Ausstattung, Bildkomposition usw.). Es ist dies kein Zeichen von Unentschlossenheit, sondern vom unbedingten Willen, keine Möglichkeit auszulassen, denn wenn die jeweilige Arbeit erst einmal abgeschlossen ist, läßt sich nichts mehr ändern. Nicole Kidman beschrieb diesen Arbeitsstil Ende 1997 wie folgt:

Es ist fast so, als würde man einen Studentenfilm machen. Manchmal dreht er sehr viele Takes. Er leuchtet eine Szene aus, dreht ein paar Takes, leuchtet sie neu aus, und alles geht wieder von vorne los. Das Entscheidende daran ist aber, daß man es mit jemandem zu tun hat, der voller Leidenschaft zu Werke geht. Er lebt und atmet Filme. Und er dreht so wenige, daß er den Prozeß um so mehr genießt; er will alle Möglichkeiten ausschöpfen.²¹

Erst in der Endmontage aber nimmt der Film dann langsam Form an, indem in einem langwierigen Aussonderungsvorgang wiederum alle möglichen Varianten durchprobiert werden. Im allgemeinen muß sich ein Regisseur während der Dreharbeiten für die seiner Meinung nach gelungensten *takes* einer Einstellung entscheiden, von denen dann im Kopierwerk Muster gezogen werden. Mit der Begründung, das Filmmaterial sei der billigste Teil des Films, ließ Kubrick jedoch die Entscheidung für den letztlich zu verwendenden *take* bis zum Schluß offen, um beispielsweise den besonders guten Beginn des zum Ende hin mißratenen *takes* mit dem zweiten Teil des am Anfang mißlungenen *takes* verbinden zu können. Sämtliche *takes* müssen also kopiert werden, da man sie ja vielleicht brauchen könnte.²² Neue digitale Arbeitsmittel verkürzten dabei die Schnitarbeiten nicht unbedingt, sondern erlaubten das Durchspielen von noch mehr Schnittversionen und den direkten Vergleich mehrerer *takes* derselben Einstellung auf mehreren Monitoren.²³ Es war für Kubrick unerlässlich, auch im Rahmen einer detailgenauen Vorplanung offen zu bleiben für neue Einfälle und Entscheidungen. Wäre Kubrick bereits kurz nach Abschluß der Dreharbeiten zu EYES WIDE SHUT gestorben, hätten aus dem gedrehten Material unzählige, unterschiedliche Fassungen des Films angefertigt werden können, ohne der Kubricks auch nur nahezukommen, da man nicht hätte wissen können, ob er sich eher für einen der ersten oder einen der letzten *takes* einer Einstellung entschieden hätte. Die filmische Erzählweise eines Kubrick-Films entsteht also innerhalb eines langen Prozesses von Versuch und Irrtum, von Vergleichen und Ausmustern, von Probieren und Verwerfen, wobei natürlich etliche Konstanten bereits vorher festgelegt werden, aber im Detail auch später noch verfeinert werden können. Grundsätzlich zielt diese Vorgehensweise auf das Entdecken des einzig Richtigen aus einer Auswahl von Optionen ab.

Für den Zuschauer als Adressaten des Films zählt dagegen nur das Endprodukt, hier müssen die Erzählstrategien ihre Wirkung entfalten. Welches also sind die generellen Merkmale von Kubricks filmischer Erzählweise? Ebenso wie die literarischen Vorlagen sind sie stark vom „Plan des Erzählers“ geprägt, das heißt, der Erzähler schafft durch den Einsatz auffälliger Stilmittel eine gewisse Distanz zur erzählten Handlung, macht sich als gestaltende Instanz bemerkbar. Der Erzähler gliedert die Handlung deutlich, baut innere Querverweise ein, spielt mit Motiven und Stilmitteln, und die so gestalteten Filme vermitteln häufig den Eindruck ei-

²⁰ Diese Drehbuchfassung ist im Internet zugänglich und wird von Julian Senior in V. LoBruttos Biographie erwähnt. Dazu und zu weiteren Änderungen bei FULL METAL JACKET vgl. LoBrutto, S.475ff. und S.483. Im übrigen sind auch die ebenso verfügbaren frühen Drehbuchfassungen von DR. STRANGELOVE und 2001: A SPACE ODYSSEY noch weit von der Storyline der filmischen Realisation entfernt.

²¹ Zit. nach F. Schnelle: Tom Cruise. München 1998; S.228.

²² Vgl. Kagan, S.218.

²³ Steven Spielberg in der TV-Doku „The Last Movie“ (1999).

ner Versuchsanordnung. Der Akt des Erzählens, des Präsentierens und Zeigens dominiert dabei mitunter über den gezeigten Gegenstand selbst. Ähnlich wie in den literarischen Ursprüngen merkwürdige Formulierungen und Wortspiele, -wiederholungen und -neuschöpfungen die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese Gestaltungsmittel lenkt, die wesentlich zur Gesamtaussage des Werks beitragen, so finden sich in Kubricks filmischen Umsetzungen zahlreiche prägende Konstanten wie lange „Tunnelfahrten“ (z.B. Danny auf seinem Dreirad durch die Flure des Overlook), symmetrischer Bildaufbau, Spiegelungen, ins Leere starrende Personen (sog. „Kubrick-Stare“) und eine Anhäufung von auffälligen Details bzw. Ausstattungsgegenständen, von seltsamen Anordnungen und Zifferncodes. Wie bereits ausgeführt, bedarf eine solche Gestaltungsweise, um nicht zum Selbstzweck zu verkommen, nach Geschichten, die für ihre inhaltliche Aussage geradezu nach einer dermaßen reflexiven Gestaltungsmethode verlangen. Bei den Geschichten, die Kubrick ausgewählt hat, erwächst dann ein besonderer Spannungszustand aus der Tatsache, daß wir Zuschauer die Welt vornehmlich mit den Augen eines zentralen Protagonisten wahrnehmen, gleichzeitig aber der äußeren Konstruktionsmechanismen dieser Welt gewahr werden. Diese Verunsicherung äußert sich im günstigsten Fall in Faszination, im schlechtesten Fall aber in Langeweile, wenn der Zuschauer sich diesem „Spiel“ verweigert. Von Kritik und Publikum sah Kubrick sich etwa bei 2001, BARRY LYNDON, THE SHINING und auch EYES WIDE SHUT häufig dem Vorwurf der Langeweile ausgesetzt. Die ungewohnt starke Betonung formaler Prinzipien hinterläßt offenbar bei vielen Rezipienten den Eindruck bloßer Oberflächenreize und inhaltlicher bzw. emotionaler Leere. Bei jenen Kritikern und Zuschauern aber, die im Medium Film nicht in erster Linie Unterhaltung, sondern neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten erkennen, die Filme gerne einer intensiven Analyse und Interpretation unterziehen, sowie bei Kubricks Regiekollegen stießen seine Filme dagegen regelmäßig auf Begeisterung. Die Tatsache, daß Kubrick äußerst konzentriert und klar erzählt, vieles beharrlich lange und deutlich vorführt, läßt die einzelnen Aspekte und Details mit einer Art von diffuser Bedeutung auf – was in auffälliger Weise präsentiert wird, muß wohl einer besonderen Absicht dienen. Darüber hinaus weisen diese Filme sowohl inhaltlich wie formal zahlreiche „Leerstellen“, Erklärungslücken auf, so daß ein Rest Geheimnis bleibt, der Zuschauer sieht sich mit vielen Fragen konfrontiert, auf welche die Filme eine klare Antwort verweigern. Eine dermaßen offene Erzählform, die auf allen Ebenen filmischer Gestaltung mit Andeutungen und intensivem Spiel mit Details arbeitet, schafft Unsicherheiten und bietet dem Zuschauer breite Interpretationsspielräume, er ist aufgefordert, diese Erklärungslücken mit seinem je eigenen Verständnis zu füllen. Häufig entläßt Kubrick sein Publikum mit einem sehr rätselhaften Schluß, zumal bei 2001, A CLOCKWORK ORANGE und THE SHINING, der es noch lange über den Film nachdenken läßt.

Neben dem künstlerischen und dramaturgischen Stellenwert erfüllt diese spezifische Erzählweise Kubricks auch einen kommerziellen Nutzen, indem sie den Film zum Diskussionsstoff für die Zuschauer macht, ihn fest im öffentlichen Bewußtsein, im kollektiven Gedächtnis verankert. In wechselseitiger Beeinflussung haben Kubricks Filme, die Berichte über ihre jeweilige „legendäre“ Entstehungsgeschichte sowie der Künstlermythos des von Perfektion besessenen, öffentlichkeitsscheuen Filmgenies über die Jahrzehnte hinweg zur Ausbildung eines Markenzeichens geführt, das letztlich jedem von Kubricks Filmen eine breite Beachtung in den Medien sicherte, die freilich durch die Qualität der Filme selbst stets gerechtfertigt wurde. All diese Aspekte versehen die Filme Kubricks mit einer faszinierenden Aura von Vollkommenheit, der man sich schwer entziehen kann. Indem Kubrick im Gegensatz zu vielen anderen Filmemachern auf rationale Pseudo-Erklärungen verzichtet, sieht sich der Zuschauer mit Fragen konfrontiert, für deren Beantwortung der Film allenfalls Anhaltspunkte liefert. Er muß den Film kreativ ergänzen, selbst Zusammenhänge herstellen.

Da sie zutiefst verunsichern und eindeutige Lösungen vermeiden, wirken Kubricks Filme also lange nach. In seiner Untersuchung *LE REGARD ESTHÉTIQUE OU LA VISIBILITÉ SELON KUBRICK* beschäftigt sich Sandro Bernardi mit dieser besonderen Rolle, die dem Zuschauer bei Kubricks Filmen zukommt, zumal im Kapitel „Le spectateur à l’intérieur et à l’extérieur du film“, wo er unter anderem auf Sergej Eisensteins Theorien zurückgreift. Danach besteht ein Unter-

schied zwischen dem visuellen Bild, also der Repräsentation auf der Leinwand, und dem mentalen Bild, das dieses im Zuschauer hervorruft, der das zu Sehende mit dem bereits Gesehenen und darüber hinaus mit seinen eigenen Erfahrungen und Erwartungen verbindet.²⁴ Bernardi verweist in diesem Zusammenhang auch auf das Konstruktionsprinzip von Orson Welles' *CITIZEN KANE* (1941), das die Brüchigkeit und Unvollständigkeit subjektiver Wahrnehmung erkennen läßt. Das Ende dieses Films zeigt eine riesige Ansammlung von Gegenständen, die Kane im Laufe seines Lebens erworben hat, die von einem Teil seiner Persönlichkeit, seiner Geschichte künden. Jedes dieser Puzzleteile kann die Gesamtsicht modifizieren, keines kann allein alles erklären. Je nachdem, welche Teile man auswählt und wie man sie individuell gewichtet, welche Bedeutung man ihnen beimessen will, wird man zu einem anderen Verständnis gelangen. Nach einer ähnlichen Methode arbeiten Kubricks Filme, indem besonders visuelle Gestaltungselemente mehrdeutig bleiben. Es werden verschiedene Verständnisansätze geboten, die der Zuschauer weiterentwickeln muß. Für Bernardi folgt daraus abschließend, daß vom Zuschauer eine kreative Kunst des Sehens (er stellt *voir* als produktive Arbeit des Sehens dem bloßen Anschauen, *regarder*, gegenüber) abverlangt wird, mit der Konsequenz, daß „c'est du spectateur que le film parle aux spectateurs“.²⁵

Dieser „silence des images“²⁶, der laut Bernardi der Oberfläche von Kubricks Bildern zu eigen ist als ein bloßes „visible“, hinter dem die möglichen Bedeutungen als das Unausgesprochene erst zu entdecken sind, dient auch Kirchmanns Arbeit *DAS SCHWEIGEN DER BILDER* als programmatischer Titel, der auf die „reine Bildlichkeit“ im Gegensatz zu „sprechenden Bildern“ abzielt²⁷, auf ein Kino des unbeteiligten Blicks jenseits moralischer Wertungen, das einzig seinem eigenen ästhetischen Anspruch verpflichtet ist. Darüber hinaus stellt Bernardi am Beispiel von *BARRY LYNDON* dar, wie die eigentliche Handlung und die beteiligten Figuren in den Hintergrund treten, während der erzählerische Rahmen wie etwa Zustandsbeschreibungen einen ungewöhnlich breiten Raum einnimmt. Wenn man die französischen Vergangenheitsformen von *imparfait* und *passé simple* zugrundelegt, von denen die eine zur Beschreibung der äußeren Umstände, die andere zur Darstellung konkreter Ereignisse dient, so ließe sich *BARRY LYNDON* als ein Film im *imparfait* bezeichnen, in dem nur die wenigen mit Handkamera gedrehten Szenen den Zuschauer unmittelbar ins Geschehen einbeziehen.²⁸ Im allgemeinen jedoch konfrontieren Kubricks Filme den Zuschauer mit sehr kalkuliert wirkenden „Stimmungen“ (wenn wir mit diesem diffusen Wort einmal das oben bereits diskutierte komplexe Zusammenspiel von Bildern und Tönen bezeichnen wollen), denen eben wegen dieses Eindrucks einer sehr kontrollierten Gestaltung, die Beliebigkeit und Zufall weitgehend vermeidet, ganz bestimmte Absichten oder auch Bedeutungen zu unterstellen sind, die es durch genaues Anschauen und Analysieren zu erkennen gilt.

Andere Filmemacher wie Wenders, Tarkovski, Angelopoulos und Antonioni haben in ihren Werken immer wieder die Vielschichtigkeit von Bildern und die Unzuverlässigkeit menschlicher Wahrnehmung thematisiert. So offenbaren die Photos in Antonionis *BLOW UP* nach und nach neue Details, die dem Photographen bei der Aufnahme unbemerkt blieben, und noch in seinem Spätwerk *PAR DELÀ LES NUAGES* (1995), bei dem ein Regisseur auf der Suche nach dem endgültigen Bild hinter den Bildern ist, das aber, wie er einsehen muß, nie jemand entdecken wird, beschäftigt sich der Italiener (gemeinsam mit seinem Stand-by-Regisseur Wenders) mit diesem Themenkomplex.

Kubrick dagegen stellt die Eigenschaften der Wahrnehmung nicht in dieser Weise in den Vordergrund, sondern praktiziert sie, bedient sich ihrer für seine Erzählweise, um seinen Filmen eine vieldimensionale Tiefe zu geben. Diese Form der Präsentation soll nun im Zentrum meiner folgenden Untersuchung von *EYES WIDE SHUT* stehen. Wie Bedeutung generiert wird,

²⁴ Bernardi, S.110ff.

²⁵ ebd., S.161.

²⁶ ebd., S.14.

²⁷ Vgl. Kirchmann, S.177f.

²⁸ Vgl. Bernardi, S.78f.

ist dabei wichtiger, als die möglichen Auslegungen selbst, die ich nur ansatzweise ausführen will. Denn, wie gesagt, der Reiz von Kubricks Filmen liegt mehr als bei den meisten anderen darin, daß der Zuschauer im Akt des Sehens den des Zeigens ergänzt. Sein Vergnügen daran soll ihm auch nach der Lektüre meiner Ausführungen erhalten bleiben, womöglich gar noch verstärkt werden.

Kubrick war davon überzeugt, daß Filmemachen zwar „im wesentlichen Geschichtenerzählen ist“, zugleich aber die Geschichte „im Grunde ein Trick ist, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer festzuhalten, während sich subtilere Dinge ereignen.“²⁹ Ehe wir diesen „subtileren Dingen“ im Detail nachspüren, müssen wir uns gleichwohl zunächst der Geschichte zuwenden, die den Ausgangspunkt zu EYES WIDE SHUT bildet, Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE.

²⁹ In: Der Spiegel 38/76.

2 Die Adaption von Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE

2.1 Zwischen Traum und Wirklichkeit – die TRAUMNOVELLE

2.1.1 Das Erzählkonzept

Die TRAUMNOVELLE gilt als Höhepunkt im Spätwerk des Wiener Arztes, Dramatikers und Schriftstellers Arthur Schnitzler (1862 – 1931). Entsprechend umfänglich ist die Forschung hierzu, welche die nicht einmal hundertseitige Novelle unter vielfältigsten Gesichtspunkten analysiert und gedeutet hat und trotzdem noch lange nicht an einem Schlußpunkt angelangt scheint, was von der Vielschichtigkeit und dem inhaltlichen und gestalterischen Reichtum dieses Werks zeugt. Es ist hier nicht der Ort, die bereits anderweitig geleisteten Untersuchungen umfassend rekapitulieren zu wollen. Statt dessen gilt unser Augenmerk in erster Linie den bezüglich der soeben zusammenfassend dargestellten Eigenschaften von Kubricks Werk interessanten Forschungsansätzen sowie spezifischen Problemfeldern hinsichtlich einer filmischen Adaption, in anderen Worten: Was mag Kubrick an Schnitzlers Sujet gereizt haben, inwieweit decken sich Schnitzlers literarische Erzähl- und Gestaltungsprinzipien mit den im vorigen Kapitel erläuterten filmischen Erzählstrategien Kubricks? Wir werden uns also Figuren- und Handlungskonstellationen und den Eigenschaften von Schnitzlers Erzählweise zuwenden. Hierzu lassen sich in einigen exemplarischen Untersuchungen, die sich jeweils mit dem Stellenwert des Traums (Perlmann 1987), der surrealen Komponente (Imboden 1971), der Reflexion der Erzählsituation innerhalb der Handlung selbst (Scheffel 1998), erkennbaren Subjektivitätsstrukturen (Knorr 1988) sowie allgemein mit der atmosphärischen Gestaltung (Spiel 1981) auseinandersetzen, nützliche Ansatzpunkte finden.

Die Grundzüge der Fabel sind schnell erzählt: Ein Wiener Arzt, Fridolin, Mitte dreißig, irrt nach einem beunruhigenden Gespräch mit seiner Gattin Albertine über beiderseitige, bislang verschwiegene sexuelle Versuchungen durch die nächtliche Stadt, wird in flüchtigen Begegnungen erotischen Verlockungen ausgesetzt, die unerfüllt bleiben, verschafft sich Zutritt zu einem Kostümball mit nackten Tänzerinnen, wird dort als Eindringling entdeckt und entgeht nur durch das „Opfer“ einer Unbekannten, die schon zuvor sein Verlangen entfacht hatte, einer wie auch immer gearteten „Sühne“. Nach Hause zurückgekehrt, schreckt Albertine aus einem Traum auf, in dem sie, wie sie berichtet, es mit anderen Männern trieb. Anderntags sucht Fridolin die Orte seiner nächtlichen Erlebnisse nochmals auf, in dem rachedurstigen Vorsatz, nun alle Begierden auszuleben, der sich aber wiederum nicht erfüllt. Nachdem er seine unbekannte Retterin in der Leiche einer Selbstmörderin wiedererkennt zu haben glaubt, beichtet er daheim Albertine alles Erlebte, woraufhin sie beide sich wieder „traumlos nah“ (S.103)³⁰ kommen.

Natürlich vermag eine solche summarische Raffung des Geschehens, der im übrigen fast unverändert Kubricks Adaption entspricht, nicht das Geringste über die Wirkung der Erzählung auszusagen, die sich erst aus der spezifischen Kombination von **inhaltlichen** Elementen wie Figurenkonstellationen, Handlungsorten und –zeiten sowie Handlungsmotivationen, **dramaturgischen** Komponenten wie Gliederung und Erzählperspektive und **sprachlichen** wie Satzbau und Wortwahl ergibt. Im Zusammenspiel dieser Elemente wird zum einen die **Haltung** des Erzählers zum Geschehen deutlich, welche auch die Haltung des Rezipienten wesentlich beeinflusst, zum anderen wird so ein Gebilde erzeugt, das man als Erzählraum oder **Erzählkonzept** bezeichnen könnte, eine eigene, abgegrenzte Welt und Weltsicht, für die bestimmte normative Regeln und Wertekategorien gelten. Zudem etablieren die im Inneren des Erzählkonzepts wirksamen Kräfte interne Spannungszustände sowie eine Atmosphäre, welche die Stimmung, das *feeling* der Erzählung bestimmt. Im übertragenen Sinne sind diese inhärenten **Spannungen** durchaus mit der durch ein Magnetfeld induzierten elektrischen Spannung vergleichbar, es handelt sich hierbei um reine Manipulation des Rezipienten, dessen Neugierde und Interesse unentwegt aufrechterhalten werden müssen. Erst die **Atmosphäre** sorgt jedoch

³⁰ Seitenangaben zu Zitaten aus der TRAUMNOVELLE beziehen sich auf die Reclam-Ausgabe (1976).

dafür, daß dies vollends gelingen kann – sie ist verantwortlich für die menschliche Dimension des Erzählkonzepts, indem sie beim Rezipienten Gefühlszustände wie Sorge, Furcht, Heiterkeit oder Melancholie auslöst. Natürlich lassen sich innerhalb dieser Kategorie durch zugleich wirksame gegensätzliche Gefühlszustände auch atmosphärische Spannungen erzeugen. Die Atmosphäre transzendiert gewissermaßen die durch die Spannungen zusammengehaltene Handlungsebene, vermittelt eine Art Erkenntnisgewinn über die *conditio humana*, existentielle Grundeinsichten also, macht Dimensionen des (Zwischen- und Inner-) Menschlichen erfahrbar, die sich nicht direkt ausdrücken lassen, da sie sonst entwertet, trivialisiert würden. Beide Einheiten liegen im erzählerischen Werk stets verbunden vor, sie bedingen sich gegenseitig, und ihre jeweilige qualitative Ausprägung bestimmt den Gesamteindruck beim Rezipienten. Diese Einteilung in Atmosphäre und Spannung wird zudem überlagert von einer Unterscheidung in **Handlungs-** und **Erzählebene**, wobei die zentralen Spannungsmomente überwiegend bereits in der zugrunde gelegten Handlung erkennbar sind, die Atmosphäre hingegen erst durch die erzählerische Ausgestaltung entsteht. Letztere bestimmt maßgeblich den **Erzählstil**.

Dabei läßt sich vereinfachend feststellen, daß die internen Spannungsmomente überwiegend aktuell im Moment der Rezeption wirken, die atmosphärischen Gestaltungselemente hingegen auch darüber hinaus für den Rezipienten (in der Erinnerung) wirksam bleiben können. Ein ausschließlich auf dem Prinzip des *Whodunit* aufgebauter Krimi beispielsweise mag sehr spannend und unterhaltsam sein, dieser Erzählgattung fehlt aber im allgemeinen weitgehend jene Tiefendimension, die das Werk mit einer Faszination umgibt, die es unverwechselbar, einzigartig macht. Allein die **Erzählabsicht** bestimmt, wie die Elemente von Atmosphäre und Spannung zum Einsatz kommen.

Dieses kleine Gedankengebäude zum Erzählkonzept soll mit seinen Begriffskategorien im folgenden als Schlüssel dienen, konzeptuelle Entscheidungen eines Autors bzw. Erzählers besser nachvollziehen, einordnen und bewerten zu können.

2.1.2 *Dramaturgie des Traums*

Daß im Titel TRAUMNOVELLE erzählerische Gattung und zentrales Motiv des Werks angegeben sind, verdeutlicht dessen exemplarischen Charakter. Am konkreten Beispiel wird also gezeigt, was im allgemeinen Gültigkeit besitzt. Dabei trägt Schnitzlers Arbeit die typischen Kennzeichen der novellistischen Form, der gemäß in geringem Umfang ein zentrales Ereignis oder ein zentraler Konflikt in einer einsträngigen Handlungsführung dargestellt wird. Durch diese inhaltliche Begrenzung eignet sie sich besonders dafür, sich unter Verzicht auf alles Unwesentliche einer einzigen Grundproblematik in dramaturgisch geschlossener Form eingehend zuzuwenden. Schnitzler bemüht sich hier, die persönlichen Konsequenzen, welche sich aus der Forderung nach weitgehendem Triebverzicht in der gesellschaftlichen Institution der Ehe ergeben, anhand der „Traumwirklichkeit“ der Ehepartner Fridolin und Albertine sichtbar werden zu lassen. Mittels dieser Traumwirklichkeit können wir durch die Oberfläche der äußeren Realität in die persönliche Erfahrungswelt der Protagonisten eindringen, die nicht nur aus dem besteht, was sie sind und tun, sondern auch aus dem, was sie gerne wären und tun würden, was sie alternativ womöglich auch tatsächlich machen könnten und wie sie die sie umgebende Welt wahrnehmen und deuten. Daß ohne diesen Traumanteil ihres Wesens eine Person nur äußerer Schein bleibt, aber die „Wirklichkeit einer Nacht“ allein auch nicht die ganze „innerste Wahrheit“ eines Menschen bedeutet, wird eine entscheidende Erkenntnis der Protagonisten am Ende der TRAUMNOVELLE sein. (S.103) Das Prinzip des Traums bildet das dramaturgische Grundgerüst der Handlung, indem es den Konflikt an deren Ausgangspunkt etabliert und am Ende auch entscheidend zur Konfliktlösung beiträgt.

Zu Beginn der TRAUMNOVELLE wird in rückblickender Zusammenfassung vom Besuch eines Ballfestes zur Karnevalszeit berichtet, auf dem Fridolin und Albertine am Abend zuvor flüchtige Bekanntschaften mit Verkleideten machten. Nach vollbrachtem Tagewerk steigen am

folgenden Abend, mit dem die Novelle einsetzt, in der Erinnerung diese „Schattengestalten [...] wieder zur Wirklichkeit empor; und jene unbeträchtlichen Erlebnisse waren mit einemmal vom trügerischen Scheine versäumter Möglichkeiten zauberhaft und schmerzlich umflossen.“ (S.13) Diese „versäumten Möglichkeiten“, die in der Rückschau das tatsächlich Geschehene um die Dimensionen des alternativ Möglichen erweitern, gewinnen im Traum an Realität, eine Art Wunschwirklichkeit tut sich dabei auf. Das Wissen darum, daß diese Möglichkeiten unwiederbringlich „versäumt“ wurden, führt zu einem Gefühl leichter Melancholie, in der sich Schmerz und Zauber mischen. Im Gespräch versuchen Fridolin und Albertine, ihre jeweiligen Erlebnisse zu übertreiben, um zumindest dem anderen gegenüber den eigenen Traum zur Realität werden zu lassen, wodurch sie sich über die Existenz von „verborgenen, kaum geahnten Wünsche[n]“ bewußt werden, von „geheimen Bezirken, nach denen sie kaum Sehnsucht verspürten und wohin der unfäßbare Wind des Schicksals sie doch einmal, und wär’s auch nur im Traum, verschlagen könnte.“ (S.13) Zufällige, schicksalsgewollte Ereignisse können also dazu führen, daß Unbewußtes an die Oberfläche der Wahrnehmung befördert wird. Ein solches Verschmelzen von Innenwelt und Außenwelt prägt weite Teile der TRAUMNOVELLE. Zunächst aber betreiben Fridolin und Albertine ganz absichtlich Tiefenforschung, indem sie nach früheren Situationen suchen, in denen sie sich verführerischen Verlockungen ausgesetzt sahen, die ohne Ergebnis blieben. Albertine berichtet, daß ein Däne im letzten Urlaub in Dänemark ihre Gefühle vom bloßen Sehen derart in Wallung gebracht hatte, daß sie, hätte er sie gerufen, bereit gewesen wäre, ihre ganze Zukunft herzugeben. Doch am nächsten Tag war er abgereist, was blieb, war ein Gedankenspiel mit unrealisierten Möglichkeiten. Fridolin seinerseits war am Strand einem verführerischen Mädchen begegnet, doch leider erst am letzten Urlaubstag, so daß Fridolins „über alles je Erlebte hinausgehende Bewegung“ (S.17) gleichfalls ohne wirkliche Folgen blieb. Die dritte und letzte Stufe beiderseitiger Erinnerung, ehe Fridolin zu einem Patienten gerufen wird, befaßt sich schließlich mit ihren vorehelichen Erlebnissen, die Fridolin mit der Behauptung abtut, er habe „in jedem Wesen, das ich zu lieben meinte, [...] immer nur dich gesucht.“ (S.18) Albertine eröffnet ihm daraufhin, sie wäre kurz vor ihrer Verlobung bereit gewesen, sich einem Manne hinzugeben, hätte er das rechte Wort gesagt. War es Zufall, daß dieser Mann Fridolin war, oder, wie Albertine behauptet, war Fridolin der einzige, der in ihr solche Gefühle hervorzurufen vermochte? Immerhin, der Zweifel ist gesät, wenn Fridolin nun sein Heim verläßt. Die scheinbare Harmonie der Beziehung ist offen getrübt. Schon das „lange Zeit nicht mehr so heiß erlebte Liebesglück“ (S.12) in der vorhergehenden Nacht machte die Vermutung naheliegend, es handle sich womöglich größtenteils um eine stellvertretende Freisetzung der von den unerfüllten Erwartungen auf dem Ballfest entfachten Triebenergien.³¹ Spielerisch taten Fridolin und Albertine dort so, als seien sie sich fremd, als lernten sie sich eben erst kennen, mußten so tun, damit der Reiz des Unbekannten seine Wirkung entfalten konnte. Nun aber haben sie beide festgestellt, daß sie in der Tat Geheimnisse voreinander haben, Geheimnisse, die ihnen bislang selbst verborgen geblieben waren. Im weiteren Verlauf der Handlung werden sie diese zunächst selbst entdecken und dann einander eröffnen, was als Basis für ein neuerliches Zusammenleben in gegenseitigem Vertrauen dienen wird. Diese Selbsterkenntnis vollzieht sich in einem traumähnlichen Zustand, bei Albertine tatsächlich im Schlaf, bei Fridolin hingegen im Verlauf eines nächtlichen Irrweges durch die Stadt. Da es sich aber in beiden Fällen um rein subjektive Erlebnisse handelt, deren mögliche Zusammenhänge und Deutungen von der eigenen Wahrnehmung bestimmt sind, ist eine klare Unterscheidung zwischen Wirklichkeit (Fridolin) und Traum (Albertine) allenfalls sehr vordergründig möglich. Der Übergang vom Psychologischen ins Phantastische „erlaubt dem Dichter, höchst ungewöhnliche Dinge, an deren Wirklichkeit der Erlebende bisweilen selbst zweifelt, dem Leser als tatsächliche Begebenheiten darzubieten“³², also eine Form surrealer Wahrhaftigkeit zu kreieren.

³¹ vgl. Scheible (Nachwort), S.119.

³² Imboden, S.65.

Fridolins „Reise“ gleicht einem Stationenweg, auf dem ihm alternative Auffassungen vom Ausleben von Sexualität begegnen, die seinen bisherigen Erfahrungshorizont übersteigen, die er einordnen und bewerten, an seinem eigenen Lebensentwurf messen muß. Obgleich ihm wiederholt die Möglichkeit geboten wird, auf diese Angebote einzugehen, verbleibt er letztlich stets in der Rolle des passiven Beobachters, den ein unüberwindliches, unsichtbares Hindernis von dieser unbekanntem Welt trennt, die bislang „unbeachtet von ihm in erheblichem sozialem Abstand“³³ existierte. Neben diesen vornehmlich sexuell konnotierten Erfahrungen steht mehrfach auch Fridolins sozialer Status auf dem Prüfstand. Letzten Endes sieht er sich in der Konfrontation mit alternativen Optionen von Lebensgestaltung immer wieder zu einer bewußten Bewertung seines bisherigen Lebens und des darin Erreichten veranlaßt.

Zunächst sucht er seinen Patienten, den alten Hofrat auf, der jedoch bei seiner Ankunft bereits verstorben ist. Dessen Tochter Marianne, die Jahre für die Pflege ihres Vaters aufopferte, gesteht Fridolin, nachdem sie ihm zunächst ihre Heiratspläne mit dem Geschichtsdozenten Doktor Roediger berichtete, unerwartet ihre Liebe. Zuvor bereits vergleicht sich Fridolin in Gedanken mit jenem Roediger, indem er Mariannes verhärmtes Aussehen mit dem kritischen Blick einer ärztlichen Diagnose konstatiert und unterstellt, „Marianne sähe sicher besser aus [...], wenn sie seine Geliebte wäre.“ (S.22) Ihren Heiratsabsichten schreibt er geringschätzig den Status einer reinen Zweckehe zu, die nicht auf wahrer Liebe gründet. Kurz darauf freilich erwähnt er im Gespräch mit Marianne, daß Roediger womöglich gute Aussichten auf eine Professur habe, woraufhin er sich diesem gegenüber „als der Geringere“ vorkommt, da er selbst eine früher angestrebte akademische Laufbahn zugunsten „einer behaglicheren Existenz“ (S.23f.) als praktischer Arzt aufgegeben hatte. Durch Mariannes unvermitteltes Liebesbekenntnis sieht er sich plötzlich in der Lage, sie tatsächlich zu seiner Geliebten zu machen, das zuvor hypothetisch Gedachte zu realisieren. Doch die rasch diagnostizierte „Hysterie“ (S.25) und seine Abneigung gegen Mariannes farbloses Erscheinungsbild lassen ihn diese Möglichkeit nicht ernsthaft erwägen. Das nun folgende Auftauchen von Roediger und weiteren Verwandten enthebt ihn der Aufgabe, die Situation selbst zu klären.

Fridolins ständiges Bedürfnis nach Selbstrechtfertigung läßt auf eine Störung seines seelischen Gleichgewichts schließen, die durch die unerwarteten Bekenntnisse seiner Gattin ausgelöst wurde. Hier wie auch im folgenden gerät Fridolin in Situationen, in denen seine Potenz auf die Probe gestellt wird, wobei er regelmäßig versagt, da er sich nicht entscheiden mag, nach Ausflüchten sucht und sich bemüht, aufkeimende Minderwertigkeitsgefühle nicht durch konkrete Handlungen, sondern bloße gedankliche Beschwichtigung zu kompensieren, die zur Selbststilisierung tendiert.³⁴

Als er nun auf einer Parkbank einen zerlumpten Mann sieht, denkt er an „Verwesung und Zerfall“ (S.27) und freut sich seiner eigenen Jugend. Er hält sich zugute, daß er nach Belieben mehrere Geliebte haben könnte, auf die er nur wegen der zeitlichen Beanspruchung durch seinen Beruf verzichten müßte. Wenig später wird er von einer Gruppe Studenten angerempelt, er zögert aber, sich zu wehren.³⁵ Das Gefühl von Feigheit redet er sich aus, indem er sich pathetisch weit über diese Studenten stellt – „ein Mann von fünfunddreißig Jahren, praktischer Arzt, verheiratet, Vater eines Kindes“ (S.29) – und sich die Gefahren seines Berufes bewußt macht, die zu erdulden wohl genug Zeichen des Mutes sei. Nach diesem Prinzip verfährt Schnitzler auch in den anschließenden Etappen von Fridolins nächtlichem Gang, der

³³ Perlmann, S.191.

³⁴ Nur bedingt zutreffend ist insofern Santners Befund über die „non-erotic nature of Fridolin’s various episodes with women“ und daß Fridolin „is fleeing from the erotic rather than seeking it out“ (S.35), da die von ihm angeführten Belege nur auf Fridolins subjektive psychische Schutzmechanismen (u.a. Betonung des negativen Rahmens, vorgebliche Beschützerinstinkte) in der Begegnung mit dem Erotischen verweisen, mit deren Hilfe er sich überlegen und als Herr der Situation fühlen kann. Die von Santner unterstellte Misogynie (S.41) ist deshalb fragwürdig und höchstens vordergründig existent.

³⁵ Mit den gesellschaftlich-historischen Implikationen u.a. dieser Szenen (dazu S.40ff.) befassen sich weite Teile von Hartmut Scheibles Arbeit „Arthur Schnitzler und die Aufklärung“, die für die philosophische Verortung Schnitzlers ähnliches leistet wie Kay Kirchmanns „Das Schweigen der Bilder“ für diejenige Kubricks.

jedoch erst nach einem weiteren Intermezzo mit einer Prostituierten, die Fridolin unverrichteter Dinge wieder verläßt, in der Begegnung mit seinem lange nicht gesehenen Studienfreund Nachtigall endlich auf ein konkretes Ziel zusteuert. Nach der wiederholten Erfahrung des Versagens lösen die geheimnisvollen Andeutungen Nachtigalls bei Fridolin brennende Neugier aus: Der Studienabbrecher Nachtigall, der sich mit Klavierspielen durchschlägt, um seine Familie zu ernähren (bei diesem Gespräch hat Fridolin erneut Gelegenheit, mit seinem angeblichen Familienglück zu prahlen), erzählt von einem Maskenball, auf dem er noch am selben Abend mit verbundenen Augen spiele. Bei früheren Anlässen habe er dennoch nackte Frauen sehen können. Dort ohne Einladung einzudringen erfordere freilich „Courage“. Hier bietet sich Fridolin die Gelegenheit, seinen Mut zu beweisen und zugleich seine (zumindest in seiner subjektiven Wahrnehmung vorhandenen) sozialen und erotischen Defizite auszugleichen.

Zuvor aber muß er sich bei einem Kostümverleiher namens Gibiser eine Verkleidung besorgen. Dessen minderjährige Tochter, die zusammen mit zwei verkleideten Herren überrascht wird, schmiegt sich so verführerisch an Fridolin, daß dieser am liebsten „die Kleine gleich mitgenommen [hätte], wohin immer – und was immer daraus gefolgt wäre.“ (S.44) Freilich mischen sich in diese Gefühle auch gewisse Beschützerinstinkte und nicht zuletzt ärztliche Vernunft, angesichts der möglichen Mißhandlung des Mädchens und der vom Vater unterstellten Geisteskrankheit.

Kurz bevor Fridolin, von Nachtigall mit dem Losungswort für den Eintritt versehen, beim Maskenball anlangt, rekapituliert er noch einmal die bisherigen Erlebnisse dieser Nacht, die alle seltsam in der Schwebe geblieben waren und wird sich der Möglichkeiten bewußt, die ihm zur Auswahl stehen: „Wie wär’s, dachte Fridolin, wenn ich gar nicht erst ausstiege – sondern lieber gleich zurückkehrte? Aber wohin? Zu der kleinen Pierrette? Oder zu dem Dirnchen in der Buchfeldgasse? Oder zu Marianne, der Tochter des Verstorbenen? Oder nach Hause?“ (S.48) Alle diese Erlebnisse bleiben in Schnitzlers Erzähldramaturgie keine unverbundenen Episoden, sondern ständig gegenwärtig, sowohl für Fridolin, den es am folgenden Tag erneut zu diesen Orten treiben wird, als auch für den Leser, weil sie nicht wirklich abgeschlossen wurden, weiter offenstehen, wie Traumansätze, aus denen man erwacht ist, ohne zu wissen, wie es weitergeht. Diese „versäumten Möglichkeiten“ bilden weiterhin den Hintergrund zu Fridolins jeweils aktuellem Erleben, und in seiner Erinnerung bekommen sie einen Zauber des Unwirklichen, wirklich Geschehenes wird so mit Attributen des Träumens versehen. Diese Gedankenarbeit prägt nun auch Fridolins Wahrnehmung des geheimnisvollen Maskenballs. Da ihm die Bestimmung, der geplante Verlauf, die Zusammenhänge, beteiligte Personen sowie Sinn und Zweck des Ganzen verborgen bleiben, füllt er diese Leere mit allerlei Spekulationen. Sehen zu müssen ohne verstehen, begreifen zu können, dieses Dilemma findet direkten Ausdruck in der Konfrontation mit den verlarvten Frauengesichtern, mit verführerischer Nacktheit ohne Persönlichkeit: „[...] und daß jede dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis blieb und aus den schwarzen Masken als unlöslichste Rätsel große Augen zu ihm herüberstrahlten, das wandelte ihm die unsägliche Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens.“ (S.51) Dieses Verlangen konkretisiert sich an einer Frau, die ihm mehrfach zurät, zu gehen, solange dies noch möglich sei: „Sie gehören nicht hierher.“ (S.50) Doch Fridolin, „berauscht und durstig zugleich von all den Erlebnissen dieser Nacht, deren keines einen Abschluß gehabt hatte“ (S.54), mißachtet ihre Warnungen und richtet sein Begehren auf sie. Nachdem er als ungeladener Eindringling entdeckt wurde, wird diese Frau es sein, die ihn mit ihrem „Opfer“ von der geforderten „Sühne“ befreit. Und diese Frau wird ihm fortan nicht mehr aus dem Sinn gehen, um jeden Preis will er ihrem Geheimnis nachspüren. In dieser Gesellschaft der Anonymität, in der Verkleidung und Maske als „Zensurinstanz“ wirken, dadurch „die Loslösung von sittlichen und moralischen Normen des Alltags erlauben“³⁶ und die Beteiligten dabei auf ihre rein geschlechtliche Identität reduzieren, begibt sich Fridolin auf die Suche nach dem Individuum. Die Preisgabe des „kleine[n] Geheimnis[ses], das er

³⁶ Perlmann, S.187.

selber mitbrachte³⁷, der individuellen Identität hinter der Maske, die das Ausleben geheims-ter Triebe unerkannt zuläßt, gilt hier jedoch als größte Demütigung. Diese nimmt die Unbe-kannte stellvertretend für Fridolin auf sich.³⁸

Aufschlußreicher als die Frage, inwieweit die Erlebnisse Fridolins objektiv real sind oder nur Auswüchse seiner Einbildungskraft darstellen, dürfte eine Untersuchung der Funktion sein, die diese Vorgänge für Fridolin in seiner derzeitigen Gemütsverfassung haben. Der Art und Weise, in der er diese Geschehnisse wahrnimmt und deutet, worauf sich sein Interesse jeweils konzentriert, welche Selektion er vornimmt, hat nämlich ähnliche Qualitäten wie die Traumarbeit, die in die Tiefen des Unbewußten vorstößt, um lange Verdrängtes freizulegen. Schnit-zer selbst hat Träumen stets einen derart hohen Stellenwert beigemessen, daß er über seine eigenen gar ein Traumtagebuch führte. Diese Art intensiven Selbststudiums, so läßt sich an-nehmen, befähigte ihn dazu, intuitiv die Gesetze des Träumens zu erfassen und in seiner schriftstellerischen Arbeit anzuwenden. Sein Zeitgenosse Sigmund Freud hat eben dies in einem seltenen Brief an Schnitzler – die beiden mieden sich, wie Freud es ausdrückt, aus einer Art „Doppelgängerscheu“ – folgendermaßen formuliert: „So habe ich den Eindruck gewon-nen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber in Folge feiner Selbstwahrnehmung – alles das wissen, was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe.“³⁹ Dies läßt er-kennen, daß sich Schnitzler in der Gestaltung einer Traumdramaturgie wohl weniger an Ge-setzmäßigkeiten orientierte, welche die psychologische Wissenschaft erforscht hatte, als an eigenen Erfahrungen; es findet also offenbar keine Rekonstruktion von Traumprinzipien statt, sondern Schnitzler vermag seine Charaktere gleichsam mit „authentischen“ Träumen auszu-statten, die ihrem Wesen und ihrer jeweiligen Situation entsprechen.⁴⁰

Während Sigmund Freud in der Analyse von Träumen hauptsächlich einen Zugang zum Un-bewußten einer Person sah, um die Ursachen für (neurotisch) gestörtes Verhalten kennenzu-lernen, ging Carl Gustav Jung über diese einschränkende Sichtweise hinaus, indem er Träu-men eine heilende Funktion im Prozeß psychischer Konfliktbewältigung beimaß. Nach seiner „Komplexen Psychologie“ fungiert das „Selbst“ als treibende Kraft der Seele zur Selbstwer-dung, der „Individuation“, zum inneren Ausgleich gegensätzlicher Persönlichkeitsanteile. Eine Identitätskrise entsteht, wenn solche Anteile ins Unbewußte verdrängt, zum „Schatten“ werden. In diesem Fall greift die Seele ein in Gestalt von Urbildern aus Träumen, Märchen und Mythen, wie etwa „Unterwelt“, „Rachen eines Ungeheuers“, „Brunnen“ usw., die als Inhalt des kollektiven Unbewußten aller Menschen latente Prägungen darstellen, die im Lauf der Menschheitsgeschichte entwickelt worden sind und von Jung als „Archetypen“ bezeichnet wurden. Diese sollen nun als innere Stimme zu Erleuchtung und Geborgenheit, zur Versöh-nung mit sich selbst führen, indem im Verlauf des Individuationsprozesses der „Schatten“ bewußt gemacht und integriert wird. (Mißlingt dies, muß eine psychoanalytische Behandlung die dann vorliegende „neurotische Dissoziation“ beheben.) Im Rahmen dieser Individuation ist neben dem Schatten die Begegnung mit der Gestalt des Seelenbildes als weiterem Arche-typus von zentraler Bedeutung. In Form der „Anima“ beim Mann beziehungsweise des „Ani-mus“ bei der Frau begegnen wir laut Jung in unseren Träumen und Phantasien den gegenge-schlechtlichen Zügen unserer Psyche als Leitgestalten im Prozeß der Selbstwerdung, sie be-zeichnen die menschlichen Eros-Anlagen.⁴¹

Diese sehr verkürzte Darstellung mag genügen, um einen Zusammenhang mit Fridolins nächt-lichen Erlebnissen herstellen zu können, die sich offenbar weitgehend mit diesen von Jung beschriebenen Phänomenen decken. Ausgelöst durch das abendliche Gespräch mit Albertine

³⁷ Imboden, S.57.

³⁸ Zu historischen Bezügen der geheimen Gesellschaft siehe das Kapitel „Geheimnis“ in Scheible, „A.S. u. d. Aufklärung“. Krotkoff (1973) erschließt weitere handlungsinterne wie –externe Bedeutungen.

³⁹ Zitiert nach Scheibles (Nachwort), S.106.

⁴⁰ Scheible diskutiert die Frage der gegenseitigen Beeinflussung von Freud und Schnitzler im Kapitel „Originali-tät“ seiner Arbeit „A.S. und die Aufklärung“.

⁴¹ Zusammenfassung nach Brischar, S.[Hg.]: Gottesglaube/Atheismus. Ulm 1992. S.11.

machen sich bei Fridolin zunehmend Selbstzweifel bemerkbar, was seine berufliche und soziale Stellung sowie seine Beziehung zu Albertine angeht. Als Folge dieses Verlustes an Vertrauen und Sicherheit läßt Fridolin sich treiben, streift ziellos im nächtlichen Wien umher, um schließlich als ungeladener Gast dem mysteriösen Maskenball beizuwohnen, der den Schluß- und Höhepunkt einer Reihe von erotisch akzentuierten Begegnungen darstellt. Ein „subjektiver Raum, den innerseelische Personen und Vorfälle bevölkern, nimmt ihn auf“⁴², oder vielmehr: Tatsächliche Ereignisse lassen durch seine selektive Wahrnehmung Rückschlüsse auf seelische Vorgänge zu. Die geheimnisvolle Frau, die wiederzufinden später Fridolins vorrangiges Interesse sein wird, nimmt dabei eine Schlüsselposition für die Wiederherstellung seines seelischen Gleichgewichtes ein, eben indem sie dieses zunächst vollends erschüttert. Für Fridolin ist sie eine phantasmagorische Figur, an der sich seine Phantasien entzünden, da er ihr Gesicht nicht sehen kann, sie anonym bleibt, austauschbar und konkret zugleich. Damit übernimmt sie die Funktion der „Anima“⁴³. Auch wenn sie danach nicht mehr aktiv in die Handlung eingreift, so bleibt sie für Fridolin als Leitfigur seiner Sehnsüchte doch präsent. Nicht wer sie wirklich sein mag, ist entscheidend, sondern was Fridolin sich unter ihr vorstellt. Deshalb hat er später, wenn er endlich ihrem Leichnam gegenübersteht, auch den Eindruck, sie sei „eben erst in diesem Augenblick“ gestorben (S.99). Doch ist in seiner Imagination diese unbestimmte Figur, die sich allein über ihre Bedeutung für Fridolins seelische Konfliktbewältigung und als Wunschbild des verführerisch Weiblichen definiert, bereits dem konkreten Bild seiner Gattin gewichen, mit deren Zügen er sich die Unbekannte vorgestellt hatte – „wie er nun erst erschauernd wußte, [war ihm] ununterbrochen seine Gattin als die Frau vor Augen geschwebt [...], die er suchte.“ (S.94) Gerade diese geheimnisvolle Unbekannte, die ihn zunächst eher weiter von seiner Gattin zu entfernen schien, führt ihn so zum Schluß wieder zu Albertine zurück, die mittlerweile auch durch ihren Traum in Fridolins Augen nicht mehr nur „hausfraulich-mütterlich“ (S.82) erscheint.

Fridolins Erlebnisse haben nämlich ihr Pendant in den nahezu zeitgleich geträumten Phantasien Albertines, aus denen Fridolin bei seiner Heimkehr vom Maskenball die unruhig Schlafende weckt, die ihm daraufhin das Geträumte schildert. Dieses knüpft an die am Abend ausgetauschten Erinnerungen an ihren letzten Urlaub in Dänemark sowie die Zeit ihrer Verlobung an, um sogleich zahlreiche phantastische und märchenhafte Elemente zu einer Parabel auf Albertines Verhältnis zu Fridolin zu verdichten, die insbesondere ein Defizit in erotischer Erfüllung und sexueller Triebbefriedigung erkennen läßt, aber auch das Gefühl der Einengung in die einer Ehegattin zugeteilten gesellschaftlichen Rolle: Die beiden erwachen des morgens auf einer Waldlichtung und entdecken, daß ihre Kleidung verschwunden ist, was Albertines Zorn auf Fridolin erregt, welcher sich sogleich schuldbewußt aufmacht, in der Stadt neue zu besorgen. Albertine, nun allein, trifft daraufhin mit einem jungen Herrn zusammen, der dem Dänen aus dem vergangenen Urlaub ähnelt. Diesem gibt sie sich hin und erlebt ein intensives Gefühl zeitlicher und räumlicher Entgrenzung, während sie sich Fridolins gleichzeitigen fruchtlosen Bemühens bewußt ist – er wird gefangen genommen und einer Fürstin vorgeführt, die ihm die Todesstrafe erlassen will, falls er ihr Geliebter würde, was er jedoch ausschlägt. Ehe sie geweckt wurde, träumte sie, Fridolin würde ans Kreuz geschlagen, während sie ihn verlachte.

War sie zu Beginn ihrer Schilderung ehrlich entsetzt, so lächelt an deren Ende „ihr ganzes Antlitz mit beglücktem, verklärtem, unschuldsvollem Ausdruck“ (S.73), als habe sie eine kathartische, erlösende Wirkung auf sie gehabt. Neben den zahlreichen motivischen Querverweisen zu Fridolins Erlebnissen, denen wir uns später im Zusammenhang mit der narrativen Struktur zuwenden wollen, und einer differenzierteren tiefenpsychologischen Ausdeutung, die

⁴² Imboden, S.56.

⁴³ Imboden (Fußn. S.64) verweist auf eine Interpretation von Robert Blauhut (1966), derzufolge die Maske Fridolins Anima, der gekreuzigte Gatte in Albertines Traum deren Animus sei, eine Auslegung, die mir unplausibel erscheint, da sie die dramaturgische Konstruktion der Figurenkonstellation mißachtet.

bereits andernorts geleistet wurde⁴⁴ – ein im übrigen recht kritikwürdiger Ansatz, da der hier bewußt gestaltete Traum nicht mit einem realen Traum gleichgesetzt werden kann, weil er, wie wir gleichfalls später sehen werden, in starkem Maße ästhetischen Prinzipien verpflichtet ist – dürfte erneut ein Vergleich mit den von Jung beschriebenen Vorgängen von Interesse sein. Ebenso wie Fridolin scheint auch Albertine eine Identitätskrise bewältigen zu müssen, die durch die Geständnisse am Abend zum Ausbruch kam, indem als selbstverständlich angenommene Sicherheiten ins Wanken gerieten. Das Figurenrepertoire greift auf die dort schon erwähnten Personen zurück, vor allem den Dänen, aber auch das Mädchen am Strand, das hier als Fürstin wiederkehrt. Ähnlich wie die unbekannte Retterin für Fridolin bleibt der Däne ein austauschbares, gesichtsloses Objekt ihrer Triebwünsche, bei jedem neuerlichen Auftauchen ist er „immer derselbe und immer ein anderer“ (S.69). Albertine selbst entrinnt im Traum ihrer sozial zugewiesenen Rolle der braven Hausfrau und Mutter und entwirft zugleich von Fridolin das Bild des aufopferungsvollen, leidenden Helden, der er in Wirklichkeit nicht ist: Eine „Charakterisierung durch das Gegenteil.“⁴⁵ Während in Fridolins Erlebniswelt die Unbekannte, die sich für ihn opfert, gleichzeitig erotisches Begehren auszulösen vermag, das sich erst später wieder auf seine Gattin überträgt, bleiben diese beiden Pole in Albertines Traum streng aufgeteilt in den Dänen einerseits und den Gatten andererseits. Diese Kluft gilt es zu überwinden, soll die Ehe zwischen den beiden weiter von Bestand sein. Der „Trieb, der keine Individuation gelten läßt, und die Bindung an ein unverwechselbares Individuum“ können nur in der zerbrechlichen Verbindung der erotischen Liebe vereint werden.⁴⁶

Freilich macht sich Fridolin, mit diesem Trauminhalt konfrontiert, keine Gedanken über dessen eigentliche, tiefere Aussagen, sondern fühlt sich von seiner Frau betrogen und verraten. Seine Versuche, am folgenden Tag an die Erlebnisse der Nacht anzuknüpfen, „um Vergeltung zu üben für das, was sie ihm in einem Traume Bitteres und Schmachvolles angetan hatte“ (S.84), scheitern und wirken desillusionierend: Bei der Rückgabe seines Kostüms muß er feststellen, daß der Kostümverleiher seine Tochter offenbar sexuell ausbeutet. Als er zu jener Villa zurückkehrt, in die er sich letzte Nacht eingeschlichen hatte, wird er am Tor mit einer brieflichen „Warnung“ abgespeist. Und auch Marianne gegenüber sieht er sich keiner Mitgefühle fähig. Nachdem er aus einer Zeitung von der schweren Vergiftung einer Baronin erfährt, glaubt er instinktiv, es handle sich um seine geheimnisvolle Retterin aus der vergangenen Nacht, doch er findet sie nurmehr tot vor. Gleichwohl hat er da bereits jenen gedanklichen Schritt vollzogen, der seine Gattin an die Stelle der Begehrten setzen wird, so daß er nun zu ihr heimkehren kann. Dort findet er an der Seite seiner schlafenden Frau seine Larve vom Maskenball wieder, die er wohl am Morgen verloren haben muß, und deutet dieses von Albertine solchermaßen präsentierte Indiz seiner nächtlichen Abenteuer als deren Angebot zu gegenseitiger Aussöhnung. Ebenso wie sie wenig früher ihren Traum gestand, so beichtet er ihr nun seine Erlebnisse. Hernach sind sie beide einander „traumlos nah“, weil sie das geheime Erleben, die Nachtseite, das andere Ich des jeweils anderen kennen, zumindest näher als bisher, und weil dieses nicht mehr zwischen ihnen steht, nun, da sie es miteinander geteilt haben. Trotzdem malt der euphorische Schlußsatz, der die Familie gänzlich vereint, indem mit „einem sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan der neue Tag begann“ (S.103), ein allenfalls trügerisches Idyll, baut erneut die Fassade glücklichen Familienlebens in der Wahrnehmung der Protagonisten auf, eine Fassade, deren Grundfesten erst kürzlich heftig erschüttert worden sind. Es bleibt dem Leser überlassen, Albertines Feststellung, „Nun sind wir wohl erwacht“ (S.103) umzudeuten – die Bewußtmachung und Integrierung des eigenen „Schattens“ wurde nur in Ansätzen geleistet, da verschließen Fridolin und Albertine schon wieder die Augen vor den unangenehmen Wahrheiten über die eigenen Triebe und Begierden, konstruieren also ein Familienglück, in dem allein ein Weiterleben möglich scheint. Doch „die wiedergefundene Harmonie existiert von nun an ein-

⁴⁴ z.B. in Scheible (Nachwort), S.113ff.

⁴⁵ Perlmann, S.196.

⁴⁶ vgl. Scheible (Nachwort), S.120.

gedenk ihrer Instabilität.“⁴⁷ So gesehen beginnt der schöne Wunschtraum erst jetzt – mit der Gefahr, jederzeit wieder daraus zu erwachen. Auf diese Weise läßt die TRAUMNOVELLE die Brüchigkeit und Unzuverlässigkeit unserer bewußten Realitätswahrnehmung erahnen.

Die bisherigen Untersuchungen befaßten sich jedoch ausschließlich mit der inhaltlichen Komponente, indem sie zentrale Themen, Konflikte, Protagonisten und ihre Motivationen in groben Zügen herausarbeiteten. Da sich kein Inhalt völlig frei von der Form, die ihm gegeben wurde, betrachten läßt, wurde im Ansatz auch auf dramaturgische Aspekte wie etwa die Gliederung eingegangen. Dies entspricht der einen Seite des zuvor beschriebenen Erzählkonzepts, der Handlungsebene, aus der sich vor allem die innere Spannung der Erzählung ergibt. Wir werden mit Figuren konfrontiert, die auf Probleme stoßen, die sie zu lösen haben. Die Besonderheit der TRAUMNOVELLE liegt darin, daß diese Probleme zum großen Teil im Inneren der Figuren selbst zu suchen sind, denn sie werden mit Seiten ihres Wesens konfrontiert, die sie bis dahin noch nicht kannten. An der Oberfläche der Handlung ist jedoch sowohl bei Fridolin als auch bei Albertine eine tiefe Unzufriedenheit mit der ihnen in ihrem Eheleben und in der Gesellschaft zugewiesenen Rolle zu erkennen, welche die Erfüllung ihrer Triebe und Begierden nicht zuläßt. Das Interesse des Lesers wird somit auf den Verlauf der Konfliktbewältigung gelenkt und auf die Frage, ob es den beiden gelingen wird, ihre Ehekrise zu überwinden und wieder zueinander zu finden. Als zentrales Muster fungiert hierbei im übergeordneten Großen wie auch im Detail die Dialektik von Suchen und Finden, die sich in einer sehnsüchtigen Grundstimmung fassen läßt. Indem die Protagonisten ihre diffusen Sehnsüchte, die aus ihren Trieben, Begierden und Leidenschaften resultieren, zum Schluß auf ihren jeweiligen Partner fokussieren, können sie einander wiederfinden.

Wie Schnitzler jedoch diese diffusen Sehnsüchte kongenial in Worte faßt, wie er den „Zustand nervöser Reizüberflutung und perzeptiver Verwirrung“⁴⁸ erzähltechnisch gestaltet und für den Leser atmosphärisch und emotional nachvollziehbar macht, indem er sein Werk mit einer eigenständigen Ästhetik versieht, das bezieht sich auf die andere Seite des Erzählkonzepts, der wir uns im folgenden zuwenden wollen.

2.1.3 *Eine „Doppelnovelle“ – die Erzählinstanzen*

Der Erzähler einer Geschichte ist diejenige der Handlung übergeordnete Instanz, welche die Vorfälle gliedert und Schwerpunkte setzt, indem sie aus allem Erzählbaren das für sie Wesentliche auswählt und so die Aufmerksamkeit des Rezipienten lenkt. Der Erzähler ist üblicherweise nicht gleichzusetzen mit dem Autor bzw. Verfasser, wird aber gewissermaßen von diesem „verkörpert“. Eine seiner wichtigsten Entscheidungen ist die der Perspektive, von der aus er das Geschehen vermittelt. Schnitzler entschied sich in der TRAUMNOVELLE für eine personale Perspektive, die einem verkappten Ich-Erzähler entspricht oder einem allwissenden, auktorialen Erzähler, der sich ganz auf eine einzige Person beschränkt, nämlich Fridolin – von dessen Warte aus werden die äußere Umwelt, aber auch die eigene Innenwelt dieser Person geschildert. So finden sich zahlreiche Textpassagen, die inneren Monologen oder Gedankenströmen ähneln, in denen Fridolin das Gesehene und Erlebte reflektiert.

Durch diese eingeschränkte, subjektive Perspektive wird bereits der Eindruck der Unzuverlässigkeit des Erzählten hinsichtlich einer tatsächlich vorhandenen objektiven Wirklichkeit hervorgerufen. Die Unsicherheit Fridolins überträgt sich dabei auf den Leser. Weiter modifiziert wird diese Perspektive durch bestimmte sprachliche Wendungen oder Ausdrücke, die Fridolins aktives Erleben als passive Selbstbeobachtung erscheinen lassen, als befinde er sich in einem traumähnlichen, somnambulen Zustand, in dem er seine Handlungen nicht mehr bewußt zu steuern in der Lage ist. Am häufigsten wird hierfür das Wort „unwillkürlich“ gebraucht. Was unwillkürlich getan wird, entzieht sich als „experience of trance-like powerless-

⁴⁷ Perlmann, S.201.

⁴⁸ ebd., S.192.

ness“⁴⁹ der geistigen Kontrolle, geschieht intuitiv und widerspricht nicht selten den bewußten Absichten, was natürlich Rückschlüsse auf unterbewußte Vorgänge zuläßt. Dies zeigt sich beispielsweise in der erzähltechnischen Vermittlung von Fridolins Reaktion auf Albertines Traumschilderung. Zunächst schwört Fridolin insgeheim Vergeltung und scheint voller Haß gegen seine Gattin zu sein, doch dann fällt ihm plötzlich auf, daß er noch immer Zärtlichkeit für sie empfindet, „und unwillkürlich, ja gegen seinen Willen, – ehe er diese vertraute Hand aus der seinen löste, berührte er sie sanft mit seinen Lippen.“ Gleich darauf fühlt er einen „ihm selbst unbegreiflichen Drang“, Albertine auf die Stirn zu küssen (S.73). Ebenso „unwillkürlich“ hat er zuvor Marianne auf die Stirn geküßt (S.25) und wird er sich später „wie von einer unsichtbaren Macht gezwungen und geführt“ über die tote Unbekannte beugen (S.98f.). Auch seiner kleinen Tochter gibt er einen solchen Kuß auf die Stirn (S.74), was diese Form des Kusses zu einer für ihn typischen, automatisierten, damit auch verräterischen Geste werden läßt, ebenso wie seine Gewohnheit, Albertines Hand zu halten, etwa, während sie ihren Traum erzählt: „[...] er nahm sie, und gewohnheitsmäßig, mehr zerstreut als zärtlich, hielt er wie spielend ihre schlanken Finger umklammert.“ (S.66) Auch dieses Verhalten findet sich später in der Totenkammer wieder, wo er „seine Finger wie zu einem Liebesspiel in die der Toten“ schlingt (S.98).

Andere Formulierungen lassen Fridolin als unbeteiligten Zeugen seines eigenen Tuns erscheinen, er erlebt sich selbst als Fremder, etwa nachdem er sich beim Maskenverleiher kostümiert hat: „Fridolin erblickte in einem großen Wandspiegel rechts einen hageren Pilger, der niemand anderer war als er selbst“ (S.46) oder auf dem Maskenball im Gespräch mit der geheimnisvollen Warnerin, wo er sich sprechen „hörte [...], wie man sich im Traume hört“ (S.53), „in einem heroischen Ton, den er nicht an sich kannte.“ (S.50) Selbst noch am Folgetag bemerkt er, wie „seine Schritte ihn statt der Richtung seines Hauses unwillkürlich immer weiter in die entgegengesetzte führten.“ (S.89)

Gerade eine solche Wahrnehmung der Wirklichkeit als traumähnliches Ereignis wird in verschiedenen Wendungen immer wieder beschworen: Soeben Erlebtes wird kurz darauf als „gespensterhaft unwirklich“ empfunden (S.26) und die Luft als „schwanger von Gefahren“ (S.27), die Tracht der Unbekannten fällt „wie durch einen Zauber“ von ihr (S.58), es geht offenbar nicht „mit rechten Dingen“ zu (S.61), und wiederholt reflektiert Fridolin über die Möglichkeit, sein Erleben anderen gegenüber absichtlich als Traum zu gestalten, so wenn er über „Doppelexistenzen“ nachsinnt (S.87) oder Albertine die „Geschichte der vergangenen Nacht“ zunächst erzählen will, als sei alles „ein Traum gewesen“ (S.101). Unterwegs in der Nacht fragt er sich, ob er nicht daheim im Delirium im Bette liege, reißt „die Augen so weit auf als möglich, strich sich über Stirn und Wange“ und kommt zu dem Schluß, „völlig wach“ zu sein (S.63).

Darüber hinaus weist die TRAUMNOVELLE in reicher Zahl assoziative Verknüpfungen auf, die tatsächliche Vorgänge mit Fridolins subjektiver Interpretation oder gar Einbildung kontrastieren und dadurch sein emotionales Erleben faßbar machen. Allein mit Marianne im Zimmer des Toten „war ihm, als schwiege der Tote mit ihnen; nicht etwa weil er nun unmöglich mehr reden konnte, sondern absichtsvoll und mit Schadenfreude.“ (S.23) Kurz darauf unterstellt er, der ja Mediziner ist, gar, der tote Vater könne alles mithören, da er womöglich nur scheinot sei (S.25). Fridolin kann sich des Gefühls nicht erwehren, „seit dem Abendgespräch mit Albertine [...] immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt“ zu rücken. (S.34) Angesichts der vielen Kostüme beim Maskenverleiher ist ihm „zumute, als wenn er durch eine Allee von Gehängten schritte, die im Begriffe wären, sich gegenseitig zum Tanz aufzufordern.“ (S.43) Als er nach Hause zurückkehrt, ist ihm, „als müßte [Albertine] bekannt sein, was er in dieser Nacht erlebt hatte.“ (S.65) Und in der Totenkammer, konfrontiert mit dem Leichnam der Unbekannten ist ihm, „als irrte unter den halbge-

⁴⁹ Santner, S.36.

schlossenen Lidern ein ferner, farbloser Blick nach dem seinen; und wie magisch angezogen beugte er sich herab.“ (S.99)

Diese kleine Auswahl markanter Textstellen mag eine Vorstellung davon geben, mit welchen sprachlichen Mitteln und inhaltlichen Vertiefungen Schnitzler hier einen mehrdeutigen, vielschichtigen Erzählraum kreiert, der vielfältige Verständnisansätze eröffnet, um „ein Spiegelbild von Fridolins Mittelbewußtem zu geben“, zu zeigen, „wie Realität in subjektiver Brechung zum Wunschbild oder auch zum Zerrbild der Angst wird.“⁵⁰ Es sind solche Elemente einer Erzählung, die das bloße Skelett der Handlung mit dem Fleisch versehen, das die Figuren zu glaubwürdigen Personen macht und der Geschichte eine individuelle Atmosphäre verleiht. Die Stimmung wird auch nicht unwesentlich von der Syntax geprägt. In der TRAUMNOVELLE sorgen lange, hypotaktische Sätze, reich an Adjektiven, für einen getragenen, bedächtigen Grundton, der auch den Leserhythmus des Rezipienten beeinflussen dürfte. Hektik und Aufregung sind dieser Erzählung fremd, eine kontemplative Langsamkeit herrscht vor, die sich vor allem in der Dominanz der Zustandsbeschreibung über die Aktion oder den Wortwechsel niederschlägt. Freilich bewirkt eine solche stoische Ruhe und Gelassenheit selbst in der Schilderung eigentlich emotional aufwühlender Sequenzen auch eine Distanz zum Geschehen und den handelnden Figuren, die so bisweilen seltsam entrückt scheinen. Sie wirken, insbesondere Fridolin, ihrem Schicksal ausgeliefert, das sie kaum zu begreifen, geschweige denn zu kontrollieren vermögen. Was man zu fassen glaubt, entgleitet gleich wieder, die eigene Ohnmacht beschwört den Eindruck von Vergänglichkeit und Nichtigkeit des eigenen Tuns, der sich vielleicht im barocken Vanitas-Begriff⁵¹ wiederfinden läßt. Diese Handlungsunfähigkeit, die sich in unrealisierten Wünschen und Träumen offenbart, führt zu einem Gefühl der Schwermut und Melancholie. Statt sein Schicksal zu ändern, ist man bemüht, sich mit ihm zu arrangieren.

Durch die Offenlegung dieser Einsichten und Gefühle mittels sprachlicher und dramaturgischer Gestaltung unterläuft der Erzähler die einschränkende Erzählperspektive und macht sich als übergeordnete Instanz bemerkbar, verzichtet dabei aber auf eindeutige Erzählerkommentare oder moralisierende Wertungen. Seine Haltung zum Geschehen offenbart sich vielmehr in der Präsentationsweise, die sich neben Wortwahl und Satzbau vor allem in der dramaturgischen Strukturierung manifestiert.

So eröffnen zahlreiche in den Text eingeflochtene Erzählungen und Erzählungsfragmente, die mit dem zentralen Handlungsstrang meist nicht in direktem Zusammenhang stehen, ein Panorama sich gegenseitig kommentierender und ergänzender Querverweise und Bezüge. Indem etwa ein kurzer Auszug des Märchens vom Prinzen Amgiad aus „1001 Nacht“⁵², das Fridolins und Albertines Tochter als Gutenacht-Geschichte vorliest, am Beginn der TRAUMNOVELLE steht, kommt diesem der Charakter eines vorangestellten Mottos zu, das Grundmotive der Handlung bereits anklingen läßt. Der Prinz hat gerade eine Reise hinter sich, liegt „allein auf dem Verdeck“ (S.11), hängt offenbar seinen Gedanken nach, und es ist Nacht. In mancher Hinsicht ähnelt seine Verfassung also der Fridolins bei seiner nächtlichen „Reise“. Zum anderen finden sich auch in Albertines Traum Elemente dieses Märchens verarbeitet. Und zudem deutet ein solcher märchenhafter Einstieg in die Erzählung, deren Figuren, von denen wir ja nur die Vornamen erfahren, uns in einer „für das Märchen typischen Mischung aus Individualisierung [...] und Anonymisierung“⁵³ entgegentreten, auf den märchenhaften Zug der folgenden Ereignisse voraus.

Auch im weiteren Verlauf der Handlung schärfen neben Fridolins eigener gedanklicher Reflexion über die Bedeutung seiner Erlebnisse derartige interne Geschichten das Bewußtsein

⁵⁰ Perlmann, S.191.

⁵¹ Dazu gesellt sich auch die Verfallssymbolik in den Episoden beim Hofrat und beim Kostümverleiher. Vgl. Krotkoff (1972), S.82.

⁵² vgl. Scheffel, S.125.

⁵³ Scheffel, S.131.

für die vielfältigen Korrelationen von Ereignissen und Möglichkeiten, so wenn sich Fridolin, nach der Offenbarung von Mariannes Zuneigung, unvermittelt eines Romans erinnert, „den er vor Jahren gelesen und in dem es geschah, daß ein ganz junger Mensch, ein Knabe fast, am Totenbett der Mutter von ihrer Freundin verführt, eigentlich vergewaltigt wurde.“ (S.25)⁵⁴ Oder später, wenn er mit dem Gedanken spielt, künftig ein Doppelleben – und hier mag man sich in seiner Gegenüberstellung von tüchtigem Arzt und wollüstigem Verführer auch an Stevensons „Dr. Jekyll und Mr. Hyde“ erinnert fühlen – zu führen, und sich „merkwürdiger Krankheitsfälle“ besinnt, „die er aus psychiatrischen Büchern kannte, sogenannter Doppel-existenzen.“ (S.84 u. 87) Kenntnisse aus früherer Lektüre werden damit als Vorbild für das eigene Leben herangezogen.

Als besonders aufschlußreich erweist sich hierbei ein Vergleich der beiden Situationen, in denen Fridolin in einem Café Zeitung liest. Im ersten Fall, kurz vor Fridolins Begegnung mit Nachtigall, die zum Höhepunkt der Handlung überleitet, wird vor allem die Gleichzeitigkeit der Vorkommnisse betont: „In dieser Sekunde, während er gemütlich im Café sitzt und Albertine ruhig schläft mit im Nacken verschränkten Armen und der Hofrat schon alles irdische Leid überwunden hat, windet sich Marie B., Schönbrunner Hauptstraße 28, in sinnlosen Schmerzen.“ (S.34f.) Fridolin verbindet also seine persönliche Erfahrungswelt mit den Zeitungsmeldungen, von denen ihm das Schicksal des jungen Mädchens nahe geht, die sich mit Sublimat vergiftet hat, sie „tat ihm leid“. Etwa vierundzwanzig Stunden später – Fridolin kommt wiederum gerade von der Wohnung der Dirne, die er nun jedoch nicht angetroffen hat – betritt er erneut ein Café, diesmal allerdings keines „niederen Ranges“ (S.34), sondern „eines der vornehmeren“, und wieder wendet er sich einer Zeitung zu „wie er es gestern nacht in einem anderen Kaffeehaus getan“ (S.90). Der Leser wird also ausdrücklich auf die Wiederholung hingewiesen. Auch in dieser Zeitung wird von der Vergiftung einer Frau, einer gewissen Baronin D., berichtet, von der Fridolin sogleich annimmt, es handle sich um seine geheimnisvolle Retterin. Er knüpft eine Verbindung zwischen seinem Erleben und der Zeitungsmeldung. Bis zum Schluß der TRAUMNOVELLE wird unklar bleiben, ob diese Verbindung berechtigt, die Baronin tatsächlich die Gesuchte ist. Dem Leser allerdings dürfte klar sein, daß Baronin D. ebenso wie Marie B. nur ein Schicksal unter vielen darstellt, genau wie Fridolins Begegnungen – Marianne, die Dirne, die Tochter des Kostümverleihers. Die bloße zeitliche Koinzidenz schafft in Fridolins Vorstellung einen kausalen Zusammenhang, ohne Kenntnis von Details zieht er eine voreilige Schlußfolgerung. Weil sie sich aber ebensowenig widerlegen läßt, sehen wir uns aufs Neue einer mehrdeutigen Wirklichkeit gegenüber. Es sind nur Indizien, die Fridolins Auffassung stützen, zum Beispiel, daß die Baronin ebenso wie Nachtigall in Gesellschaft zweier Herren zurückkehrte (S.74), oder daß die Unbekannte ihm von einem früheren Zwischenfall erzählt hat, bei dem ein Mädchen ebenfalls Gift nahm (S.54).

Solche Rudimente von Geschichten und Schicksalen, zu denen im übrigen auch Fridolins Krankenvisiten zählen, dienen dem Erzähler als wichtiges Mittel, um die Handlung mit weiteren Dimensionen anzureichern, einen kommentierenden Subtext, Öffnungen nach außen, aus dem Erzählraum hinaus, zu schaffen. Doch wie organisiert er das präsentierte Geschehen, wo setzt er Schwerpunkte, was läßt er eher unberücksichtigt, wie werden Räume und Personen dargestellt? Nachdem wir unser Augenmerk bislang vornehmlich auf Details gerichtet haben, die bereits untereinander ein filigranes Netzwerk von Bedeutung, Atmosphäre und formaler Konzeption bilden, gehen wir nunmehr über zu einer Gesamtsicht auf die narrative Konstruktion des vorliegenden Werkes.

Die Novelle ist in sieben Kapitel von unterschiedlicher Länge eingeteilt, von denen das erste jenen abendlichen Erinnerungsaustausch des Ehepaars wiedergibt, der unversehens zur Belastungsprobe ihrer Beziehung wird, und bis Fridolins Abberufung zu seinem Patienten reicht. Das zweite Kapitel schildert sodann die Episode mit Marianne, das dritte die Begegnung mit der Dirne. Der umfängliche vierte, also mittlere Teil, umfaßt Fridolins verstörende Bekannt-

⁵⁴ Santner will darin gar einen verdrängten Vater-Sohn-Konflikt Fridolins erkennen (siehe dort S.41-43).

schaft mit der geheimen Gesellschaft, angefangen mit seinem Wiedersehen mit Nachtigall. Im fünften Kapitel erzählt Albertine dem Heimgekehrten ihren Traum. Am nächsten Tag versucht Fridolin vergeblich, an seine Erlebnisse anzuknüpfen und findet spät abends in der Totenkammer die besagte Leiche – Ende des sechsten Kapitels. Einem Epilog ähnlich präsentiert das sehr kurze siebte Kapitel schließlich die Versöhnung Fridolins und Albertines.

Auf diese Weise verdeutlicht der schematische Aufbau die inhaltliche Symmetrie: Im vierten Kapitel finden wir Fridolins Nachterlebnis konzentriert, im fünften Albertines Traum. Die Stationen des zweiten bis vierten Teils werden im sechsten von Fridolin wieder aufgesucht. Das erste Kapitel wirkt wie ein Vorspiel zum fünften und siebten Kapitel, da Albertine und Fridolin sich hier wie dort zurückliegende Vorfälle gestehen. Situation und Bedeutung des Erzählens selbst werden reflektiert, indem Fridolin und Albertine einander ihre „Erlebnisse“ schildern und sie sich damit auch selbst bewußt machen, was zunächst zwar die Ehekrise überhaupt erst einleitet, aber schließlich auch im Sinne einer Konfliktbewältigung als Basis für die Wiedergewinnung von (auch Selbst-) Vertrauen dient. Während Albertines Darstellung ihres Traums ausführlich in wörtlicher Rede wiedergegeben wird, unterbleibt eine auch teilweise Vermittlung von Fridolins Beichte im letzten Kapitel. Die elliptische Aussparung unterstellt allerdings eine genaue Wiederholung jener Ereignisse, deren Zeuge der Leser zuvor war, ruft sie erneut in Erinnerung, freilich mit dem Unterschied, daß Fridolin, der bislang nur als „Reflektorfigur“⁵⁵ einer personalen Erzählhaltung fungierte, welche sein Unbewußtes mit diversen sprachlichen Mitteln zu gestalten wußte, sich das Erlebte nun erstmals selbst in der Wiederholung vergegenwärtigt. Wie dieses gegenseitige Erzählen vom Mittel der Rückblende Gebrauch macht, so faßt der Erzähler zu Beginn ebenfalls in einer Rückblende – und hier hat er noch keine personale Perspektive eingenommen – die Vorfälle auf jenem einen Tag zurückliegenden Ballfest zusammen, die zum Auslöser für Fridolins und Albertines abendliches Gespräch werden. Daß es sich hierbei um einen Kostümball handelt, verweist auf den späteren Maskenball, dem Fridolin als ungeladener Gast beiwohnt. Läßt man diese Rückblende unberücksichtigt, so umfaßt die erzählte Zeit nur etwa anderthalb Tage, einen Tag und zwei Nächte.

Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, spiegeln sich in Albertines Traum zahlreiche Elemente, Ereignisse und Figurenkonstellationen, die auf die geheime Gesellschaft verweisen, in die Fridolin eingedrungen ist. Darüber hinaus funktioniert er aber auch als eigenständige Ich-Erzählung, die wiederum Aufbau und Inhalt der gesamten Novelle reflektiert, denn er enthält in einer Art Doppelperspektive nicht nur Albertines eigenes Erleben, sondern schildert als Parallelhandlung auch Fridolins „Abenteuer“⁵⁶: Nach gemeinsamer Liebesnacht macht Fridolin sich am Morgen auf, neue Kleidung zu besorgen. Während Albertine sich einem Fremden hingibt, widersteht Fridolin dem Angebot einer Fürstin, ihr Geliebter zu werden, woraufhin ihn die Todesstrafe erwartet. Innerhalb der geheimen Gesellschaft gab es keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß die dort entfachten Triebe tatsächlich erfüllt würden: „Es gibt keine Gemächer, wie du sie dir träumst“, hat die Geheimnisvolle Fridolin mitgeteilt (S.53). Auch in Albertines Traum bleibt Fridolin enthaltsam, sie selbst hingegen findet inmitten zahlloser anderer Liebespaare sexuelle Erfüllung. Die Fürstin, von Albertine als „das Mädchen vom dänischen Strande“ (S.71) identifiziert – sie „weiß“ es, denn gesehen hatte dieses ja nur Fridolin – weist durchaus Gemeinsamkeiten mit der Unbekannten der geheimen Gesellschaft auf. Und wie Fridolin sich später die Unbekannte mit Albertines Gesichtszügen denkt, so versetzt sich Albertine in ihrem Traum bereits kurzzeitig an die Stelle der Fürstin (oder, um genau zu sein: sie führt deren Befehl aus), wenn sie Fridolin auspeitscht, denn nur so läßt sich erklären, daß sie die Leute, die die Peitschen schwingen, nicht sieht⁵⁷: „[...] ich [...] war mir meiner Grau-

⁵⁵ Scheffel, S.129.

⁵⁶ Darin kommt ebenso wie in der von Krotkoff (1972) erwähnten früheren Stelle, wo Fridolin instinktiv Albertines „Gedanken zu lesen vermochte“ (TN, S.17), „die tiefe innere Verbundenheit durch das Wissen um die Gedanken des anderen zum Ausdruck.“ (S.80).

⁵⁷ vgl. Scheible (Nachwort), S.118.

samkeit bewußt“, sagt sie (S.71). In der Vermittlung ihres subjektiven Empfindens tauchen ähnliche Formulierungen („mir war, als ob ...“) auf, wie sie uns bereits aus der Darstellung von Fridolins Gefühlswelt geläufig sind. Insgesamt ist die Darstellung von Albertines Traum also zu sehr ästhetischen Prinzipien verpflichtet, als daß er unter rein psychologischen Kategorien verstanden werden könnte, zumal auch Schnitzler selbst der von Freud begründeten psychoanalytischen Traumdeutung mit großer Skepsis gegenüberstand.⁵⁸

Bis in die Details finden sich in diesem Traum Entsprechungen zu den anderen Teilen der TRAUMNOVELLE, was sich nur zu einem kleinen Teil plausibel mit jenem Tagesrest erklären läßt, der in Träumen gemeinhin aufgegriffen wird. So tauchen hier neben den Gestalten des Dänemark-Urlaubs auch die Galeerensklaven und der Purpurmantel aus dem Märchen wieder auf, das die kleine Tochter eingangs vorgelesen hat.

Mit Lautäußerungen dieses Mädchens beginnt und endet die TRAUMNOVELLE, am Schluß ist es ein „helle[s] Kinderlachen“ (S.103). Dieses sechsjährige (S.38) Kind wird vom Erzähler übrigens recht stiefmütterlich behandelt. Es bleibt namenlos und dient fast nur zur Illustration und Bestätigung der Familienidylle. Von Fridolin wird es öfters zur Vergewisserung seines sozialen Status als Familienvater herangezogen. Wenn er allerdings nachmittags kurz nach Hause kommt, wird ihm bewußt, „daß all diese Ordnung, all dies Gleichmaß, all diese Sicherheit seines Daseins nur Schein und Lüge zu bedeuten hatten.“ (S.83)

Von allen Figuren bleibt Albertine die einzige, die neben Fridolin eine Eigenständigkeit entfalten kann, da ihrer Erzählung des Traums viel Raum zugestanden wird. Alle anderen Personen dagegen sind Fridolins Perspektive unterworfen, wir erfahren nicht mehr über sie, als Fridolin an ihnen wahrnehmen will. Dabei fällt auf, daß Fridolin zu einer eindimensionalen Typisierung seiner Mitmenschen neigt, die von starken Vorurteilen bestimmt ist, was sich auch in seiner Haltung gegenüber seinen Patienten zeigt. In ähnlicher Weise durch Fridolins subjektives Empfinden geprägt ist auch die Darstellung von Räumen und Lichtverhältnissen, welche natürlich einen starken Einfluß auf die atmosphärische Wirkung ausüben.

Fridolins Gang in die Nacht wird von Anfang an von einer Übergangsphase zwischen Winter und Frühling begleitet. Es ist ihm so warm, daß er seinen Pelz öffnen muß: „Es war plötzlich Tauwetter eingetreten, der Schnee auf dem Fußsteig beinahe weggeschmolzen, und in der Luft wehte ein Hauch des kommenden Frühlings.“ (S.20) Beim verstorbenen Hofrat öffnet er das Fenster, um die Luft hereinzulassen, „die, indes noch wärmer und frühlingshafter geworden, einen linden Duft aus den erwachenden fernen Wäldern mitzubringen schien.“ (S.24) Nach Verlassen der Dirne ist es noch wärmer und der „laue Wind brachte in die enge Gasse einen Duft von feuchten Wiesen und fernem Bergfrühling.“ (S.33) Ganz anders dagegen seine Wahrnehmung der Witterung nach den verstörenden Vorgängen in der geheimen Gesellschaft, nachdem er die Kutsche, die ihn wegbrachte, verlassen hat: „Der Himmel war bedeckt, die Wolken jagten, der Wind pfiß, Fridolin stand im Schnee [...] schritt zuerst zwischen hohen Planken hin, die im Sturme ächzten.“ (S.61f.) Diese Beschreibung der Szenerie einschließlich der vorangehenden Kutschfahrt, bei der es ihm nicht gelingt, mit dem Kutscher Kontakt aufzunehmen oder die Türen zu öffnen, ist „dem Stil eines Schauerromans nachempfunden.“⁵⁹ Tags darauf, als Fridolin bei Tageslicht zur Villa zurückkehrt, erscheint ihm die Gegend weit weniger unheimlich.

Fridolins Eintreten in ihm unbekannte Räume beginnt häufig im Dunkeln, ehe sie von (oft auch nur schwachem) Licht erhellt werden. Bei Marianne tritt er zunächst durch einen „unbeleuchteten Vorraum“, im Wohnzimmer wirft eine „grün verhängte Petroleumlampe [...] einen matten Schein über die Bettdecke.“ (S.20) Im Magazin des Maskenverleihers glänzen „aus

⁵⁸ vgl. dazu Scheffel, S.131 u. 136, der bereits im Kompositum des Titels das Spannungsverhältnis von psychologischer Wirklichkeit und ästhetischer Form angedeutet sieht; sowie Spiel, S.133f. Zur Bedeutung des Titels s.a. Krotkoff (1972), S.71ff.

⁵⁹ Perlmann, S.189; vgl. auch Krotkoff (1973), S.202f. Scheible weist in „A.S. und die Aufklärung“, S.87, aber darauf hin, daß diese Motive eine weitaus längere Wirkungsgeschichte besitzen.

schwimmendem Dunkel“ kleine „Lämpchen zwischen offenen Schränken eines engen, langgestreckten Ganges, der sich rückwärts in Finsternis verlor.“ Erst nachdem Gibiser einen Schalter betätigt, ergießt sich „eine blendende Helle“ bis zum Ende des Ganges (S.43f.). In der Villa findet sich Fridolin zunächst in einem „dämmrigen, fast dunklen hohen Saal, der ringsum von schwarzer Seide umhangen war“ (S.49) wieder. Später öffnen sich links und rechts Türen zu zwei weiteren Räumen, von denen einer „in blendender Helle“ (S.51) strahlt. Die TRAUMNOVELLE arbeitet häufig mit solch übergangslosem, hartem Kontrast von Hell und Dunkel, und das Zwischenstadium des Dämmerlichts verstärkt vielfach Fridolins Unsicherheit und Verwirrung, indem es seine Einbildungskraft stimuliert. Dies gilt insbesondere für die rasch wechselnde Beleuchtung in Doktor Adlers Labor und der Totenkammer, wo der Schein von Adlers Taschenlampe umherwandert. Die geglückte Versöhnung dagegen wird am Schluß mit einem „sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt“ (S.103) gefeiert.

Dieses Zwischenreich der Ungewißheit zwischen Wunsch und Wirklichkeit, Innenwelt und Außenwelt, Bewußtem und Unbewußtem wird von Schnitzler auf allen Ebenen erzählerischer Gestaltung stimmig vermittelt. Zahllose Leer- bzw. Unbestimmtheitsstellen verweigern eine endgültige Antwort, so daß der Leser ähnlich wie Fridolin auf bloße Vermutungen angewiesen ist. Nach Verlassen der geheimen Gesellschaft mutmaßt Fridolin über Sinn und Zweck derselben und nimmt an, man habe mit ihm womöglich nur einen Scherz getrieben. Später fühlt er sich verfolgt, ob zu recht, bleibt ungeklärt. Und ob die tote Baronin tatsächlich die geheimnisvolle Retterin war und warum Gibiser den Verlust von Fridolins Larve nicht bemerkt hat, alle Antworten auf solche Fragen bleiben uns vorenthalten, denn gerade die Erfahrung der eigenen Hilflosigkeit, des Kontrollverlusts, der Tatsache, daß es außerhalb des eigenen Lebensbereichs andere „Welten“ gibt, zu denen man keinen Zugang hat, ist Voraussetzung dafür, den Wert und die Sicherheit der eigenen kleinen Welt, die man sich geschaffen hat, schätzen zu können. In der Erkenntnis, daß eine absolute Objektivität nicht darstellbar ist, formuliert die TRAUMNOVELLE eine entschiedene „Absage an ein isoliertes, auf sich selbst beschränktes Individuum“, dem sie nur eine allenfalls „trügerische Subjektivität“⁶⁰ zugesteht und bemüht sich statt dessen um eine Annäherung an die Dimensionen von „Zeit, Individuum, Wissenschaft und Gesellschaft“ mittels unzähliger interner Parallelismen, Analogien und Spiegelungen, einer „unendliche[n] Verweisungsstruktur, die eben nicht mehr ganz rational auflösbar ist.“⁶¹

Zumindest zwei Erzählinstanzen überlagern sich also, um diesen Zustand erfahrbar zu machen: Einerseits die Instanz des personalen Erzählers, der sich mit Fridolins eingeschränkter Perspektive begnügt, und zum anderen diejenige, die sich durch eine gestaltende, ästhetische Kraft bemerkbar macht, indem sie bewußt und auf mitunter auffällige Weise Mittel der Sprache und der Gliederung einsetzt, klare Konstruktionsprinzipien erkennen läßt, denen sie das Geschehen unterwirft und denen auch Fridolin ausgeliefert scheint, ohne sie – im Gegensatz zum Leser – als solche durchschauen zu können. Hinzu kommen die erwähnten internen Erzählungen, die den Erzählraum erweitern, aber auch den Auswahlkriterien jener übergeordneten Instanz gehorchen. Ohne daß es unangemessen dominieren würde, gerät das ästhetische Spiel mit den Möglichkeiten des Erzählens so doch zur zumindest gleichberechtigten Größe hinsichtlich der Gesamtwirkung. Vielleicht auch in bezug auf diesen Sachverhalt – und nicht nur als Anspielung auf die komplementären Erfahrungen Fridolins und Albertines in jener schicksalhaften Nacht – führte dieses Werk im Arbeitsstadium die Titel „Doppelgeschichte“ und „Doppelnovelle“⁶²: Denn Dichotomie und dialektische Entsprechung sind konstituierende Faktoren auf inhaltlicher wie formaler Ebene.

Während die Vorgänge örtlich genau situiert sind und sich Fridolins Wege im nächtlichen Wien anhand der stets angegebenen Straßen- und Ortsbezeichnungen leicht nachvollziehen lassen, wird auf eine zeitliche Fixierung abgesehen von der Faschingszeit gänzlich verzichtet,

⁶⁰ Knorr, S.210.

⁶¹ ebd., S.207.

⁶² Scheible, a.a.O., S.113 u. Scheffel, S.123.

ja, es finden sich gar widersprüchliche Indizien, so daß laut Spiel die TRAUMNOVELLE „in einer Niemalszeit angesiedelt“ sei, die „zugleich vor und nach dem Ende der Doppelmonarchie liegt.“⁶³ Danach läßt Fridolins Gedanke angesichts des zerlumpten Menschen im Rathauspark, daß es „Tausende von solchen armen Teufeln“ (S.27) in Wien gebe, auf die verarmte Stadt der Inflation schließen, wohingegen seine Mutmaßung, die Teilnehmer der geheimen Gesellschaft könnten „Aristokraten, vielleicht gar Herren vom Hof [...] Erzherzöge“ (S.79) sein, auf eine weitaus entlegenere Zeit verweist. Scheible erkennt gerade in der für Schnitzlers Spätwerk kennzeichnenden Vorgehensweise, in die Darstellung von Stoffen aus der Zeit vor 1918 „die seither erfolgte historische Entwicklung eingehen“ zu lassen, eine wichtige Determinante für jenes gerade bei der TRAUMNOVELLE wirksame Gefühl der „traumhafte[n] Entrückung“.⁶⁴ Womöglich verzichtete Schnitzler auf genaue zeitliche Angaben, um eine gewisse Allgemeingültigkeit der Aussagen seines Werks über die *conditio humana* zu postulieren. Gegen Ende seines Lebens entstanden, dürfte ein Gutteil seiner eigenen Lebenserfahrung mit eingeflossen sein, denn er trug dieses Projekt lange mit sich, ehe es 1925/26 veröffentlicht wurde – ein erster Entwurf geht auf das Jahr 1907 zurück.⁶⁵ So herrscht denn in der TRAUMNOVELLE noch der „Kodex des neunzehnten Jahrhunderts“ vor, der bei ihrem Erscheinen schon längst so weit gelockert war, daß das verwerflich Gedachte „aufreizend, ja empörend lediglich [wirkte] im Gegensatz zu jenem Bürgerideal, jener in Wahrheit längst überholten sittlichen Haltung, wie sie dem Autor in diesem Werk als Maßstab dienten.“⁶⁶

Als zweiter zentraler Ort neben Wien fungiert Dänemark, jedoch nicht nur in geographischem Sinne, wonach Fridolin und Albertine dort im Sommer zuvor ihren Urlaub verbrachten. Der Erzähler verwendet „Dänemark“ darüber hinaus als Chiffre für eine Situation, in der die gegenseitige Treue akut gefährdet ist, die Ehe der beiden Protagonisten auf dem Prüfstand steht. Daher lautet die Parole des Zugangs zum ominösen Maskenball ebenfalls „Dänemark“. Was auf der Handlungsebene Fridolin als eine Kette seltsamer Zufälle oder schicksalhafter Begebenheiten erscheinen muß, die er nicht zu begreifen vermag, erweist sich von der Warte der Präsentation aus als durchdachtes Beziehungsgeflecht, in dem jedes Detail seine spezifische Funktion erfüllt – die Art und Weise des Erzählens ist dem Inhalt ebenbürtig, der so auch einen gleichnishaften Charakter erhält. Ohne die inhaltlich thematisierten persönlichen und gesellschaftlichen Probleme zu verraten, wird dem ästhetischen Experiment viel Platz eingeräumt, was beim Leser die Bereitschaft zu aktiver Mitarbeit voraussetzt, um „Beziehungen herzustellen und Erkenntnisse zu erreichen.“⁶⁷

2.1.4 Die (wieder-)gefundene Geschichte

Die zusammenfassende Darstellung des Erzählkonzepts der TRAUMNOVELLE läßt deutliche Affinitäten zu Thematik und Stilistik von Kubricks Filmen bzw. deren literarischen Vorlagen erkennen, wie sie eingangs (Kapitel 1.2.1 bis 1.2.3) beschrieben wurden, verwiesen sei nur auf das von Wiederholungen geprägte Motiv der ziellosen Reise oder die in mehreren Variationen gestaltete enge – szenische oder personelle – Verbindung von Eros und Thanatos, Liebe und Tod bzw. seiner Vorstufe, der Krankheit.⁶⁸ Wieder einmal hat Kubrick hier eine jener seltenen Geschichten gefunden, die ihm persönlich nahe gingen, eine, die seine Begeisterung derart zu entfachen vermochte, daß sie beinahe drei Jahrzehnte anhielt. Bereits um 1970 erwarb er nämlich die Verfilmungsrechte, war sich jedoch lange Zeit über die Form der Umsetzung im Unklaren, so daß er zwar zunächst andere Projekte vorzog, die Verfilmung der TRAUMNOVELLE dabei aber im Hintergrund heranreifen ließ.

⁶³ Spiel, S.130.

⁶⁴ Scheible, „A.S. u.d. Aufklärung“, S.85f.

⁶⁵ Scheible (Nachwort), S.111.

⁶⁶ Spiel, S.132.

⁶⁷ Knorr, S.200.

⁶⁸ Zum ideengeschichtlichen Kontext der Eros- und Thanatos-Konfiguration vgl. das diesbezügliche Kapitel in Kirchmann, S.66ff.

In einem schon 1960 geführten, aber erst 1999 publizierten Interview äußerte er sich bewundernd über Schnitzler: „It’s difficult to find any writer who understood the human soul more truly and who had more profound insight into the way people think, act, and really are, and who also had a somewhat all-seeing point of view – sympathetic if somewhat cynical.“⁶⁹

Im April 1971 wurde in einer Pressemitteilung die TRAUMNOVELLE schon offiziell als Kubricks nächster Film angekündigt.⁷⁰ 1972 führte Michel Ciment ein langes Gespräch mit Kubrick, in dem dieser auch über seine Projekte sprach und sein Verständnis der TRAUMNOVELLE darlegte:

Auch einen Roman von Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, möchte ich verfilmen, begonnen habe ich damit jedoch noch nicht. [...] Es [das Buch] untersucht die sexuelle Ambivalenz einer *glücklichen Ehe* und versucht die Bedeutung sexueller Träume und hypothetischer *Möglichkeiten* [engl. *might-have-beens*] mit Wirklichkeit gleichzusetzen. Schnitzlers Gesamtwerk ist psychologisch denkbar brilliant [...]⁷¹

Die französische Originalausgabe des Buchs, deren Interviews von Kubrick für Übersetzungen überarbeitet wurden, enthält an dieser Stelle noch genauere Ausführungen:

Le thème de l’histoire, c’est que les gens ont un désir de stabilité, de sécurité, de répétition et d’ordre dans leurs vies et qu’en même temps ils ont tendance à vouloir y échapper, à connaître des aventures, à être destructeurs. Le livre oppose les aventures réelles d’un mari et celles oniriques de sa femme, et il pose la question: Y a-t-il une différence sérieuse entre rêver une aventure sexuelle et en avoir une? [...]⁷²

In einem Interview anlässlich des Todes von Kubrick ergänzt Ciment aus seiner Erinnerung: „[...] mais il ne savait pas comment résoudre la fin du scénario.“⁷³ Demnach wäre Kubrick unzufrieden gewesen mit dem allzu versöhnlichen Schluß, der bei oberflächlicher Betrachtung als uneingeschränktes *happy ending* aufgefaßt werden könnte.

1980 teilte Kubrick der deutschen Zeitschrift *Cinema* mit:

Im Augenblick habe ich keine konkreten Pläne, obgleich ich immer noch von dem Gedanken an eine Verfilmung von Schnitzlers „Rhapsody: A Dream Sonata“ fasziniert bin. Ich habe mich allerdings noch nicht ernsthaft damit beschäftigt, wie man Schnitzlers Dialoge in eine visuelle Darstellung umsetzt.⁷⁴

Um die Möglichkeiten zu erforschen, die es in dem Stoff zu entdecken galt, suchte er bereits frühzeitig den Rat von Freunden und Mitarbeitern, darunter etwa auch der Kritiker Richard Schickel.⁷⁵ Übereinstimmend berichten Kubricks Co-Drehbuchautorin von *THE SHINING*, Diane Johnson, und sein Co-Drehbuchautor von *FULL METAL JACKET*, Michael Herr, der seit 1980 zum engsten Freundeskreis Kubricks zählte, daß Kubrick vorübergehend gar mit der Idee spielte, aus der TRAUMNOVELLE eine groteske „sex comedy“ zu machen, „but with a wild and somber streak running through it“, mit Steve Martin in der Hauptrolle,⁷⁶ was in der Konzeption an *DR. STRANGELOVE* oder *A CLOCKWORK ORANGE* erinnert. Diane Johnson ergänzt:

Kubrick had apparently shown *Dream Novel* to all the writers he had worked with, to friends [...] searching for the suggestion that would unlock for him something that drew

⁶⁹ Entertainment Weekly Magazine, 9.04.99, dt. in: Crone, S.59f.

⁷⁰ Baxter, S.260.

⁷¹ Ciment 1982 (dt.), S.158.

⁷² Ciment 1999, S.156.

⁷³ In: Le Nouvel Observateur, 11.03.99. Jan Harlan bestätigt dies im Les Inrockuptibles-Sonderheft, S.59: „[...] il a trouvé que c’était trop compliqué, trop sérieux pour lui à cette époque, et il l’a mise à côté. Il n’était pas non plus très sûr de la fin.“ In seinem Interview mit Raphael weitete Ciment seine Feststellung allerdings auf das ganze letzte Drittel der Vorlage aus, mit dem Kubrick Adaptionsprobleme hinsichtlich einer überzeugenden Auflösung gehabt habe (Ciment 1999, S.267).

⁷⁴ In: Cinema Nr.30, November 1980.

⁷⁵ In: Time, 22.03.99.

⁷⁶ Herr in: Vanity Fair, August 1999, S.80.

but puzzled him. [...] he was not sure if this Freudian tale of eros, guilt, repression, and death was a comedy or tragedy. (He leaned towards the comic and, I have heard, explored it with Steve Martin.) Talking to him about it, I remember thinking that the idea that it might be a comedy, clearly not Schnitzler's view, was a kind of resistance on his part to its erotic content [...]⁷⁷

In Interviews zum Kinostart von EYES WIDE SHUT behaupteten Christiane Kubrick und ihr Bruder, Kubricks Executive Producer Jan Harlan, Stanley habe zeitweise Woody Allen als Idealbesetzung vorgeschwebt, allerdings „völlig ernsthaft“ und „total ohne Komik“.⁷⁸ Die Story ins New York von heute zu verlegen, war hingegen schon frühzeitig entschieden und könnte auch autobiographische Gründe haben, zumal New York Kubricks Heimatstadt war, die seine Jugend geprägt hat, wenn er auch nach eigener Aussage 1968 zur Premiere von 2001: A SPACE ODYSSEY zum letzten Mal dort gewesen war.⁷⁹ Das Apartment des von Cruise und Kidman verkörperten Ehepaars, so Christiane Kubrick, ähnelt jenem, das sie und ihr Mann Anfang der sechziger Jahre in New York bewohnten.⁸⁰

Auf der Suche nach einer persönlichen filmischen Vision von Schnitzlers Stoff wurden also viele Umwege beschritten. Um die Intentionen des Autors kennenzulernen, wird Kubrick sich wohl auch mit dem weiteren Werkkontext Schnitzlers befaßt und thematisch ähnlich gelagerte Bücher und Filme als Inspirationsquelle herangezogen haben. Jenseits dieser spekulativen Vermutung wollen wir, auch zum besseren Verständnis von Kubricks Adaption, zunächst in Form eines Exkurses eine Ausgangsbasis für eine differenzierte Beurteilung des Films EYES WIDE SHUT schaffen, indem wir ihn unter anderem im Kontext von Schnitzlers persönlicher Einstellung zum Medium Film betrachten, sowie von früheren Filmen und literarischen Werken, die eine ähnliche Thematik mit ihren je eigenen Mitteln gestaltet haben.

⁷⁷ Johnson in: The New York Review of Books, 22.04.99.

⁷⁸ z.B. In : Thissen, S.222.

⁷⁹ vgl. Die Weltwoche, 29.07.93.

⁸⁰ vgl. Positif, Oktober 1999, S.42.

2.2 Einflüsse und Meßpunkte

2.2.1 *Ins Herz der Finsternis: Mensch und Welt*

Die TRAUMNOVELLE stellt in der Literaturgeschichte gewiß keine singuläre Erscheinung dar. Vielmehr weist sie zahlreiche Bezugspunkte zu zeitgenössischen literarischen Entwicklungen auf. Angesichts eines stets komplexer werdenden Weltgefüges, dessen innere Zusammenhänge und Strukturen für den einzelnen immer weniger zu durchschauen waren, rückte seit Ende des neunzehnten Jahrhunderts das Individuum und seine Ohnmacht, seine zunehmende Verunsicherung gegenüber diesen es umgebenden Mechanismen, in den Mittelpunkt. Zugleich mit den äußeren Erfahrungen politischer und wirtschaftlicher Instabilität führten nicht zuletzt die neuesten Erkenntnisse auf dem Gebiet der Psychologie, namentlich jene von Sigmund Freud, zu der Einsicht, daß das Unbewußte und die streng subjektive Wahrnehmung und Deutung äußerer Vorgänge einen mindestens ebenso großen Einfluß auf das Erleben des einzelnen ausübt wie die äußere Wirklichkeit. Der Wirklichkeitsbegriff selbst geriet ins Wanken, und die Autoren waren bemüht, diesen Zustand in ihren Werken zu reflektieren. Das Anliegen der vor allem in der Zeit um die Jahrhundertwende experimentell erprobten vielfältigen neuen Stilrichtungen, die neben den zuvor dominierenden realistischen Stil traten, bestand darin, sprachliche Gestaltungsformen zu finden für eine vielschichtigere Darstellung der Beziehung von Mensch und Welt. Diese Tendenz dauert eigentlich bis heute an, und nahezu alle Vorlagen zu Kubricks Filmen lassen sich diesem Bereich zuordnen.

Zwei zentrale Problemkreise, die sich auch gegenseitig beeinflussen und häufig ineinander spiegeln, bergen hierbei das Konfliktpotential, aus dem sich die resultierenden Werke, darunter auch die TRAUMNOVELLE, speisen: einerseits das Verhältnis von Individuum und (feindlich gesinnter) Gesellschaft, andererseits das des Individuums zu seiner eigenen Identität. In der Erkenntnis, daß Wirklichkeit als objektive Ganzheit nicht mehr darstellbar ist, beschränkt man sich auf eine subjektiv definierte Perspektive. Ein prototypisches Beispiel für den Einsatz solcher subjektiver Brechung von Wirklichkeitserfahrung ist Joseph Conrads Roman HEART OF DARKNESS (1902), der Francis Ford Coppola 1979 als Vorlage für sein Vietnam-Epos APOCALYPSE NOW diente. Ebenso wie bei der TRAUMNOVELLE läßt sich die Dschungelreise des Protagonisten Marlow als traumatischer Einblick in die Abgründe des Menschseins, der eigenen Seele, auffassen. Hier wie dort dient gemäß dem psychoanalytischen Prinzip von Wiederholung und Durcharbeitung als Voraussetzung zu Bewußtmachung und Integration verdrängter Erlebnisse der Akt des Erzählens von einer extremen Erfahrung ihrer Bewältigung. Ein großer Schritt ist bereits getan, wenn es gelingt, die gewonnenen Eindrücke überhaupt zu benennen, Worte zu finden für das Unbekannte und Unerklärbare, das Unwirkliche darzustellen: „I’ve never seen anything so unreal in my life“, sagt Marlow, und:

It seems to me I am telling you a dream – making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling of absurdity, surprise, and bewilderment in a terror of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible, which is the very essence of dreams [...] it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one’s existence – that which makes its truth, its meaning – its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream – alone ...⁸¹

In diesem Versuch, die Ununterscheidbarkeit von Realität und Traumerlebnis in Worte zu fassen, finden sich ähnliche Einsichten, wie sie am Ende der TRAUMNOVELLE stehen. In gleicher Weise bemühen sich Albertine bei der Wiedergabe ihres Traums und der Erzähler bei der Darstellung von Fridolins Erleben mittels Umschreibungen und bestimmter Wendungen, sich der subjektiven Wahrnehmung anzunähern. Im übrigen bekannte sich Kubrick, im Interview auf sein angeblich misanthropisches Menschenbild angesprochen, zu Joseph Conrads Blick

⁸¹ Joseph Conrad: Heart of Darkness. Stuttgart 1984. S.49 u. 58.

auf den Menschen, und er wollte die Bezeichnung der Misanthropie lieber durch genaue Beobachtung ersetzt wissen.⁸²

Im Jahrzehnt vor Erscheinen der TRAUMNOVELLE zeichnete Franz Kafka in seinen Parabeln, Erzählungen und Romanen das Bild einer Welt der Selbstentfremdung des Menschen, der an Lebens- und Existenzangst leidet, sich anonymen Mächten unterworfen fühlt und von Orientierungslosigkeit und Alpträumen geplagt wird. Einige Teile der TRAUMNOVELLE weisen ähnliche Elemente auf wie die Werke Kafkas. Vor allem die Vorgänge im Zusammenhang mit der geheimen Gesellschaft sowie Fridolins späteres Gefühl, verfolgt zu werden, ähneln kafkaesken Situationen.⁸³ Allerdings bedient Kafka sich in der literarischen Umsetzung völlig anderer Mittel. Ihren Reiz beziehen Kafkas Texte weniger aus atmosphärischer Gestaltung oder subjektiver Perspektive, sondern vielmehr aus der Diskrepanz zwischen unerhörtem Vorgang und rational-emotionsloser Sprache. Darauf berief sich Kubrick im Zusammenhang mit seinem visuellen Konzept für THE SHINING, das auf möglichst großer Realitätsnähe beruhte:

J'ai toujours pensé que nous devions nous inspirer du style de Kafka dans ses livres et non du style des films qu'on en a tirés. Il écrivait d'une manière très simple, presque journalistique, mais toutes les adaptations cinématographiques de son œuvre ont transformé cela en un style visuel très baroque, avec des décors bizarres [...]. Il faudrait filmer les histoires de Kafka de façon complètement réaliste.⁸⁴

Diese Ansicht, daß der Horror um so wirkungsvoller ist, in je realistischerem Gewand er dargeboten wird, dürfte wohl auch bei EYES WIDE SHUT eine Rolle gespielt haben.

Kaum zwei Jahre nach der TRAUMNOVELLE veröffentlichte Hermann Hesse seinen STEPPENWOLF-Roman. Lebensüberdruß, Weltschmerz und Resignation der Hauptfigur, dabei die Suche nach dem individuellen Lebenssinn kennzeichnen dieses Werk. Auch hier wird der „Heilungsprozess“ durch innerseelische, traumähnliche Erfahrungen in einem „magischen Theater“ in Gang gesetzt, dessen Konzeption wiederum den Theorien C. G. Jungs verpflichtet ist. Ohne in diesem Rahmen auf Einzelheiten eingehen zu können, soll doch festgehalten sein, daß die in der TRAUMNOVELLE manifeste Weltsicht und das in ihr durchscheinende Menschenbild, dem wir überdies auch in Kubricks Werk immer wieder begegnen, in einer bestimmten literarischen und zeitgeschichtlichen Tradition steht. Das Leben als zielloses Umherirren zu betrachten, das Gefühl des Gefangenseins in unüberwindbaren sozialen Schranken und der hieraus resultierende Wunsch nach Ausbruch, der sich zumeist nur in einer traumähnlichen, selbst geschaffenen Phantasiewelt realisieren läßt, dies sind Wesenszüge des Menschen, welche die literarische Produktion im zwanzigsten Jahrhundert besonders prägen.

Arthur Schnitzler nutzte diese Thematik in seinen Dramen und Erzählungen häufig innerhalb von Geschichten um unerfüllte Liebe mit zumeist tragischem Ausgang, angesiedelt im Wiener Großbürgertum, das in Normen erstarrt ist, die dem Gefühlsleben des einzelnen keinen Raum zugestehen. Schein, Lüge und Verstellung sind eine Notwendigkeit, an der die Protagonisten schließlich zerbrechen, sei es in DER EINSAME WEG, LIEBELEI, DER WEG INS FREIE, DAS WEITELAND (der Titel bezieht sich auf die Seele) oder zahlreichen anderen seiner Werke.

Der Mensch in einer feindlichen, in ihrer Komplexität kaum begreifbaren Umwelt, auf der Suche nach seinem Platz und seiner Bestimmung, und die seelischen Belastungen und Konflikte, die er dabei mit sich selbst austragen muß, diese Komponenten bilden den groben Rahmen für all jene Geschichten, die ins Herz der Finsternis führen, bei denen sich die Innenwelt in der Außenwelt spiegelt.

⁸² In: Der Spiegel, 41/1987.

⁸³ Santner (S.42) fühlt sich insbesondere an Kafkas Parabel „Vor dem Gesetz“ erinnert.

⁸⁴ Ciment 1999, S.186.

2.2.2 Arthur Schnitzler und das Kino

Im Zusammenhang mit Kubricks Schnitzler-Adaption dürfte auch eine kurze Beschäftigung mit Schnitzlers Verhältnis zum damals noch jungen Medium Film von Interesse sein, und auch andere bedeutende Schnitzler-Verfilmungen sowie Schnitzlers eigener Filmentwurf zur TRAUMNOVELLE sollten nicht unerwähnt bleiben.

Bereits sehr früh stand Schnitzler dem Kino aufgeschlossen und interessiert gegenüber. Einerseits versprach es neue Möglichkeiten der Auswertung seiner Stoffe, andererseits sah er im Film eine neue künstlerische Ausdrucksform – dies schon zu einer Zeit, als das Kino noch um Anerkennung bei den gebildeten Schichten bemüht war und überwiegend als minderwertige Massenunterhaltung geringgeschätzt wurde.

1913 kam es schließlich zu einer ersten Verfilmung von *LIEBELEI* in Dänemark. Schnitzler selbst erarbeitete einen Filmentwurf und verlangte, daß sein Wunsch befolgt würde, die Geschichte allein über Vorgänge auf der Bildebene zu vermitteln, „kein geschriebenes respektive gedrucktes Wort“, etwa in Form von Dialoge oder Briefinhalte wiedergebenden Zwischentiteln, dürfe außer Filmtitel, Personenverzeichnis und Akteinteilung erscheinen, um die „relative Reinheit der Form“ zu wahren.⁸⁵ Es ist durchaus ungewöhnlich, daß sich Schnitzler dermaßen um eine dem Medium gemäße, progressive Gestaltungsweise bemüht, die bis dahin und auch später nur von sehr wenigen Filmemachern wie beispielsweise Lupu Pick (1921 bei *SCHERBEN*) oder Friedrich Wilhelm Murnau (1924 bei *DER LETZTE MANN*) in dieser Konsequenz, wie sie Schnitzlers Vorstellungen vom Stummfilm entsprach, umgesetzt wurden. Im allgemeinen aber dienten Zwischentitel, die den Bildablauf im Grunde störend unterbrechen, in großer Zahl einleitenden Szenenbeschreibungen, der Darstellung von Dialogen oder Kommentaren (die Filme von Erich von Stroheim etwa sind bei aller Meisterschaft und Modernität der thematischen Behandlung voll von solchen umfänglichen Texten in zumeist hochgestochener literarischer Sprache). So ist es denn, wie Asper bemerkt, auch „ganz erstaunlich für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg [...], daß Schnitzler vom Film eine rein visuelle Gestaltung des dramatischen Geschehens verlangte und die Benutzung von Zwischentiteln als unkünstlerisches Hilfsmittel strikt ablehnte.“ Schnitzler betrieb einen regen Briefwechsel mit der Produktionsfirma, die naturgemäß in erster Linie ein möglichst ertragreiches Produkt erstellen wollte und sich unversehens mit Schnitzlers Forderung nach einem „sogenannte[n] literarischen Film“ konfrontiert sah, der sich von dem „bisher üblichen, gewesenen unterscheiden“ sollte: „Nur der Film wird meiner Ansicht nach künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen, durch sich selbst verständlichen Bildern besteht.“ Mit dem typischen Drang desjenigen, der mit einemmal alle Mißstände beseitigen will, überlegte er gar, die Stücke der Musikbegleitung eines Films bei der Aufführung mit Orchester oder Pianist sollten verbindlich festgelegt werden. Der fertige, von Holger Madsen und August Blom inszenierte Film – er ist nur teilweise erhalten – konnte mit Schnitzlers fortschrittlichen Vorstellungen nicht ganz Schritt halten. Immerhin war es ihm in der Bearbeitung seines Bühnenstücks gelungen, dieses durch zahlreiche Szenenwechsel und Detailschilderungen aus den engen Begrenzungen der dramatischen Form zu lösen. Schnitzler verfügte also über ein instinktives Gespür für immanente Gesetzmäßigkeiten des Films, das zahlreichen Dramatikern und Romanciers fehlt. Vladimir Nabokovs Drehbuch nach seinem Roman *LOLITA*, das von Kubrick und Harris für die Verfilmung völlig geändert werden mußte, ist hierfür ein Beispiel.⁸⁶ Es enthielt zu viele und zu lange Dialoge, machte nur wenig Gebrauch von visueller Erzählung und war „zu literarisch, zu sprachbestimmt“: „Die *Sprache* der Beschreibungen ist nicht verfilmbar; für sie wären völlig andersartige filmische Äquivalente zu finden.“⁸⁷

⁸⁵ Die Zitate aus Schnitzlers Briefen und die weiteren Hintergrundinformationen stammen aus Helmut G. Aspers Hörfunkfeature „Meine Erfahrung mit den Filmleuten“.

⁸⁶ Das Drehbuch ist in der deutschen Nabokov-Werkausgabe erstmals inklusive der Varianten und Streichungen veröffentlicht worden.

⁸⁷ D.E. Zimmer im Nachwort zu „Lolita. Ein Drehbuch“.

Über Schnitzlers Idealvorstellung von Kino gibt seine Korrespondenz bezüglich der Verfilmung seiner eigenen Werke also deutlicher Auskunft als seine knappen Tagebucheinträge zu seinen äußerst zahlreichen Filmbesuchen.⁸⁸ Zwar konnte Schnitzler bei den sechs weiteren Verfilmungen⁸⁹ seiner Werke zu seinen Lebzeiten seine Überlegungen nicht verwirklicht sehen – oft wurde er mit großzügigen Zahlungen für die Rechte abgefunden und besaß keinerlei Einflußmöglichkeit – und fand die Ergebnisse „fürchterlich“, wie etwa Cecil B. DeMilles Adaption des ANATOL (1921), doch auch später formulierte er wiederholt seine Ansicht, daß das illustrative Element die textliche Begleitung so weit als möglich überwiegen solle.

Im letzten Monat seines Lebens, im September 1931, machte sich Schnitzler erstmals daran, einen originalen Filmstoff zu entwerfen, den er aber nicht mehr beenden konnte. Die ersten Szenen zu diesem Kriminalfilm zeigen Schnitzlers Bemühen um visuelle Komponenten zum Zwecke einer atmosphärisch dichten Milieuschilderung voller Detailbeobachtungen.⁹⁰ Die Anregung, sich einmal an einem Originaldrehbuch zu versuchen, stammt von dem Regisseur Georg Wilhelm Pabst, der Schnitzler in einem langen Brief Anfang des Jahres bedauernd mitteilen mußte, daß sich das gemeinsame Projekt einer Verfilmung der TRAUMNOVELLE nun doch nicht realisieren lasse.

Pabst, der mit Filmen wie DIE FREUDLOSE GASSE (1925), ABWEGE (1928) oder DIE BÜCHSE DER PANDORA (1928) das komplexe Geflecht menschlicher Beziehungen in unterschiedlichen sozialen Milieus in einem realistisch-sachlichen Stil ausgelotet und sich in GEHEIMNISSE EINER SEELE (1926) mit geistiger Verwirrung, die er in der suggestiven Visualisierung von Angstträumen vermittelte, auseinandergesetzt und damit schon früh Erkenntnisse der Psychoanalyse in die filmische Bilderwelt überführt hatte⁹¹, schien ein idealer Regisseur für einen Film nach der TRAUMNOVELLE zu sein. So schreibt er Schnitzler in besagtem Brief, schon immer sei es „ein Lieblingswunsch von mir gewesen, dieses Werk ins Filmische zu übersetzen.“⁹² Seine Absage begründet er neben Finanzierungsproblemen vor allem mit seinen negativen Erfahrungen mit filmischer Adaption von Literatur oder Bühnenstück im allgemeinen, denn seine nicht ganz vorlagengetreue Umsetzung der DREIGROSCHENOPER (1931) hatte ärgerliche gerichtliche Auseinandersetzungen mit Bertolt Brecht nach sich gezogen.

Schnitzler jedenfalls versuchte sich im Dezember 1930 an der Ausarbeitung seines Filmentwurfs zur TRAUMNOVELLE. Die Arbeit an dem Manuskript beschränkte sich aber offenbar auf nur drei Tage (14., 15. und 29.12.) und das Resultat, ein Fragment von 30 spärlich beschriebenen Seiten ist wenig aussagekräftig und daher wohl auch bis heute unveröffentlicht. Doch da Stanley Kubrick selbst, wie die Erben Schnitzlers berichten, vor Jahren wegen dieses Textes vorstellig geworden war⁹³, wollen wir uns kurz dessen interessantesten Merkmalen zuwenden.⁹⁴

Die stärkste Veränderung gegenüber der Novelle liegt nach Ansicht Kammers darin, daß vor die eigentliche Handlung der Besuch auf dem Maskenball geschaltet ist, der in der Vorlage nur als kurze Zusammenfassung in Form einer Rückblende existiert. Bei EYES WIDE SHUT wird Kubrick ebenso vorgehen. Ansonsten ist zu bemerken, daß Schnitzler auch im Tonfilm bemüht ist, Dialoge weitgehend zurückzudrängen – die langen Dialogpassagen der Novelle sind auf wenige Sätze reduziert – und visuelle Komponenten, darunter auch Gesten der Figu-

⁸⁸ vgl. Kammer, S.239f.

⁸⁹ 1) The Affairs of Anatol (Cecil B. DeMille, USA 1921); 2) Der junge Medardus (Michael Kertesz [=Curtiz], A 1923); 3) Liebelei (J. u. L. Fleck, D 1927); 4) Freiwild (Holger Madsen, D 1928); 5) Fräulein Else (Paul Czinner, D 1929); 6) Daybreak (Jacques Feyder, USA 1931).

⁹⁰ Dieser Entwurf ist veröffentlicht in: A. Schnitzler: Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß. Frankfurt/M. 1977, S.480ff.

⁹¹ vgl. T. Brandlmeier: G.W. Pabst und die Psychoanalyse. In: epd Film 1/93, S.12; sowie G. Schlemmer (Hg.): G.W. Pabst. Münster 1992.

⁹² zit. nach A. Conrad in: Der Tagesspiegel, 9.09.99

⁹³ vgl. ebd.

⁹⁴ Diese Beobachtungen finden sich bereits bei Kammer, S.226ff., der im folgenden, wenn nicht anders angegeben, auch zitiert wird.

ren, bevorzugt. Zudem macht er „Vorschläge für den Einsatz von Musik und Geräuschen, die von ihm vornehmlich als akustischer Hintergrund zum Zweck der Milieuschilderung verwandt wurden.“⁹⁵ Als „Hauptgestaltungsmittel“ finden sich „Bildsequenzen, durch die Träume visualisiert werden und die [die] vorgängige Handlung interpretieren: So schläft Fridolin im Kaffeehaus über der Zeitung ein [...]“, und in seiner Phantasie vermischen sich die Zeitungsmeldungen mit Variationen und Ergänzungen des zuvor selbst Erlebten. Wiederholt wechselt Schnitzler von Fridolin zur schlafenden Albertine, in deren Träumen sich gleichfalls Tagesreste mit phantastischen Elementen verbinden, so daß vermutet werden kann, „daß Schnitzler den irrealen Zug der Handlung, deren Beziehung zum Traum und dem entsprechende Bilder in den Vordergrund geschoben hätte.“ Kubrick dagegen verzichtet bei seiner Adaption vollständig auf eine ausdrückliche Visualisierung von Träumen, zumal ein solches Vorgehen der Wirkungsweise der Novelle entschieden zuwiderlaufen würde, denn dort steht gewissermaßen Wirklichkeitserfahrung in einem dem Träumen ähnlichen Gemütszustand im Vordergrund, nicht aber das Träumen selbst. Deshalb erleben wir dort Albertines Traum auch nicht unmittelbar mit, sondern erfahren ihn nur als Rückblick. In dieser Hinsicht also wird sich Kubrick enger an die Vorlage halten als Schnitzler selbst bei seinem Filmentwurf. Dieser bricht nach 54 Szenen ab, wenn Fridolin, von Nachtigall mit dem Losungswort versehen, sich zum geheimnisvollen Maskenball aufmacht.

Da Kubrick seit 1970 die Verfilmungsrechte an der TRAUMNOVELLE besaß und beständig verlängerte, konnten andere Regisseure, die Interesse an dem Stoff hatten, nicht zum Zuge kommen.⁹⁶ So berichtet der deutsche Regisseur Dominik Graf, daß er Ende der achtziger Jahre um die Rechte angefragt habe. Ihn faszinierte der „Sog, über die Ehekrise einen unbekanntem Weg zur Sexualität zu finden.“⁹⁷ Außerdem reizte ihn der Gedanke, der daraus entsteht, daß Fridolin der Unbekannten die Gesichtszüge seiner Frau verleiht, nämlich daß sie womöglich selbst auf dem Maskenball war. Diese Annahme ähnelt zwar in übertragenem Sinne Fridolins Erleben, ist aber objektiv falsch. Der Thrill, den Graf in der Story sucht, resultiert jedoch in der Tat aus den zahlreichen Indizien, die zwischen Fridolins und Albertines Erlebnissen eine nicht ganz auflösbare Verbindung herstellen.

Nach Schnitzlers Tod wagten sich erstaunlich wenige Filmemacher an Kinoverionen seines Werkes. Das Fernsehen dagegen machte ab den sechziger Jahren regen Gebrauch von Schnitzlers Vorlagen. Für die Kinoleinwand erwiesen sich ausschließlich zwei Stücke Schnitzlers als besonders attraktiv, die wiederholt verfilmt wurden: LIEBELEI und DER REIGEN. Von beiden gibt es jedoch derart gelungene Umsetzungen aus den Händen desselben Regisseurs, Max Ophüls, daß spätere Neuadaptionen, an diesen frühen Versionen gemessen, keine künstlerische Anerkennung finden konnten (u.a. CHRISTINE – nach LIEBELEI – von Pierre Gaspard-Huit, F/I 1958; LA RONDE von Roger Vadim, F/I 1964).

1957 nannte Kubrick in einem Interview Ophüls als seinen Lieblingsregisseur:

Auf dem allerersten Platz steht bei mir Max Ophüls, der für mich alle Qualitäten vereint. Er hatte ein ungewöhnliches Gespür für gute Stoffe, und er machte aus ihnen das Beste. Außerdem ist er einer der ganz großen Schauspieler-Regisseure.⁹⁸

Diese „guten Stoffe“ zeichnen sich durch dieselben Eigenschaften aus, die wir bereits hinlänglich diskutiert haben und die auch Kubricks Filme vielfach kennzeichnen, unter anderem jene resignative, häufig auch fatalistische Grundstimmung. Für seine wohl gelungenste Hollywoodproduktion LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (1948) fand Ophüls diese Zutaten in einer Vorlage von Stefan Zweig, auf dessen Erzählung BRENNENDES GEHEIMNIS Kubrick 1956 zurückgriff, als er für MGM Projekte entwickelte, die letzten Endes keine konkreten Resultate zeitigten.⁹⁹ Gegenüber diesen inhaltlichen Affinitäten werden

⁹⁵ Asper a.a.O.

⁹⁶ Womöglich hatte Kubrick es auch daher mit der Verfilmung gegenüber seinem anderen Projekt A.I. relativ eilig, weil der Stoff 2002, 70 Jahre nach Schnitzlers Tod, *public domain* geworden wäre.

⁹⁷ In: Frankfurter Rundschau, 8.09.99.

⁹⁸ zit. nach Jansen/Schütte, S.207.

Resultate zeitigten.⁹⁹ Gegenüber diesen inhaltlichen Affinitäten werden üblicherweise die stilistischen Einflüsse von Ophüls auf Kubricks Werk weitaus überbewertet, indem man etwa Parallelen zwischen dem in beider Arbeiten auffällig gehäuften Einsatz von langen Kamerafahrten (*tracking shots*) zieht, denn man übersieht dabei deren sehr verschiedene qualitative Ausprägung.

In der Zusammenarbeit mit Kameraleuten wie Franz Planer oder später, bei seinen vier letzten großen Filmen in Frankreich, Christian Matras, verlieh Ophüls in langen Einstellungen, mitunter ganzen Plansequenzen, der Bildgestaltung eine schwebende, fließende Eleganz, da die Kamera scheinbar schwerelos die Figuren durch mehrere Räume hindurch begleiten konnte, damit aber auch eine inhaltliche Aussage der Filme illustrierte, nämlich das Gefangensein der Figuren in diesen Räumen, ihrem Leben, ihrem Schicksal. Mitunter verstärkt sich dieser Eindruck, indem die Kamera sich von den Figuren löst, ja ihnen gar vorausseilt, diesen so ihren Weg vorzeichnet, von dem sie nicht abweichen können. Dabei brechen diverse Gegenstände im Vordergrund den Blick, schaffen Distanz und betonen die Tiefe des Raums.

Bei Kubrick hingegen verfügen die Kamerabewegungen über keinerlei Eleganz, sie wirken streng und forciert, verknüpfen die ihnen innewohnende Dynamik mit einer Statik des Blicks: So wahrt er in den langen, suggestiven Fahrten vor einer Figur her, ihr folgend oder sie (vergleichsweise selten) seitlich begleitend nahezu immer einen festen Abstand zu ihr, so daß sie entweder aus dem Bild hervor- oder in es hineinzutreten scheint. Anders als bei Ophüls bestimmen diese Fahrten auch nicht die Gesamtästhetik eines Films, sondern nur die einzelner Sequenzen. Tatsächlich scheint Kubrick zu versuchen, jede Sequenz mit einer vorherrschenden Präsentationsform zu versehen, sei dies nun eine Fahrt, ein symmetrisches Bildarrangement, der Einsatz des Zooms oder einer verwackelten Handkamera. Das ästhetische Kalkül macht sich bemerkbar, gliedert sich nicht, wie bei Ophüls Filmen, nahezu unmerklich in die gesamte Inszenierung ein. Allenfalls in den Schloßszenen von *PATHS OF GLORY* oder im ersten Teil von *LOLITA*, der in Charlottes Haus spielt, läßt sich die Wirkung der Kamerabewegung mit der in Ophüls Filmen vergleichen.

Wie zahlreiche Mitarbeiter in ihren Erinnerungen nach seinem Tod bestätigten, absorbierte Kubrick Ratschläge und Ideen anderer, immer auf der Suche nach künstlerischen und technischen Möglichkeiten zur Realisation seiner Vorstellungen. Somit sind eindeutige, direkte Einflüsse und Vorbilder für seine Arbeit nicht auszumachen, vielmehr ist er, wie er selbst einmal meinte, von allem beeinflusst, was er las und sah, insbesondere auch *ex negativo*, indem er etwas als unbrauchbar ablehnte oder versuchte, es besser zu machen als andere.

In späteren Jahren scheint Kubrick vor allem das Werk Krzysztof Kieslowskis bewundert zu haben, davon erzählt Raphael in seinem Bericht über die gemeinsame Drehbucharbeit und davon zeugt auch Kubricks Bereitschaft, die Drehbuchausgabe von Kieslowskis *DEKALOG*-Filmen 1991 mit einem Vorwort zu versehen, in dem er die „very rare ability“ Kieslowskis und seines Co-Autors lobt,

to dramatize their ideas rather than just talking about them. By making their points through the dramatic action of the story they gain the added power of allowing the audience to discover what's really going on rather than being told. They do this with such dazzling skill, you never see the ideas coming and don't realize until much later how profoundly they have reached your heart.¹⁰⁰

⁹⁹ 1988 realisierte Andrew Birkin eine Filmversion von *BRENNENDES GEHEIMNIS* (mit F. Dunaway und K.M. Brandauer). Birkin war bei 2001 und dem *NAPOLEON*-Projekt Kubricks Assistent gewesen, worüber er sich in den Monographien von Thissen und Ciment eingehend äußert. Seit in der deutschen Übersetzung von Ciment (1982) *BRENNENDES GEHEIMNIS* mit der Stefan Zweig-Erzählung *ANGST* verwechselt wurde, geistert letztere als Kubrick-Projekt durch die deutsche Kubrick-Literatur. In Georg Seeßlens ohnehin von faktischen Fehlern durchsetzter Monographie werden beide sogar gleichgesetzt und als „dokumentarische Kriegserzählung“ klassifiziert, was auf keine von beiden zutrifft (S.17).

¹⁰⁰ In: Kieslowski and Piesiewicz: *Decalogue – The Ten Commandments*. London 1991.

Darüber hinaus offenbaren aber auch Kieslowskis Filme jenen melancholisch-pessimistischen Blick auf den Menschen, dessen Sehnsüchte nach einer besseren Welt zum Scheitern verurteilt sind, wie wir ihn unter anderem bei Ophüls und Kubrick häufig vorfinden. Um ähnliches auszudrücken, wird man eben auch zu ähnlichen Mitteln greifen müssen, wie etwa einer deutlichen Rauminszenierung, dem Einsatz von Spiegelungen oder einer kalkulierten Farbdramaturgie.

In gleicher Weise lassen sich wohl auch zufällige (?) Übereinstimmungen in der Inszenierung einzelner Szenen in EYES WIDE SHUT mit solchen anderer Filme erklären und sollten eher nicht als bewußte Referenzen verstanden werden: So dürften der Entscheidung für eine Parallelfahrt nach links, die Tom Cruise auf der Straße begleitet, während die ihn bedrängende Vinessa Shaw, welche die Prostituierte Domino verkörpert, rückwärts vor ihm her läuft, vergleichbare Intentionen zugrunde liegen wie sie Fritz Lang in einer ikonographisch frappierend identisch gestalteten Szene mit Glenn Ford und Gloria Grahame in THE BIG HEAT (1953) getroffen hat. Gleiches läßt sich über den inszenatorischen Aufbau jener berüchtigten Szene sagen, in der sich Cruise und Kidman nackt vor dem Spiegel liebkosen, wenn sie auf uns wie eine Antwort auf eine Einstellung mit Jean-Marc Bory und Jeanne Moreau in Louis Malles LES AMANTS (1958) wirken will.¹⁰¹

2.2.3 Traum im Film

Wie die Analyse der TRAUMNOVELLE ergeben hat, gelingt es Schnitzler unter Anwendung diverser sprachlicher und dramaturgischer Hilfsmittel, eine beklemmend unwirkliche Atmosphäre zwischen Wachen und Träumen zu errichten, die nicht zuletzt durch subjektive Deutung äußerer Ereignisse entsteht. Die Herausforderung für Kubrick bei der Adaption lag darin, hierfür filmische Äquivalente zu finden. Ehe wir diesen zunächst auf der strukturellen Ebene des Drehbuchs und anschließend auf der vornehmlich visuellen der Inszenierung nachgehen, wollen wir zuvor noch einen Blick auf vergleichbare frühere Filme werfen, die sich ebenfalls um eine derart zwischen Traum und Wirklichkeit oszillierende Darstellung bemühen und denen darum in bezug auf EYES WIDE SHUT der Modellcharakter von filmgeschichtlichen Vorläufern zukommen dürfte.

Das Miterleben eines Films im Kino kann, wenn wir bereit sind, uns gänzlich auf ihn einzulassen und seine Macht dazu angetan ist, durch kontinuierliche Spannung und Unerwartetes unsere Faszination dauerhaft zu erregen, dem Träumen bisweilen sehr ähneln, schon allein deshalb, weil im Film wie im Traum Bilder an die Stelle der Begriffe treten. Hierzu formulierte zum Beispiel Jean Cocteau 1949:

Ein Film ist kein Traum, den man erzählt, sondern ein Traum, den wir dank einer Art von Hypnose zusammen träumen, und der kleinste Fehler im Mechanismus weckt den Schläfer auf und nimmt ihm das Interesse an einem Traum, der nicht länger der seine ist.¹⁰²

Innere Logik und Folgerichtigkeit sind somit Voraussetzung für Glaubwürdigkeit, und dies gilt auch für jene Filme, die sich inhaltlich von den Gesetzmäßigkeiten der äußeren Realität befreien, um ins Phantastische vorzustoßen.

Ein besonderes Problem stellt die filmische Wiedergabe der Traumwahrnehmung dar. Ein Traum ist immer subjektiv konnotiert, an eine individuelle Perspektive gebunden. Die subjektive Wahrnehmung nimmt jedoch stets nur einen Ausschnitt der Umgebung bewußt zur Kenntnis. Naturgemäß muß in der erzählenden Literatur dieser auswählende Blick imitiert werden, will man sich nicht in endloser Beschreibung ergehen. Alles was geschrieben steht, wird auch bewußt gemacht – wir erfahren so vielleicht die Haarfarbe einer Person, aber der

¹⁰¹ Dies sind nur zwei Beispiele, die mir selbst aufgefallen sind – wahrscheinlich lassen sich noch weitere finden, wenn man nur genug andere Filme auf Übereinstimmungen hin untersucht.

¹⁰² Jean Cocteau: Kino und Poesie. Frankfurt/Main 1989; S.19.

Farbe ihrer Schuhe wird keine Beachtung geschenkt. Der Leser muß sich immer mit der Perspektive begnügen, die der Erzähler vorgibt – wie im Fall der TRAUMNOVELLE zu beobachten, kann diese Beschränkung jedoch gestaltungstechnisch subtil vermindert werden. Im Abbildungsmedium Film ist absolute Subjektivität streng genommen unmöglich. Die Wahl von Bildausschnitt und -arrangement setzt lediglich Akzente – was der Zuschauer davon bewußt wahrnehmen will, bleibt jedoch letztlich ihm selbst überlassen.¹⁰³ Der individuelle Blickwinkel einer Person, der *point of view*, gibt somit keinesfalls deren subjektive Erlebnisperspektive wieder, mit der wir uns identifizieren würden. Wenn wir aus der Sicht des kaltblütigen Killers mit Pistole im Anschlag ein um Gnade winselndes Opfer sehen, können wir dennoch um dessen Schicksal bangen und ein rechtzeitiges Eintreffen von Hilfe ersehnen. Das stärkste Moment von Identifikation mit einer Figur kann dagegen wohl eine Großaufnahme derselben liefern, aus der sie uns direkt ansieht – es ist, als stünden wir uns selbst in einem Spiegel gegenüber. Uns jedoch vollständig in die Erlebniswelt eines Protagonisten hineinzusetzen erschwert der objektive Charakter des Films. Will man nun im Film Träume sichtbar machen, so sieht man sich also mit einer Reihe widerstrebender Faktoren konfrontiert.

Alles im Film Dargestellte wird vom Zuschauer zunächst einmal als in der filmischen Wirklichkeit real existent wahrgenommen. Um bestimmte Sequenzen als Träume oder Phantasien zu kennzeichnen, müssen sie von anderen durch eine abweichende Gestaltungsweise oder durch Übergänge abgehoben werden. Gewöhnlich hat man es dann aber mit einem Film im Film zu tun, welcher einem individuellen Traumerleben keineswegs nahe kommt. Wir sind eher außenstehende Zeugen der Traumvorgänge, die uns stets als solche bewußt bleiben. Dies gilt beispielsweise für den Film THE WIZARD OF OZ (1939), in dem das Mädchen Dorothy sich nach einem Sturm in einem zauberhaften, bunten Musical-Land wiederfindet, das von Märchenfiguren bevölkert ist, mit denen sie viele Abenteuer zu bestehen hat. Wenn sie am Ende wieder in der realen, schwarz-weißen Welt erwacht, wird sowohl der Wert dieses wirklichen Zuhauses beschworen als auch der jener Phantasiewelt, die als „wirklicher Ort“, also Teil des Wirklichkeitserlebens Dorothys postuliert wird. Für uns Zuschauer bleibt indes die klare Trennung in zwei verschiedene Sphären, die ihre Künstlichkeit auch gar nicht verleugnen will. In EYES WIDE SHUT finden sich im übrigen einige ironische Referenzen zu diesem Film und seinem Song „Somewhere Over the Rainbow“, indem das Motiv des Regenbogens wiederholt angesprochen und das Geschäft unterhalb des Kostümverleihs „Rainbow Fashions“ „Under the Rainbow“ heißt. Beide Filme weisen eine entfernt verwandte Grundkonstellation bezüglich der Gegensätze Zuhause, Heim und Familie einerseits und Reise in der Fremde andererseits auf, und man könnte Kubricks Film auch als erwachsenen, ernsthaften Gegenentwurf zum kindlichen WIZARD OF OZ auffassen.¹⁰⁴

Ab Beginn der sechziger Jahre bemühten sich Filmregisseure vor allem in Europa vermehrt, filmische Entsprechungen zum subjektiven Bewußtseinsstrom zu suchen, in dem sich objektive Realität und subjektive Ergänzung derselben mit Ängsten, Erinnerungen, Wünschen und Phantasien untrennbar überlagern. Mitunter sind diese Traumwelten jedoch nicht einer bestimmten Figur des Films zuzuordnen, sondern geben die Vorstellungswelt des Filmemachers wieder, oder der Filmemacher tritt sogar selbst, von einem filmischen Alter Ego verkörpert, im Film auf. Solches trifft beispielsweise auf zahlreiche Filme Federico Fellinis zu. In OTTO E MEZZO (1962) versucht er, die Schaffenskrise eines Filmregisseurs nachvollziehbar zu gestalten, indem er keine klare Trennung mehr erkennen läßt zwischen Realsphäre und Traumzustand, in dem sich wiederum Erinnerungen, Partikel des zu drehenden Films, Wunsch- und Alpträume mischen. Spätere Filme wirken wie ver-rückte Parallelentwürfe zu unserer Welt,

¹⁰³ Aufschlußreich hierbei ist die in jüngerer Zeit im Fernsehen verstärkt eingesetzte Audiodeskription für Sehbehinderte, welche die wesentlichen Bildinhalte zu vermitteln versucht. Dies aber unterliegt einer subjektiven Auswahl. Man stellt mitunter fest, daß man selbst ganz andere Dinge beachtet oder die erwähnten nicht bemerkt hat.

¹⁰⁴ Kubricks Tochter Katharina nannte in der Newsgroup alt.movies.kubrick einige willkürlich ausgewählte Filme, die ihrem Vater gefielen und wies dabei darauf hin, daß er THE WIZARD OF OZ gehaßt habe.

die Fellini nach seinem Geschmack zusammensetzt und so eine eigene, ganz seiner Phantasie entsprungene, traumhafte Filmwelt voller skurriler Beobachtungen und Figuren kreiert. In ähnlicher Weise sind die Filmwelten von Regisseuren wie Terry Gilliam, Emir Kusturica oder Lars von Trier mit irrealen Elementen versehen, die zur Gänze mit einer vordergründig existenten Realität verschmelzen.

Ein „Erzählen im Irrealis“¹⁰⁵, von abstrakten, weder örtlich noch zeitlich verortbaren und rational nicht erklärbaren Geschehnissen, wodurch die Außenwelt vollständig durch eine Innenwelt ersetzt wird, die auf Traumprinzipien (z.B. Wiederholung, Verfremdung usw.) fußt, finden wir unter anderem bei Ingmar Bergman (TYSTNADEN, 1963; PERSONA, 1966), Alain Resnais (L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, 1960), Andrej Tarkovski (SERKALO, 1974) oder Louis Malle (BLACK MOON, 1974).

Bei aller Unterschiedlichkeit eint all diese Filme die Abkehr vom üblichen Wirklichkeitsbegriff, den sie mit zahlreichen inhaltlichen und gestalterischen Irritationsmomenten außer Kraft setzen. Sie erforschen Möglichkeiten der Kreation einer Traumatmosfera im Film, um psychische Zustände zu verdeutlichen.

Nur sehr wenigen Filmen gelingt es, einen Mittelweg zwischen den beiden genannten Extremen zu finden, also der Eingliederung von klar erkennbaren Traumsequenzen in eine reale Handlung einerseits und der vollkommenen Hinwendung zu einer Traumwelt andererseits, und zwar dergestalt, daß ein „Kippeffekt“ ähnlich einem perspektivisch gezeichneten Würfel entsteht. Das heißt, ein Film oder größere Teile eines Films lassen sich anhand bestimmter Merkmale sowohl als Wirklichkeit innerhalb der Filmfiktion als auch als Traumwelt auffassen, ohne daß nach Kenntnis des ganzen Films eine eindeutige Zuordnung getroffen werden könnte. In diesem seltenen Fall vermag ein Film am ehesten den Eindruck subjektiven Erlebens zu vermitteln, der Fridolins traumähnlicher, subjektiv gefilterter Wirklichkeitswahrnehmung entspräche.

Luis Buñuel hat, angefangen mit seinem surrealistischen Film UN CHIEN ANDALOU (1928), dem Traum stets einen großen Stellenwert in seinem Werk eingeräumt. Selten jedoch hat er dabei so sehr die Wirklichkeit und Traum zunehmend verschränkende Wahrnehmung einer Figur zur Grundlage seines Erzählens gemacht wie in BELLE DE JOUR (1967). Séverine, gespielt von Catherine Deneuve, führt nach außen hin eine glückliche Ehe, tatsächlich aber fühlt sie sich sexuell unausgefüllt und verliert sich in erotische Wunschträume von zumeist masochistischer Prägung. Ähnlich wie Albertine ist auch sie eine Gefangene der Institution Ehe, ihre wahren Begierden brechen bei beiden in ihren Träumen hervor. Buñuel inszeniert diese Träume zwar, kennzeichnet sie aber nicht deutlich als solche. Ungebrochen fügen sie sich in die „Wirklichkeit“ ein, indem etwa eine Erinnerung an die Vergangenheit eine Handlung in der Gegenwart fortsetzt. Die Montage verbindet so in *match cuts* inhaltlich disparate Teile. Äußere Realität wie Séverines Vorstellungswelt werden beide gleichermaßen ungekünstelt und lakonisch präsentiert, im Zentrum steht stets die unnahbare, verschlossene Séverine. Die Tonebene wird überlappend montiert, so daß etwa Séverines Gatte in ihren Traum hineinredet, sie aus einer „Welt“ in eine andere hinüberzieht. Zum Ende des Films hin sind die jeweiligen Szenen gar im selben Raum angesiedelt, eine klare Unterscheidung zwischen den beiden nunmehr gleichberechtigten Erlebnissphären Séverines wird so unmöglich. Ihre im Grunde schizophrene Wahrnehmung überträgt sich auf den Zuschauer, dem keine relativierende Außenwelt geboten wird.

Catherine Deneuve schlafwandelt geradezu durch diesen Film, unentschlossen und mit zum Teil verzögerter Reaktion. Da ihr Gebaren und ihre fast unbeweglichen Gesichtszüge kaum etwas über das verraten, was in ihr vorgeht, kann die Inszenierung ihrer Umwelt, wie sie von ihr wahrgenommen wird, als Spiegel ihres Seelenlebens fungieren. In gleicher Weise wird

¹⁰⁵ Vgl. hierzu Thomas Koebners gleichnamigen Aufsatz in: Bernard Dieterle [Hg.]: Träumungen. St. Augustin 1998. Dieser Sammelband vereint weitere Untersuchungen zum Thema „Traum im Film“, das in diesem Rahmen nur gestreift werden kann.

auch Tom Cruise bei seinem Spiel in EYES WIDE SHUT Zurückhaltung üben. Bei BELLE DE JOUR erleben wir jedoch das Aufbrechen der Krise nicht mit, sie ist mit Einsetzen des Films bereits gegenwärtig und an seinem Ende ist keine wirkliche Lösung erreicht – er setzt mit einer Traumszene ein und endet auch mit einer solchen. Allenfalls angedeutet findet sich die Möglichkeit zu einem glücklichen Weiterleben der Ehepartner – oder ist es doch nur wieder ein Wunschtraum?

Noch näher kommt den Konstruktionsprinzipien der TRAUMNOVELLE Alfred Hitchcocks Film VERTIGO (1958). Scottie (James Stewart), ein vom Dienst befreiter Polizist, erhält von einem Freund den Auftrag, seine Frau zu beschatten. Das Mysterium, das diese Frau (Kim Novak) umgibt, erregt Scotties Faszination, sie wird zu seiner Obsession. Schließlich stürzt sie vor seinen Augen zu Tode, was bei Scottie zu einer tief empfundenen Melancholie, gar Depressionen führt. Doch dann begegnet er auf der Straße einer Frau, die jener anderen sehr ähnelt, und von nun an setzt er alles daran, aus dieser Frau diejenige seiner Wünsche zu formen, indem er unter anderem ihre Frisur und Kleidung ändert. Auch hier regiert wie in der TRAUMNOVELLE das Prinzip der Wiederholung, der Versuch, das scheinbar endgültig Verlorene wiederzugewinnen. Hitchcock gestaltet Scotties düster-romantisches Begehren in einem kontemplativ-langsamem Erzählrhythmus, in langen Sequenzen der Observation, in denen wir Scottie dabei beobachten, wie er dieser Frau nachspürt. Mit Ausnahme einer expressiv verfremdeten Traumsequenz finden wir hier jedoch keinerlei Hinweise auf ein etwaiges Traumerleben des Helden. Es ist der suggestiven Gestaltung des Films, der spezifischen Kombination von Farben und Tönen und inhaltlichen Motiven zu danken, daß er einen eigentümlichen Eindruck von Trance vermittelt, wodurch sich dem Zuschauer das subjektive Empfinden Scotties, der ohnehin schon mit einer großen Anfälligkeit für Schwindelgefühle zu kämpfen hat, mitteilt. Traumhafte Wahrnehmung der Wirklichkeit oder wirklicher Traum? Dieser Film, in dem die Blicke regieren, die in dem, was sie sehen, mehr erkennen wollen, als die objektive Realität wahrhaben läßt, verweigert sich einer endgültigen Antwort, so daß er bis zu seinem Ende, und darüber hinaus, den Schwebezustand des Geheimnisses zu wahren vermag. So erhalten auch die vielen Erklärungslücken und Unplausibilitäten, die dem Film andernfalls als Fehler ausgelegt werden könnten, ihren Sinn. In seiner interessanten Deutung des Films geht Chris Marker¹⁰⁶ so weit, den ganzen zweiten Teil von VERTIGO als Traum aufzufassen, als „Delirium“ Scotties, der sich im Krankenhaus befindet, wo ihn seine Freundin, die danach aus dem Film verschwindet, besucht hatte, ohne zu ihm, dem gedankenverloren vor sich hin Starrenden, durchdringen zu können: „You don’t even know I’m here...“ Demnach zeigte der zweite Teil Scotties Versuch, sich eine Erklärung für die verstörenden Vorfälle zu konstruieren, ebenso wie Fridolin sich in der TRAUMNOVELLE mehrere Deutungen für seine Erlebnisse zurechtlegt. Die Obsession, die ihr Objekt in einer geheimnisvollen Frau findet, bestimmt beide Geschichten. Die Sogwirkung, die von VERTIGO ausgeht, ist auch EYES WIDE SHUT zu eigen, und beide Filme bedienen sich ähnlicher stilistischer und inhaltlicher Mittel, um diese zu erreichen: Ruheloses Umherstreifen in der Stadt (sowohl im San Francisco des einen Films wie im New York des anderen werden bestimmte Orte mit spezifischen Bedeutungen aufgeladen), Ver-lusterfahrung, Doppelgängerthematik (dazu gehört auch der Einsatz von Spiegeln und die Wiederholung von Ereignissen), ausgesuchte Farbdramaturgie, inhaltliche Öffnungen, eine traumatische Erfahrung, die wiederkehrt und überwunden werden muß, als Ausgangspunkt (Scotties berufliches Versagen mit Schwindelgefühlen als Folge / das Geständnis der Gattin, das den Arzt verfolgt) und vieles andere mehr. Beide Filme bemühen sich so um ein nach außen hin recht realistisches Gewand, das durch die subjektiven Eindrücke des jeweiligen Helden und teilweise Thematisierung von Träumen und Phantasien derart untergraben wird, daß sie eine halluzinatorische Gesamtwirkung erreichen.

¹⁰⁶ In: Positif, Juni 1994. Dt. in: B. Kämper/T. Tode [Hg.]: Chris Marker. Filmessayist. München 1997. S.182ff. Marker bezeichnet übrigens seinen Kurzfilm LA JETÉE (1962), auf dem wiederum Terry Gilliams TWELVE MONKEYS (1995) basiert, als Remake von VERTIGO.

Als drittes und letztes Filmbeispiel, das viele gemeinsame Erzählstrategien und inhaltliche Konstellationen mit EYES WIDE SHUT verbindet, sei Jean Cocteau's ORPHÉE (1950) genannt. Ausgehend vom antiken Orpheus-Mythos, den Cocteau in die zeitgenössische Gegenwart verpflanzte, wird in einer zwischen Realität und Traum untrennbar changierenden Erlebniswelt der Titelfigur die Arbeit des Dichters versinnbildlicht, die sich im Unbewußten vollzieht. Ohne auf die hierfür maßgeblichen künstlerischen Überzeugungen Cocteaus einzugehen¹⁰⁷, lassen sich im Vergleich zu EYES WIDE SHUT einige Übereinstimmungen erkennen: Die Ehe Orphées (Jean Marais) mit seiner Gattin Eurydice befindet sich in der Krise. Orphées Interesse und Begehren richtet sich zunehmend auf eine mysteriöse Frau, Madame La Mort, die, wie wir erfahren, den Tod, seinen Tod verkörpert. In einigen Szenen kann Orphée diese Frau aus der Distanz beobachten, ohne ihr aber wirklich nahe zu kommen. Durch einen Spiegel gelangt Orphée in ein Zwischenreich, wo er und die Geheimnisvolle sich gegenseitig ihre Liebe gestehen. Doch in diesem Reich gelten Gesetze, die eine Verbindung der beiden unmöglich machen. Orphée kehrt in sein Alltagsleben zurück, wo er durch einen Unglücksfall zu Tode kommt. Nunmehr setzt sich Madame La Mort über die Gesetze ihres Reiches hinweg, indem sie sich (auf nicht näher erklärte Weise) für Orphée opfert und ihm das Leben wiedergibt, indem sie alle Geschehnisse ungeschehen macht. Was bleibt, ist die undeutliche Erinnerung an einen Traum. Parallel zu diesen Vorgängen und mit diesen verbunden erlebt auch Eurydice eine (von ihr uneingestandene) Liebe zu einem Helfer des Todes, Heurtebise. Am Schluß haben Orphée und Eurydice ihre Ehekrise überwunden, Orphée kümmert sich liebevoll um seine Frau.

In diesen ausgewählten Ereignissen finden wir offensichtlich Motive der TRAUMNOVELLE wieder, insofern eine Ehekrise durch traumähnliche bzw. unbewußte Vorgänge überwunden wird. VERTIGO, ORPHÉE und EYES WIDE SHUT sind von der Sehnsucht nach dem Ungreifbaren durchdrungen, die passiv erlebenden Helden sind auf der Suche (nach einem wie auch immer zu definierenden Sinn), sie beobachten ihnen unbegreifliche Vorfälle, die sie ebenso faszinieren wie erschüttern. Obgleich als Realität behauptet, erscheinen sie seltsam entrückt durch Brüche im System. Wir Zuschauer dürfen diesen Helden beim Beobachten zusehen und ihre Verwunderung, ihr Unverständnis teilen. Bei allen Unterschieden zu EYES WIDE SHUT weisen die drei genannten Filme somit ähnliche erzählerische Intentionen und Strategien der Umsetzung auf, die auch zu einer vergleichbaren Wirkung führen. Alle diese Filme bemühen sich, eine möglichst subjektiv definierte, ganzheitliche Erlebnisperspektive (die man im Titel von Kubricks Film als ästhetisches Programm vorgegeben sehen mag) mit filmischen Möglichkeiten zu vermitteln, um so der Wahrheit nahezukommen, die Cocteau für seinen Film ORPHÉE (im Vorwort des Drehbuchs) beanspruchte:

C'est un film réaliste et qui met cinématographiquement en œuvre le plus vrai que le vrai, ce réalisme supérieur, cette vérité que Goethe oppose à la réalité [...]¹⁰⁸

Die eindringliche Untersuchung der hierfür in EYES WIDE SHUT erkennbaren filmdramaturgischen Mittel wird nunmehr im Zentrum unseres Interesses stehen.

¹⁰⁷ vgl. dazu Rave, Klaus: Orpheus bei Cocteau: psychoanalytische Studie zu Jean Cocteaus dichterischem Selbstverständnis. Frankfurt/M. 1984.

¹⁰⁸ In: Jean Cocteau: Orphée. Paris 1950.

2.3 Lügen und Geheimnisse – das Drehbuch zu EYES WIDE SHUT

2.3.1 Das Drehbuch als Struktur des Films

Das Drehbuch sei die Raupe, aus der im Prozeß der Filmerstellung ein Schmetterling werde, hat der französische Drehbuchautor Jean-Claude Carrière einmal gesagt. Ein in vielerlei Hinsicht treffender Vergleich, denn im Idealfall einer vollkommen gelungenen Inszenierung des Films verfügt das Endergebnis über Qualitäten, die im Drehbuchstadium noch nicht absehbar waren. Wenn das Drehbuch nur als unverbindliche Richtschnur fungiert, die ständigen Modifikationen unterliegt, kann der fertige Film unter Umständen sogar weit vom ursprünglichen Entwurf abweichen. Das Drehbuch stellt somit lediglich einen Zwischenschritt auf dem Weg zum Endprodukt dar und besitzt nach dessen Abschluß allenfalls noch produktionshistorischen Wert. Anders als ein Theaterstück, das in zahllosen Inszenierungen (und auch unterschiedlichen Aufführungen derselben Inszenierung) immer wieder neue Interpretationen erfährt, ist ein Drehbuch fest mit dem einen Film verbunden, für den es geschrieben wurde, was auf die unterschiedliche zeitliche und räumliche Verfügbarkeit der transitorischen Theateraufführung einerseits und des durch Speicherung und Vervielfältigung unbegrenzt rezipierbaren Filmstücks andererseits zurückzuführen ist. Das schriftlich fixierte Theaterstück unterliegt durch wechselnde Darstellungen einem steten Wandel, während ein Film stets derselbe bleibt (von Schwankungen der Bildqualität, unterschiedlichen Schnittfassungen und verschiedenen Rezeptionsbedingungen einmal abgesehen). Das Drehbuch besitzt so nicht nur keinen eigenständigen Wert, sondern häufig läßt sich ein einziges Drehbuch noch nicht einmal eindeutig festmachen. Von den Vorstufen des Entwurfs wie Synopsis und Treatment über die ersten Drehbuchfassungen hin zur Drehversion ist die Geschichte in ständiger Entwicklung begriffen, jedes Zwischenstadium vorläufiger Natur. Als Drehversion bezeichnen wir hier jene Fassung des Drehbuchs, die kurz vor Beginn der Dreharbeiten vorliegt und unter anderem als Grundlage von Budgetkalkulationen und Vertragsabschlüssen dient. Je nach den Rahmenumständen der jeweiligen Produktion, den kreativen Freiräumen, die diese gestatten, wird sich das Endprodukt mehr oder weniger von dieser Vorlage entfernen, im allgemeinen jedoch nie vollständig mit ihr übereinstimmen. Diese Änderungen können aus der kreativen Zusammenarbeit der Beteiligten resultieren, wenn zum Beispiel ein Schauspieler seine Figur mit anderen Charakterzügen ausstatten will oder eine bestimmte Szenerie neue Einfälle stimuliert, aber auch von äußeren Zwängen abhängen, wenn die Krankheit eines Darstellers oder die begrenzte Verfügbarkeit eines Motivs inhaltliche Änderungen unumgänglich macht. Auch in der Postproduktion kommt es häufig noch zu Variationen in der Verwendung des abgedrehten Materials, denn erst im Schnitt wird ersichtlich, ob Spannungskurven, atmosphärische Stimmungen und rhythmische Einheiten wirklich wie beabsichtigt funktionieren, und – was besonders bei Fernsehfilmen wichtig ist – ob sich die vorgeschriebene Laufzeit einhalten läßt. Aus solchen Überlegungen heraus können schließlich sogar ganze Szenen, die zuvor gedreht wurden, weggelassen, oder auch die Chronologie von Ereignissen kann in eine ursprünglich nicht vorgesehene neue Abfolge gebracht werden. Eine wirkliche Schlußversion des Drehbuchs läßt sich also erst nach Beendigung all dieser Arbeiten im Nachhinein erstellen. Zwischen Dreh- und Schlußversion ist das Drehbuch im Extremfall täglichen Modifikationen unterworfen, Seiten und Szenen werden ersetzt, gestrichen und ergänzt. Wenn am Ende dennoch ein stimmiges Ganzes entsteht, ist das nicht zuletzt auch einem aufmerksamen *script supervisor* zu danken.

Dieses also häufig recht flexibel gehandhabte, sehr formbare Drehbuch bildet dennoch Ausgangspunkt und Grundlage jedes Films. Denn es sind diese ungefähr 120 Seiten beschriebenes Papier, in das beträchtliche Mengen Geld und Arbeitskraft investiert werden sollen, um daraus einen Film entstehen zu lassen. Das Drehbuch muß über Elemente verfügen, die gewisse Personen dazu veranlassen, ihre Energien und Mittel in eine filmische Umsetzung einzubringen, weil sie sich davon eine Befriedigung ihrer Interessen versprechen. Diese können sowohl persönlicher Natur sein – im Sinne der Befriedigung des künstlerischen Ausdruckswillens – oder ökonomischer. Im letzteren Fall soll das Endprodukt das investierte Kapital im Rahmen der Auswertung mit möglichst hoher Verzinsung wieder freisetzen. Dazu ist erforderlich, daß

es am Markt reüssiert, also Interessenten für das von ihm versprochene und womöglich auch wirklich gebotene Filmerlebnis findet. Das Drehbuch sollte also in vielerlei Hinsicht „funktionieren“: Auf der einen Seite sind die handwerklichen Aspekte zu beachten, die innere Logik der Dramaturgie oder die Entwicklung von Spannungsbögen, Konflikten und Figurenkonstellationen, auf der anderen Seite aber auch grundsätzliche Dinge wie Thema, Aussage, Schauplätze und Charaktere. Vor allem letzteres wird das Interesse eines Publikums – was das Drehbuchstadium betrifft – überhaupt erst entfachen können, die handwerklichen Aspekte müssen es dann aufrechterhalten. Wenn diese Prämissen alle erfüllt zu sein scheinen, stellt sich nurmehr die allgemeine Frage der Umsetzbarkeit. Welches Finanzierungsvolumen benötigt das Projekt für eine angemessene Realisierung und ist dieses nach den unberechenbaren Regeln von Wahrscheinlichkeit und Erfahrungswerten refinanzierbar?

So prosaisch dies klingen mag, so wichtig sind diese Überlegungen in der Realität, der sich auch ein Stanley Kubrick nicht völlig verschließen kann. Er und seine Produktionsfirma wurden schließlich für die Projektentwicklung bezahlt; bevor Warner Bros. für einen Film grünes Licht erteilte, mußte ein überzeugendes Drehbuch mit Umsetzungsvorstellungen vorliegen. Letztere beziehen sich vor allem auf vorgesehene Kosten, Drehorte, Drehzeit und Besetzung von Team und Darstellern. Bei EYES WIDE SHUT dürfte bei den Entscheidungsträgern zugebenermaßen der vielversprechende Dreiklang der Namen Cruise – Kidman – Kubrick eher den Ausschlag gegeben haben als Inhalt und Konstruktion des Drehbuchs, die aber trotzdem das Grundgerüst des fertigen Films darstellen und dessen Wirkung maßgeblich beeinflussen.

In allen Phasen der Filmproduktion fungiert das Drehbuch als Orientierung und strukturelles Skelett. Neben ihm bilden die finanzielle Ausstattung und das engagierte *creative talent* weitere wichtige Eckpfeiler in der Planungsphase, die Aussehen und Wirkung des Endprodukts entscheidend prägen werden.

Der Stellenwert des Drehbuchs läßt sich vielleicht mit der Entwurfszeichnung eines Architekten vergleichen, der noch nicht weiß, an welcher Stelle, mit welchem Material, mit welchen Mitarbeitern und unter welchen Rahmenbedingungen seine Konstruktion einmal, wenn überhaupt, realisiert wird. Alle diese Einflußgrößen können eine Modifizierung des Entwurfs notwendig machen. Das Drehbuch ist der Kern, der auf fruchtbaren Boden fallen muß, die Raupe, die nicht zertreten werden darf, wenn aus ihr einmal ein Schmetterling werden soll.

Da die Entwicklung, die das Drehbuch zu EYES WIDE SHUT im Lauf der Zeit erfahren hat, nur sehr bruchstückhaft aus vorliegenden Materialien und Zeugnissen zu rekonstruieren ist, erscheint es zweckmäßig, hier zunächst die endgültige Fassung, die dem Film entspricht, zu untersuchen. Das heißt, wir wenden uns nun der inhaltlich-dramaturgischen Konstruktion des Films zu, ohne die filmischen Mittel der Ausführung zu berücksichtigen. Grundlage hierfür ist das in zahlreichen Sprachen in Verbindung mit Schnitzlers Novelle als *tie-in* zum Film publizierte Drehbuch¹⁰⁹, das sich auch als Protokoll bezeichnen ließe, da es – bis auf zwei Ausnahmen¹¹⁰ – exakt Handlung und Dialog des Films wiedergibt. Der Form eines Drehbuchs entsprechend finden sich allerdings nahezu keine Hinweise auf Bildgestaltung oder Montage.

Die Fragestellung lautet nun also: Nach welchen Prinzipien verfährt das Drehbuch mit Schnitzlers Vorlage, was wird vernachlässigt, was betont, welche neuen Schwerpunkte werden gesetzt und auf welche Weise literarische Ausdrucksmittel in dramatische übersetzt? Die Umwege, die zu dieser Schlußversion des Drehbuchs führten, wollen wir dann erst anschließend beleuchten.

¹⁰⁹ Die deutsche Drehbuchfassung gibt den Wortlaut der deutschen Synchronisation wieder und ist keine genaue Übersetzung des Originals. Anders als dort findet man zahlreiche Hintergrunddialoge vor, etwa die Gespräche der Gäste auf Zieglers Party (Bild 6) oder die Schmähworte der Studenten (Bild 45).

2.3.2 Victor Ziegler und Mandy – neue Figuren schließen den Kreis

Wie Schnitzler in seinem Filmentwurf eliminiert auch EYES WIDE SHUT die zusammenfassende Rückblende am Beginn der Novelle zugunsten eines chronologischen Ablaufs. Was die beiden Hauptfiguren, nun Bill und Alice Harford genannt, am Abend vor ihrem Streitgespräch erlebten, fungiert nicht mehr nur als Erinnerung, sondern läßt sich nun im einzelnen mitverfolgen. Dies gibt dem Film die Möglichkeit, nicht gleich zu Beginn mit der zentralen Handlung einsetzen zu müssen, sondern uns in einer recht ausführlichen Exposition mit den Protagonisten, mit ihrer Welt und ihren Verhaltensweisen, vertraut machen zu können. Dienten die kurz resümierten Ereignisse auf dem Kostümball der TRAUMNOVELLE lediglich als kleines Vorspiel, in dem spätere Motive anklingen konnten, so wird die Weihnachtsparty in EYES WIDE SHUT, zu der Bill von einem reichen Patienten geladen ist, darüber hinaus zu einem Ausgangspunkt für die späteren Ereignisse, mit denen es über bestimmte Figuren lose verbunden wird. So trifft Bill nämlich bereits hier seinen früheren Studienkollegen und jetzigen Pianisten Nachtigall respektive Nick Nightingale wieder, der ihm beiläufig die Adresse jener Bar, des „Sonata Café“, mitteilt, in dem er für einige Zeit engagiert ist. Auf diese Weise werden die von Schnitzler erst in der späteren Szene in Form von Erinnerungen Fridolins vermittelten Informationen in dramatische Handlung und Dialog überführt. Zunächst erzählt Bill seiner Gattin über Nightingale, dann spricht er mit diesem selbst. Durch diese Änderung wird Bills spätere Begegnung mit Nightingale von weitschweifigem Dialogballast befreit, und überdies hat diese Figur nun einen Wiedererkennungswert, ist dem Zuschauer bekannt, verbindet über ihre Auftritte weit auseinander liegende Teile der Handlung. In der Szene im Café sind wir, was diese Figur betrifft, dann bereits auf dem gleichen Wissensstand wie Bill.

In der Vorlage wird uns Fridolin über die personale Erzählperspektive und die damit verbundenen Mittel wie etwa die erlebte Rede nahe gebracht. Will man im Film das Interesse beziehungsweise die Identifikation des Zuschauers auf eine Figur fokussieren, so muß der Zuschauer möglichst schnell zu Beginn auf denselben Wissensstand wie diese gebracht werden. In der Literatur kann hier ein kurzer Exkurs jederzeit eine zusätzliche Figur vorstellen, im Film wirkt sich das häufig bremsend auf die Handlungsführung aus.

In diesem Zusammenhang sei betont, daß die hier vorgenommene Bewertung des Drehbuchs auf dessen dramaturgisches Funktionieren abzielt, also auf handwerklichen Prinzipien fußt. Natürlich gibt es zahlreiche auch künstlerisch anerkannte Filme, die (absichtlich) gegen solche Prinzipien verstoßen. Das ist durchaus statthaft, wenn man sich über die möglichen Auswirkungen im klaren ist, die fatal sein können, wenn das Publikum aufgrund inhaltlicher und struktureller Mängel des Drehbuchs weder Gefallen an noch Interesse für den entsprechenden Film empfindet. Nicht zuletzt aus kulturellen Gründen hat vor allem im europäischen Kino das freie, assoziative, episodische oder diskontinuierliche Erzählen eine lange Tradition, während die industrielle Produktion der US-Studios erzählerische Standards entwickelte und perfektionierte, die dem Zuschauer ein leicht zugängliches und inhaltlich zielgerichtetes Erlebnis sichern sollen. Letztere wecken beim Zuschauer Bedürfnisse (z.B. mitzuerleben, wie eine Figur ein Problem löst), während jene anderen auf die Bereitschaft des Publikums bauen, sich auf eine bestimmte Weltsicht oder ein individuelles (Film-) Kunstverständnis, auf das porträtierte soziale Milieu oder psychologische Problem einzulassen. Angesichts des heutigen audiovisuellen Überangebots erfüllt sich diese Hoffnung immer seltener. Das gilt für eine große Zahl von sogenannten „Arthouse“-Filmen, deren Qualität sich manchmal schon in der Verweigerung gegenüber dem Gewohnten erschöpft, wofür sie unter Umständen gar Festivalpreise gewinnen, die dann aber bei der regulären Kinoauswertung (zumeist mit nur wenigen Kopien) versagen und, von wohlwollenden Filmkritikern (oder einer kleinen Gemeinde eingeschworener Verehrer) als „verkannt“ oder „unterschätzt“ gehandelt, also mit dem Signum des

¹¹⁰ Diese Ausnahmen sind zwei marginale Auslassungen: Bild 33A wäre eine Außenaufnahme des Taxis, mit dem Bill zu Lou Nathanson fährt; und während sich Bill im Leichenschauhaus, Bild 125, über die Tote beugt, hört man im Film als *voice over* die Wiederholung dessen, was die Mysterious Woman in Bild 84 sagte.

„Geheimtips“ gebrandmarkt, ohne Umwege ins Nachtprogramm der Fernsehsender wandern, den „Schrottplatz der Filmgeschichte“, wo sie dann von einer cinephilen Minderheit „entdeckt“ werden können. Möglicherweise würde EYES WIDE SHUT, wären mit dem Film nicht jene drei wohlklingenden Namen verbunden, dieses Schicksal sogar teilen, denn obgleich die Gestaltung des Films sich gewiß nicht als selbstgefällig oder präventios einstufen läßt, sind einige grundsätzliche strukturelle Mängel bezüglich seiner Fähigkeit, Interesse und Aufmerksamkeit eines breiten, inhomogenen Publikums zu gewinnen, nicht von der Hand zu weisen.

In ihrer dramaturgischen Konstruktion bietet sich die TRAUMNOVELLE nämlich nur bedingt für eine filmische Adaption an. Indem das Erzählmedium Film vom Zuschauer ungeteilte Aufmerksamkeit über einen langen Zeitraum erwartet, verlangt es geradezu nach starken Konflikten, nach Entwicklung jeglicher Art, nach Problemen, die es zu lösen gilt, oder nach interessanten Charakteren, deren einziger dramaturgischer Daseinszweck es ist, die Handlung zusammenzuhalten, zu interagieren, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu rechtfertigen. Im Idealfall sollte die Handlung so auf das Wesentliche komprimiert sein, daß keine Szene entbehrlich ist, um den Gesamtzusammenhang verstehen zu können. Jede Szene sollte die Handlung ein Stück weiter vorantreiben.¹¹¹ In dieser Hinsicht besteht die TRAUMNOVELLE allerdings fast nur aus entbehrlichen Szenen. Sehr vereinfacht handelt sie von einem Mann, der von zu Hause weg geht, unterwegs einige Leute trifft und am Ende wieder nach Hause zurückkehrt. Die einzelnen Stationen der Reise ließen sich beliebig ergänzen oder streichen, ohne daß der Ablauf der „Handlung“ wesentlich beeinträchtigt würde. Wie schon ausgeführt, ist Schnitzler mehr an der Art und Weise von Fridolins Reagieren, an der inneren Entwicklung gelegen, sowie an der kunstvollen Verknüpfung der einzelnen Handlungsteile nicht durch dramaturgische Notwendigkeit, sondern durch thematische, motivische oder gestaltungsmäßige Zusammenhänge. Innere Zustände sollten im Film aber veräußerlicht, sichtbar gemacht werden. Jedoch muß dies nicht oder nur zum Teil auf der Handlungs- und somit Drehbuchebebene geschehen, sondern kann auch erst im Rahmen der späteren visuellen Umsetzung realisiert werden. Eben diese letztere Variante trifft auf EYES WIDE SHUT zu. Ein solches Vorgehen schmälert letztlich den Stellenwert der Handlungs- und somit Drehbuchebebene, sondern kann auch erst im Rahmen der späteren visuellen Umsetzung realisiert werden. Eben diese letztere Variante trifft auf EYES WIDE SHUT zu. Ein solches Vorgehen schmälert letztlich den Stellenwert der Handlungs- und somit Drehbuchebebene, sondern kann auch erst im Rahmen der späteren visuellen Umsetzung realisiert werden. Eben diese letztere Variante trifft auf EYES WIDE SHUT zu. Ein solches Vorgehen schmälert letztlich den Stellenwert der Handlungs- und somit Drehbuchebebene, sondern kann auch erst im Rahmen der späteren visuellen Umsetzung realisiert werden.

Kubrick nämlich ist bemüht, das ästhetische Konzept der TRAUMNOVELLE ins Medium Film zu übertragen, insofern dem Erzählen eine mindestens ebenso große Bedeutung zukommt wie dem Erzählten selbst. Daraus folgt, daß in der reinen Struktur des Drehbuchs, welches die Betonung eben auf das Erzählte legt, zahlreiche Dimensionen der Vorlage verlorengehen müssen, die erst später, in der Verfilmung, beim Erzählen also, in neuer, dem anderen Medium angemessener Form, wieder hinzugefügt werden können. Das Drehbuch ist damit nicht weniger wichtig, seine Funktion als strukturelle Basis behält es bei, doch es läßt sich hier nicht mit denselben Maßstäben messen, die üblicherweise an Drehbücher angelegt werden, die bereits eine möglichst konkrete Vorstellung vom zu erwartenden Ergebnis vermitteln sollen. EYES WIDE SHUT kann und will bezüglich der Drehbuchdramaturgie nicht als vorbildliches Beispiel dienen, wie es sich etwa über die Arbeiten Billy Wilders oder Alfred Hitchcocks sagen ließe, in denen sich das Ideal einer gleichwertigen Bedeutung von Drehbuch und visuel-

¹¹¹ Diese Vorgabe schließt keinerlei Inhalte oder ein langsames Erzähltempo a priori aus, sondern postuliert zum Zwecke der Wirkungssteigerung eine möglichst enge dramaturgische und funktionale Verzahnung aller Elemente mit dem Gesamtkontext.

lem Erzählen für Stimulation und Manipulation der Aufmerksamkeit des Publikums häufig verwirklicht findet.¹¹²

Trotzdem läßt bereits das frühe Auftreten der Figur Nick Nightingale auf der Weihnachtsparty Kubricks Bemühen um eine engere, filmgerechte Verknüpfung der einzelnen Handlungsteile erkennen, soweit die Vorlage dies ohne Sinnverlust zuläßt. Vorher noch wird einer der wichtigsten Handlungsorte des Films eingeführt, das New Yorker Apartment von Bill und Alice. Im Schlafzimmer machen sich die beiden ausgehertig und verabschieden sich im Wohnzimmer von ihrer Tochter Helena, die sie der Obhut einer Babysitterin überlassen. Kurz und knapp umreißt diese Sequenz das Zusammenleben der Familie und gibt einen Einblick in ihr Zuhause. Auf der Party angekommen, begrüßt sie das Ehepaar Ziegler. Indem Ziegler nebenbei lobend den Osteopathen erwähnt, zu dem Bill ihn zur Behandlung seines Armes gesandt habe, deutet er Bills Arztberuf an. Die darauffolgende kurze Unterhaltung von Bill und Alice während des gemeinsamen Tanzens klärt sodann endgültig Bills berufliche und gesellschaftliche Stellung. In dieser Veranstaltung der „besseren Gesellschaft“ ist Bill eher ein Fremdkörper, er kennt nämlich keinen der anderen Gäste. Seine Einladung sieht er als Resultat seiner Hausbesuche. Nachdem er Nick erkannt und Alice erklärt hat, mit ihm Medizin studiert zu haben, trennen sich die beiden auf Alices Behauptung hin: „Honey, I desperately need to go to the bathroom.“ (Die deutsche Fassung ist hier mit „Schatz, ich muß dringend mal verschwinden“ ungenauer.) Offenbar ist dies nur ein Vorwand, um einem womöglich lästigen Wiedersehensgespräch zu entinnen, jedenfalls sehen wir Alice nicht das Badezimmer aufsuchen, sondern geradewegs ein Glas Champagner leeren, um sich wenig später von einem Gast in ein Gespräch verwickeln zu lassen. Es mag auch ein Indiz für mangelndes gegenseitiges Interesse sein, dafür, daß in ihre Ehe eine oberflächliche Routine der Selbstverständlichkeit eingekehrt ist. Sie interessiert sich nicht für seine Freundschaften, er hat in der Szene zu Hause auf ihre Frage nach ihrem Aussehen, ohne sie zunächst überhaupt anzusehen, geantwortet: „You always look beautiful.“ Ihre Verabredung, sich später auf der Party an der Bar wiederzutreffen, bleibt, zumindest im Film, unerfüllt, denn die Sequenz bricht vorzeitig ab. Von nun ab werden in einer Parallelmontage¹¹³ alternierend jeweils die Erlebnisse von Alice und Bill verfolgt. Alice macht die Bekanntschaft eines Ungarn mittleren Alters, Sandor Szavost, der sogleich zu flirten anfängt. Sie beginnen einen langen Dialog, den sie beim gemeinsamen Tanz fortführen. Darin äußert sie sich über ihre berufliche Tätigkeit: „Well, at the moment I am looking for a job. I used to manage an art gallery in Soho but it went broke.“ Damit soll plausibel geklärt werden, warum eine junge Frau wie Alice ihren Tag überwiegend allein daheim mit der gemeinsamen Tochter zubringt, was heutzutage die Ausnahme zu werden scheint, zu Schnitzlers Zeiten hingegen selbstverständlich war – in der TRAUMNOVELLE findet man den Alltag des Paares dergestalt resümiert: „Den Gatten forderte sein Beruf schon in früher Stunde an die Betten seiner Kranken; Hausfrau- und Mutterpflichten ließen Albertine kaum länger ruhen.“ (S.12) Hauptsächlich kreist Szavosts Gesprächsthema aber um süffisante Bemerkungen zum Thema Ehe, in der eindeutigen Absicht, sich mit Alice an einen abgeschiedenen Platz zurückzuziehen. Doch obgleich von einigem Alkoholgenuß angeheitert, widersteht Alice seinem etwas übertriebenen Charme und stellt so ihre eheliche Treue unter Beweis. Demgegenüber unterhält sich Bill angeregt mit zwei jungen Models, Nuala und Gayle. Letzterer war er ein-

¹¹² Als Beispiel aus dem Jahr 1999 läßt sich NOTTING HILL anführen, wo Autor Richard Curtis seine bereits in THE TALL GUY (1989) und FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL (1994) erprobten Erzählstrategien weiterentwickelt und verfeinert. Zudem ist der Film mit ausgeprägtem Gespür für filmische Wirkungen inszeniert (z.B. Plansequenz zur Überbrückung der Jahreszeiten).

¹¹³ Zur Gestaltung dieser Parallelmontage siehe Kapitel 3. Bereits auf der Ebene des Drehbuchs entfalten solche Parallelhandlungen jedoch ihre rhythmisierende Wirkung, sorgen für Abwechslung, erlauben Auslassungen und sind spannungsfördernd. Leider macht EYES WIDE SHUT nur noch in der Domino-Szene kurz von diesem Mittel Gebrauch. Besonders wirksamen Nutzen zieht zum Beispiel Peter Lichtfelds ZUGVÖGEL (D 1997) aus einer vorwiegend als dramaturgisches Hilfsmittel für Spannungskreation und Strukturierung eingefügten Parallelhandlung, in der – für die eigentliche Geschichte im Grunde irrelevant – Polizisten die Hauptfigur verfolgen: Eine ansonsten gemächliche Reise gerät so ohne deren Wissen in der Zuschauerwahrnehmung unversehens zur Flucht.

mal, wie er sich nun erinnert, behilflich, als ihr auf der Straße etwas ins Auge flog. In David Leans Noël Coward-Adaption BRIEF ENCOUNTER (GB 1945) entwickelte sich aus solch unverfänglicher Hilfe seitens eines Arztes eine komplexe Liebesgeschichte, hier wird sie zum Detail, das ohne Folgen blieb. Gayle ist es, die hier frühzeitig ausspricht, was Fridolin in der TRAUMNOVELLE wiederholt bewegt, das Gefühl nämlich, etwas verpaßt zu haben. Ärzte würden zuviel arbeiten, meint sie: „Just think of all they miss.“ Leider wird ihr Gespräch abrupt von einem Bediensteten Zieglers, Harris, unterbrochen; Bills Abschiedsfrage „To be continued?“ erfährt keine Verwirklichung, die Möglichkeiten dieser Begegnung bleiben in der Schwebe, das vielversprechende, mysteriös-lockende Angebot, dorthin zu gehen, „where the rainbow ends“, findet keine Erfüllung. Während Alice den Verführungskünsten Szavosts widerstehen muß, sieht sich Bill durch Fremdeinwirkung von außen einer eigenen Entscheidung enthoben. In beiden Fällen aber zeichnet sich bereits das Grundmuster späterer erotisch konnotierter Begegnungen ab, die alle im Ansatz abgebrochen werden, aber vielleicht gerade dadurch das Denken der Protagonisten weiter beherrschen, weil sie den Status unerfüllter Möglichkeiten einnehmen, uneingestandene Sehnsüchte symbolisieren und im Sinne eines „Was wäre, wenn ...“ unrealisierte Alternativen zur tatsächlich erlebten Wirklichkeit repräsentieren. Dabei ändert der Film die entsprechende Rückblende in der Vorlage ab, wo Fridolin und Albertine, von ihren Gesprächspartnern im Stich gelassen oder gelangweilt, schließlich untereinander ein erotisches Verführungsspiel beginnen. Vielmehr übernimmt diese Sequenz im Film die Funktion der in der Vorlage am Abend darauf zwischen Fridolin und Albertine ausgetauschten Erinnerungen, die im Film zur Vermeidung von zuviel Dialog fast gänzlich weggelassen und auf Alices entscheidendes „Geständnis“ verdichtet werden.

Als Ausgangspunkt der deutlichsten Entfernung von der Vorlage, die auf eine plausible Erklärung der späteren Erlebnisse Bills abzielt, dient die Szene in Zieglers Badezimmer, wohin Bill von Harris geführt wird. Dort findet er seinen Gastgeber mit bloßem Oberkörper vor, der ratlos einer nackten, bewußtlos in einem Sessel hängenden Frau, gegenübersteht. Es ist offensichtlich, daß er mit ihr sexuellen Verkehr hatte oder dies beabsichtigt war. Die Tatsache übrigens, daß Alice sich zuvor von Bill in der Absicht getrennt hatte, das Badezimmer aufzusuchen, läßt zumindest unterschwellig die Möglichkeit anklingen, daß sie durchaus an Mandys Stelle hätte sein können. Zieglers Verhalten, der auf diese Weise seine Frau – die ihren einzigen Auftritt in der kurzen Begrüßungsszene absolvierte – betrügt, scheint Bill kaum zu überraschen. Jedenfalls kann es als Vergleichsbasis für die Bewertung von Bills eigenem Verhalten in späteren Situationen herangezogen werden. Bills ärztliche Hilfe ist gefragt, auch wenn diese sich nun offenbar auf gutes Zureden beschränkt. Mandy, so heißt die junge Frau, hat, wie Ziegler erklärt, den übermäßigen Genuß von Alkohol und Rauschgift nicht vertragen. Nachdem sie wieder zu sich gekommen ist, rät Bill ihr zum Entzug, andernfalls werde sie nicht mehr so glimpflich davonkommen. Zum Abschluß der Szene gemahnt Ziegler Bill zum Stillschweigen über diesen Vorfall – ähnlich wie er später beim Verlassen der geheimen Gesellschaft zu Verschwiegenheit über das Erlebte verpflichtet wird.

Die Figur Victor Ziegler steht stellvertretend für die leichtlebige Moral der besseren Gesellschaft, die allein auf ihren Vorteil und ihr Vergnügen bedacht und auf andere keine Rücksicht zu nehmen bereit ist. Diese Gesellschaft, in der Bill schon hier auf der Weihnachtsparty wie ein Außenseiter wirkt, steht in Gegensatz zum vordergründig beschaulichen Familienleben der Harfords. Während diese ihre Triebe und Begierden auslebt, werden sie bei Bill und Alice ins Unbewußte verdrängt, wo sie ihre Träume und geheimen Wünsche bestimmen.

Am Ende, nachdem Bill in der Totenkammer die Leiche gesehen hat und bevor er nach Hause zurückkehrt, wird er über sein Mobiltelefon zu Ziegler gerufen, der ihm nun in einem langen Gespräch im Billard-Zimmer unter anderem die Vorfälle auf dem Maskenball auseinandersetzt und erklärt. Während Fridolin in der TRAUMNOVELLE über die genauen Zusammenhänge und Hintergründe seiner Erlebnisse im unklaren bleibt, auf eigene Vermutungen angewiesen ist, sorgt Ziegler in EYES WIDE SHUT für eine halbwegs einleuchtende Erläuterung der Vorkommnisse. So finden sich in dieser Szene konzentriert all jene Überlegungen wieder, die Fridolin in der Vorlage vor allem nach Verlassen der geheimen Gesellschaft angestellt hat, die

subjektiven Gedanken werden in objektiven, dramatischen Dialog überführt. Denn die Szene wirkt wie eine Konfrontation zwischen Ziegler und Bill, aus der Bill eindeutig als der Unterlegene hervorgeht. Der Billardtisch gibt einen deutlichen Hinweis darauf, daß Ziegler hier mit seinem Gast spielt, ihn zu manipulieren versucht, offensichtlich in der eigennützigen Absicht, Bill von weiteren, ihm unangenehmen Nachforschungen abzubringen.

Aus Zieglers Ausführungen geht hervor, daß er selbst der geheimen Gesellschaft beigezogen war – womit er nicht erst hier zu einem Beispiel für jene „Doppelexistenzen“ wird, über die Fridolin in der Vorlage nachsinnt – und Bill am nächsten Tag überwachen ließ, weshalb er über all sein Tun informiert sei. Die in der TRAUMNOVELLE anonymen Kräfte, von denen sich Fridolin gesteuert und kontrolliert fühlt, erhalten hier in der Person Zieglers ein konkretes Gesicht. Ziegler appelliert an Bills Schuldbewußtsein, indem er ihm ein unerlaubtes Verhalten vorwirft, das auch ihn, Ziegler, in Schwierigkeiten brächte, da er seinen Freunden Nick empfohlen hatte, der sich nun durch seinen Verrat als unzuverlässig erwies. Natürlich nimmt Bill alle Verantwortung bereitwillig auf sich. Weitere Befürchtungen zerstreut Ziegler durch die Versicherung, Nick sei wohlbehalten heimgekehrt. Andererseits entzieht er sich auch mehrfach einer genauen Erklärung, schweift vom Thema ab, begnügt sich mit Andeutungen oder nimmt Zuflucht zu wenig überzeugenden Argumenten. Eine klare Begründung dafür, daß er Bill überwachen ließ, will er nicht geben, es sei „for your own good“ gewesen. Die anderen Gäste der nächtlichen Gesellschaft seien keine „ordinary people“ gewesen, wenn er ihre Namen nennen würde, könnte Bill nicht mehr ruhig schlafen, bekannte Autoritäten und Würdenträger also allem Anschein nach. Und was Bills Entdeckung angeht, so ist sie nicht einmal auf seine Unkenntnis des zweiten Paßwortes zurückzuführen – ein solches hätte es nämlich gar nicht gegeben. Außerdem sei er als einziger in einem Taxi gekommen. Wenn das bereits aufgefallen ist, hätte man Bill eigentlich gar nicht erst einzulassen brauchen, zumal Bill erst nach Betreten des Hauses seine Maske aufgezogen hat, während Fridolin sie schon vorher aufsetzt. Die Diener hätten ihn folglich durchaus als Fremden erkennen können. Es fallen also schon einige Ungereimtheiten und Fragwürdigkeiten in Zieglers Beweisführung auf. Bills mysteriöse Warnerin sei eine gewöhnliche Hure gewesen, zerstört Ziegler alle möglichen Idealisierungen dieser Frau durch Bill, und stellt die Annahme zur Disposition, alle Geschehnisse seien womöglich nur für Bill inszeniert worden, nichts weiter als eine Farce, ein Schwindel, mit dem Ziel „to scare the living shit out of you. To keep you quiet about where you'd been and what you'd seen.“ Abgesehen davon, daß Ziegler dies ausdrücklich als Möglichkeit im Konjunktiv formuliert und daß ein solcher Inszenierungsaufwand doch recht übertrieben erscheint, berücksichtigt man die Tatsache, daß Bill doch im Grunde nichts gesehen hat, was den anonymen Mitgliedern der Gesellschaft gefährlich werden könnte, scheint dieser unterstellte Schwindel zudem noch erfolglos gewesen zu sein – wie Bills wenig angsterfüllte Nachforschungen belegen.

Die wohl wichtigste Antwort Zieglers ist aber die auf Bills Frage, ob die Tote, von der in der Zeitung die Rede ist und die er in der Leichenkammer besuchte, seine mysteriöse Warnerin und Retterin sei. In der TRAUMNOVELLE ist dies bis zum Ende hin ungewiß und letztlich auch zweitrangig, da Fridolin seine Frau an die Stelle der Begehrten setzt. Hier jedoch antwortet Ziegler mit einem klaren „Ja“, bestreitet aber jeglichen Zusammenhang zwischen dem Tod der Unbekannten und ihrem bereitwilligen Opfer für Bill: „She got her brains fucked out. Period.“ Eine Überdosis Rauschgift habe ihren Tod verursacht, sie sei ein Junkie gewesen, eben jene Mandy, die Bill vor zwei Tagen selbst gewarnt hatte. Die Warnung war wohl nicht nachdrücklich genug, könnte man meinen, im Grunde müßte Bill sich nun gleichermaßen schuldig fühlen, denn er hätte mit mehr ärztlichem Engagement ihren Tod wohl verhindern können. Doch wer war diese kurz Mandy genannte Amanda Curran? Aufschluß darüber gibt der Zei-

tungsartikel,¹¹⁴ der im Film nur zweimal kurz zu sehen und im Drehbuch nicht abgedruckt ist, sich jedoch auf Video mittels Standbild entziffern läßt:

Ex-beauty queen in hotel drugs overdose

<p>By Larry Celona</p> <p>A former Miss New York was rushed to New York Hospital this morning in critical condition after a drug overdose, police sources said. Amanda Curran, 30, was found unconscious in her room at the Florence] Hotel by security personnel after her agent asked them to check on her because he'd been unable to reach her by phone. Workers at the Florence told police she had not been seen since 4 a.m., when she returned to the hotel accompanied by two men. The staff said the men seemed to be holding a giggling Curran upright as they brought her into the posh hotel. Police have been unable to locate the two men, but a police spokesman said they did not suspect foul play in Curran's overdose. We don't believe there has been</p>	<p>any crime against Miss Curran, but we would like to talk to these two men to see what they can tell us about her final hours" before she was] discovered, the spokesman said. Officials decline to say what drug or drugs Curran OD'd on. It was unclear] if there was anyone in the room with her at the time she ingested the drugs. her at the time she ingested the drugs. Her sister, Jane Curran, told The Post, "the overdose must have been an accident. Mandy and I were as close as sisters can get. We didn't have any secrets. If there had been anything wrong, she would have told me." Jane, a 26-year-old perfume consultant, said that her sister was emotionally troubled as a teenager, but had managed to put it behind her. "She'd undergone treatment for depression in her teens, but that was a long time ago.</p>	<p>She said that her sister was not totally satisfied with her career, but was still hoping to turn her beauty pageant success into an acting gig. "Things hadn't gone as well as she expected after winning the Miss New] York title, but she was considering several television offers. "She has many important friends in the fashion and entertainment worlds "She has many important friends in the fashion and entertainment worlds and she believed she'd break through] in the end. It was just a matter of time." After being hired for a series of magazine ads for London fashion de-] signer Leon Vitali, rumors began circulating of an affair between the two.] Soon after her hiring, Vitali empire insiders were reporting that their boss adored Curran -- not for how she wore his stunning clothes in pub-] lic, but for how she wowed him by taking them off in private, seductive solo performances.</p>
--	---	---

Abgesehen von den entfernt an Jacks Manuskript in THE SHINING erinnernden mehrfach doppelt gedruckten Zeilen und dem Insider-Joke des letzten Absatzes – Leon Vitali war seit seinem Auftritt als Lord Bullingdon in BARRY LYNDON einer der engsten Assistenten Kubricks, in EYES WIDE SHUT spielt er zudem Red Cloak, eine Art Vorsteher der geheimen Party, wodurch er natürlich wiederum mit der Mysterious Woman verbunden ist – liefert dieser Artikel einen glaubwürdigen Einblick in den persönlichen und sozialen Hintergrund von Mandy. Für Ziegler ist dieses Leben wertlos, das traurige Schicksal dieses hoffnungsvollen Starlets rührt ihn nicht, als „Hure“ wertet er sie ab. Mit dieser Figur und Zieglers Behauptungen schließt sich der Kreis, den die TRAUMNOVELLE offen ließ, vieles was dort reine Spekulation blieb, wird hier, allein schon weil Ziegler über die Vorgänge Bescheid weiß, zur Gewißheit. Doch seine Verlautbarungen überzeugen nicht ganz, und zu sehr scheinen sie darauf abzuzielen, Bill mit einer halbwegs akzeptablen Erklärung abzuspeisen, um sich eines lästigen Neugierigen zu entledigen, so daß man sie als eine mit Halbwahrheiten durchsetzte Lügengeschichte

¹¹⁴ Der angebliche Verfasser Larry Celona war Kubricks Kontaktperson bei der New York Post für die authentische Gestaltung des Artikels. Am 8.03.99 berichtet er enttäuscht, ihm sei ein Interview mit dem nun leider Verstorbenen zugesichert worden. Dabei teilt er auch die Unterzeile zu jener – auch als ironischen Kommentar zu Bills Erlebnissen aufzufassender – ganzseitigen Titelschlagzeile „LUCKY TO BE ALIVE“ mit, die sich auf dem Videobild nicht mehr entziffern läßt: „Hero Dog Saves Bronx Family of Six from Deadly Inferno.“

ansehen könnte. Immerhin belehrt uns auch der Abspann darüber, daß Mandy und Mysterious Woman von zwei verschiedenen Darstellerinnen verkörpert werden. Unterstellt man Ziegler, daß er Bill zum Zwecke der Manipulation belügt, dann findet die Farce, von der er spricht, in dieser Szene nicht ihre Auflösung, sondern ihre Fortsetzung, der Inszenierende gibt sich zu erkennen, greift in das Spiel ein, dessen Fäden er nach wie vor in der Hand hält. Das Mysterium, die Ungewißheit, welche die Vorlage bestimmt, bliebe – eine Ebene höher transponiert – dann doch wieder erhalten.

Allerdings ist fraglich, inwieweit dies von Kubrick bewußt beabsichtigt war: Sah er seinem Co-Autor Frederic Raphael zufolge die entscheidende Schwäche von Peter Hyams Fortsetzungsfilm 2010: SPACE ODYSSEY (1984) noch in dessen ständigen Erklärungen – „They explained everything [...] You tell people what things mean, they they don't mean anything anymore.“¹¹⁵ – so meinte er während des Drehs gegenüber Sydney Pollacks Befürchtung eines Anti-Climax, eines „grand ralenti majestueux à la fin du film“, scherzhaft: „Regarde *Colombo*. Tu sais comme c'est amusant de voir Peter Falk expliquer toute l'histoire. C'est ce que nous devons faire.“¹¹⁶ An anderer Stelle erinnert sich Pollack: „Il aimait l'idée d'un « interprète » destiné au public capable de refaire l'histoire en une scène comme dans les chœurs antiques de la tragédie grécque.“¹¹⁷

Wie wir noch sehen werden, ist die logische Verknüpfung des Handlungsgerüsts über die neuen Figuren Ziegler und Mandy wesentlich dem Einfluß Raphaels zu verdanken, dessen Absichten Kubrick jedoch spätestens bei der Inszenierung zugunsten einer Mehrdeutigkeit unterläuft. Trotzdem haftet der Szene im Billardraum etwas von den überraschenden Aufklärungsreden am Ende von Whodunit-Krimis (wie der von Kubrick erwähnten Columbo-Reihe) an, die Handlung schreitet nicht wirklich voran, stattdessen wird Rückschau gehalten, das Vergangene wird rekapituliert und bewertet. Eine solche dialoglastige Verlangsamung des Handlungsflusses ist besonders gegen Ende eines Films fragwürdig, zumal hier kein Täter zu entlarven, sondern lediglich die Bedeutung vorangegangener Geschehnisse zu klären ist. Im Sinne der symmetrischen Struktur des Films, der sich auch die Vorlage bedient, erscheint es aber nur konsequent, der neu hinzugefügten Szene in Zieglers Badezimmer eine entsprechende Szene am Ende des Films folgen zu lassen. Mandy und Ziegler sind die beiden Figuren, die innerhalb eines episodischen Films, dessen Teile ansonsten nur lose durch das chronologische Erleben der Hauptfigur Bill sowie thematische Beziehungen verbunden wären, für einen dramaturgischen Zusammenhalt, eine innere Verknüpfung sorgen.

2.3.3 *Änderung im Detail – der verfehlt Sinn?*

Auf den ersten Blick scheint sich EYES WIDE SHUT, was Inhalt, Figurenrepertoire und Struktur betrifft, ziemlich eng an seiner Vorlage zu orientieren. Doch neben der eben ausgeführten Erweiterung fallen noch zahlreiche weitere Detailänderungen und Streichungen auf, die mitunter zu einer Verschiebung der jeweiligen Bedeutung, bisweilen sogar zu einer Verfehlung des ursprünglichen Sinns führen. Es ist verständlich, daß bei einer Literaturverfilmung aus zeitlichen Gründen immer inhaltliche Kürzungen in Kauf genommen werden müssen. Gerade dies erweist sich jedoch bei einer Vorlage wie der TRAUMNOVELLE, die stärker von motivischem Zusammenhang als von dramaturgischer Notwendigkeit geprägt ist, als problematisch. Die Untersuchung von Schnitzlers Novelle hat das filigrane Netzwerk innerer Querverweise aufgezeigt, welches sich nicht gänzlich auflösen läßt, sondern in Mehrdeutigkeit verharret. Bei der Adaption besteht die Gefahr, daß man ein Detail ändert oder wegläßt, dabei aber übersieht, daß es mit einem anderen Detail in Verbindung steht, welches man womöglich beibehält und das so seinen ursprünglichen Sinn zumindest teilweise verliert. Im folgenden sollen die wichtigsten Änderungen aufgeführt werden, welche die Autoren des Films vorgenommen

¹¹⁵ Raphael, S.75; vergleichbare Äußerungen Kubricks finden sich jedoch schon in Interviews zu 2001.

¹¹⁶ Interview mit Sydney Pollack in Positif, September 1999, S.17f.

¹¹⁷ Pollack in: Cahiers du Cinéma, Oktober 1999: „Kubrick, l'homme qui savait tout“.

haben. Dabei erscheint es weniger sinnvoll, über deren etwaige Absichten zu spekulieren, als auf mit den jeweiligen Änderungen verbundene Konsequenzen hinzuweisen.

Statt im Wien zu Beginn des Jahrhunderts spielt nahezu dieselbe Geschichte sich nun im New York der Endneunziger ab. Genaue Daten werden im Film zwar auch nicht gegeben, aber Mobiltelefone und Automarken verweisen schon auf eine zeitgenössische Umgebung. Offenbar zielt Kubrick mit der zeitlichen und örtlichen Situierung des Geschehens ebenso wie Schnitzler auf dessen Allgemeingültigkeit ab hinsichtlich der Aussagen über die zwischenmenschlichen und persönlichen Dimensionen der thematisierten Motive von Ehe, Liebe, Sex, Eifersucht, Vertrauen, Lüge und Schuld. Gerade in Großstädten ist ein anonymes Miteinander unterschiedlichster Menschen anzutreffen, die von der Existenz des anderen nichts wissen. Die Entscheidung für New York bei einer Verlegung der Handlung ins Amerika von heute ist naheliegend, wenn man ihr eine immer, also auch heute gültige Relevanz zuschreiben möchte. Hier findet sich dieselbe multikulturelle Mischung von Menschen verschiedenster Herkunft, wie sie auch im Wien der TRAUMNOVELLE zu finden ist. Eben diese angestrebte Allgemeingültigkeit verleiht der Handlung im Film wie in der Vorlage auch gleichnishafte Züge, die filmische Realität existiert unabhängig von den Gesetzmäßigkeiten der außerfilmischen Wirklichkeit, sie bleibt hier immer eine behauptete, die der Zuschauer zu akzeptieren hat. Darum greifen die Glaubwürdigkeit betreffende Vorwürfe, die dem Film allenthalben gemacht wurden, zu kurz, wenn sie nicht auf die innere Logik des Films, sondern auf dessen Beziehung zu unserer Realität abzielen, wie etwa die Frage, ob man denn wirklich annehmen könne, daß heutzutage jemand ernsthaft auf die sexuellen Phantasien seiner Frau derart fassungslos reagiert wie Bill. Der Film jedenfalls geht von dieser Prämisse aus, er setzt diese Geschichte an seinen Schauplatz, unabhängig davon, ob sie sich dort wirklich so abspielen könnte. Eine Aktualisierung der Geschichte wird als nicht nötig empfunden, sie wird lediglich in ein zeitgenössisches Gewand gekleidet.

Da mutet die jahreszeitliche Verlegung der Handlung sogar viel gravierender an. Die TRAUMNOVELLE spielt zur Faschingszeit und reflektiert so die motivische Konstante der Maskierung, die es erlaubt, den wahren Charakter, die Individualität zu verbergen. Hinter der Maske lassen sich tabuisierte Begierden ausleben, sie ermöglicht eine andere Existenz. Der Fasching erlaubt einer Gesellschaft, für kurze Zeit dem Alltagsleben zu entrinnen, Rollen zu wechseln – wie der Maskenball zu Beginn (im Unterschied zum Film) demonstriert. Danach wird die Maske fallen gelassen, die Grenzen des Individuums fordern ihr Recht wieder ein. Zugleich erlaubt diese zeitliche Festlegung das schon beschriebene Spiel mit Fridolins Wahrnehmung der Witterung, die zwischen letzten Zeichen des Winters und Vorboten des nahenden Frühlings pendelt, entsprechend Fridolins jeweiliger gefühlsmäßiger Verfassung. Kubrick hingegen verlegt die Handlungszeit auf die Vorweihnachtszeit, die sich im Film vor allem in der Ausstattung mit Lichterschmuck und Christbäumen in nahezu allen Räumlichkeiten, aber auch durch wiederholte „Merry Christmas“-Wünsche manifestiert. Damit wird ein etwas plakativ geratener Kontrast aufzubauen versucht zwischen der eigentlichen Bedeutung des Weihnachtsfestes einerseits und dessen tatsächlicher, sinnentleerer Reduzierung auf Äußerlichkeiten andererseits, die allerdings auch die verdrängte Sehnsucht der Menschen nach Geborgenheit und Liebe absorbieren. Eine weiße Märchenweihnacht ist es denn auch nicht, die der Film zeigt, sondern nasse Straßen bei frostigen Temperaturen.

Das abendliche Enthüllungsgespräch zwischen Bill und Alice ist gegenüber der Vorlage stark gekürzt und konzentriert sich – nach einem kurzen Erinnerungsaustausch an den zurückliegenden Abend auf Zieglers Party – auf Alices entscheidendes Geständnis. Im Gegensatz zur Vorlage, die sich zunächst mit indirekter Wiedergabe des Gesprächs begnügt, in welchem Albertines Offenbarungen das Resultat absichtlicher, fast spielerischer Suche nach den „verborgenen, kaum geahnten Wünsche[n]“ (S.13) sind, entspinnt sich im Film ein konsequent strukturierter Dialog, der sich durch Marihuana-Genuß allerdings zunehmend der Kontrolle der Gesprächspartner entzieht. Der gemäßigte Rauschgiftkonsum dient hier als Vorwand dafür, daß Alice sich überhaupt derart erregt über Bills harmlos gemeintes Verständnis für anderer Männer, die sich von seiner schönen Gattin angezogen fühlen, später mag er die Freiset-

zung von Verdrängtem befördern helfen, er paßt aber eigentlich nicht ins Bild der vorgebliehen familiären Idylle und untergräbt Bills Glaubwürdigkeit als Arzt. Nachdem die beiden sich darüber gestritten haben, inwieweit sie selbst jemals zumindest mit den Gedanken spielten, dem anderen untreu zu werden – Bill etwa bestreitet energisch, bei der Brustuntersuchung einer Patientin andere als berufsbezogene Gedanken zu hegen – will Alice wissen, warum er ihretwegen noch nie eifersüchtig war, und stürzt nach seiner selbstbewußten Behauptung, er sei sich ihrer sicher, in einem Lachanfall zu Boden. Ihre Ausführungen den zurückliegenden Urlaub auf Cape Cod betreffend stellen in der Konsequenz ein konkretes Beispiel dafür dar, daß ihre Treue zu Bill durchaus nicht selbstverständlich ist, und sollen überdies Bills zuvor geäußerte Ansichten über das sexuelle Selbstverständnis von Frauen widerlegen. Sowie sie ihre Rede beendet hat, wird Bill telefonisch zu einem Patienten gerufen, was ihn einer spontanen Reaktion enthebt, welche den Konflikt schon hier hätte bereinigen können.

Gegenüber der Vorlage läßt sich also die Verlagerung einiger zentraler Faktoren in dieser Szene beobachten. Alice dominiert sie eindeutig, Bill wird von seiner anfänglichen Rolle des Angegriffenen zunehmend in die des passiven Zuhörers gedrängt. Bei Schnitzler findet sich demgegenüber eher ein gleichberechtigtes Spiel gegenseitiger Geständnisse, Fridolin muß ebenfalls ein erotisches Erlebnis im Urlaub zugeben. Die wechselseitige Entsprechung beziehungsweise Ergänzung von Fridolins nächtlichem Erleben und Albertines Traum klingt in der Gestaltung dieser Szene schon an, der Film begnügt sich hingegen mit der inhaltlich entscheidenden Erinnerung von Alice. Der Versuch einer Versöhnung durch Albertines Forderung „Wir wollen einander solche Dinge künftighin immer gleich erzählen“ (S.17) fehlt im Film. Zudem verzichtet er auf Fridolins zentrale Behauptung „in jedem Wesen, das ich zu lieben meinte, habe ich immer nur dich gesucht“ (S.18), die auf seine spätere Erkenntnis vorausdeutet, daß er sich die Unbekannte mit dem Gesicht seiner Gattin vorgestellt habe. Der Film beschränkt sich diesbezüglich auf leise Andeutungen in der visuellen Gestaltung. Im Gegensatz zu der Tatsache, daß die Protagonisten sich in der Vorlage dieser Szene Geheimnisse offenbaren, ertappen wir Bill im Film der Lüge. Gemäß seinem Versprechen verschweigt er seiner Frau den Vorfall in Zieglers Badezimmer und erklärt sein zeitweiliges Verschwinden mit einem angeblichen Unwohlsein Zieglers.

Die persönliche Bedeutung des Arztberufs für Bill wird im Film viel weniger thematisiert als bei Schnitzler. Außer in drei kurzen Einstellungen als Illustrierung des Alltags sehen wir Bill nie bei der Arbeit. Während Fridolin wiederholt über Herausforderungen und Gefahren seiner Tätigkeit räsoniert und bei seinen Krankenvisiten begleitet wird, scheint der Beruf Bills in *EYES WIDE SHUT* eher als vordergründig identitätsstiftendes Statussymbol zu fungieren, der Erfolg bemißt sich mehr am Einkommen als etwa an einer Heilungsquote. Zu seinen Patienten zählen immerhin so einflußreiche Größen wie Ziegler. Später hat er Zeit, lange nachsinnend in seinem Sprechzimmer zu sitzen und spürt keine Skrupel, wegen seiner Nachforschungen Termine von Patienten ausfallen zu lassen. Bei Fridolin handelte es sich in dem Fall lediglich um eine Krankenvisite in der Klinik, die ein Kollege ebenso gut durchführen kann. Bezeichnend für die Vergeblichkeit von Bills Können ist denn auch der Tod seines Patienten Nathanson. In der *TRAUMNOVELLE* wird Fridolin zum Hofrat gerufen, dem es „sehr schlecht gehe“ (S.19), erst bei seiner Ankunft muß er erkennen, daß er „zu spät gekommen war“ (S.20). Im Film dagegen wird Bill bereits von vornherein vom Tod seines Patienten unterrichtet, er braucht also nicht einmal seinen Arztkoffer mitzunehmen.

Sein Arztausweis verleiht Bill Autorität, ist ihm bei seinen Nachforschungen ähnlich nützlich wie eine Polizeimarke. In der entlarvenden Häufigkeit, mit der Bill von seinem Ausweis Gebrauch macht, lassen sich schon satirische Züge erkennen. Jedoch ist es auch ein zweckentfremdender Mißbrauch seines Berufes. Fridolin greift nie zu diesem Mittel. Überdies nimmt die Macht des Geldes nunmehr eine zentrale Position ein. Im Verlauf dieser einen Nacht gibt Bill mindestens siebenhundert Dollar aus, etwa für die Prostituierte, den Kostümverleiher und einen Taxifahrer. In der Vorlage lehnt das „Dirnchen“ Fridolins Banknoten mit „Bestimmtheit“ (S.33) ab, und Gibiser verlangt „was mir zukommt, nicht mehr“ (S.43).

Die einzelnen Stationen von Bills Reise und sein erneutes Aufsuchen dieser Orte am folgenden Tag sind im Film einerseits stark gekürzt, andererseits finden sich aber auch zahlreiche Ergänzungen. Das Gespräch mit Marion, wie Marianne nun heißt, geht nur auf die letzten Stunden des verstorbenen Vaters und ihre Absicht ein, ihren Verlobten Carl bald zu ehelichen, verzichtet aber auf ihre familiären Hintergründe, wie das Verschwinden ihres Bruders, und weitere „gleichgültige Dinge, ohne Notwendigkeit, fast ohne Zusammenhang“ (S.23), um möglichst rasch zu ihrer unvermuteten Liebeserklärung zu gelangen. Während in der Vorlage die Lebensumstände von Marianne und ihrem Vater eher einer sozial schlecht gestellten Gesellschaftsschicht zuzuordnen sind,¹¹⁸ wohnen sie nun in einem „luxurious apartment“, wie das Drehbuch ganz zutreffend bemerkt, und verfügen über eine eigene Hausangestellte. Der Geschichtsdozent Roediger wird zum Mathematikprofessor Carl Thomas, womöglich um ihm ein streng rationales Denken zu unterstellen, unfähig zu wahrer Leidenschaft, wie sie Marion ersehnt. Bei seiner Ankunft erweist er sich denn auch als freundlich, aber sehr förmlich. Da Bill nicht einmal, wie in der Vorlage, einen Totenschein ausstellt, erfüllte sein Kommen allein den Zweck, Marianne zu trösten, was leider doch ziemlich unglaubwürdig wirkt. Im Unterschied zur TRAUMNOVELLE sucht Bill später Marianne nicht noch einmal auf. Bei Schnitzler fördert jene ergänzende Szene auch keine neuen Erkenntnisse zutage, sie ist nur ein weiteres Beispiel dafür, wie es Fridolin nicht mehr gelingt, an die früheren Erlebnisse anzuknüpfen. Bill ruft lediglich bei Marion an, legt aber sogleich wieder auf, als Carl sich meldet.

Sein Besuch bei der Prostituierten Domino verläuft unter anderen Vorzeichen als in der TRAUMNOVELLE. Dort gelingt es der mit starkem Dialekt sprechenden Dirne Mizzi, obgleich sie sich entkleidet, nicht, Fridolin von seinem stillschweigenden Vorsatz, sie nicht anzurühren, abzubringen, bei einem versuchten Kuß „bog [er] sich zurück“ (S.32). Mizzi akzeptiert dies, wengleich enttäuscht, und schreibt Fridolins Weigerung seiner Furcht vor Geschlechtskrankheiten zu. Erst daraufhin überkommt ihn ein verspätetes und unangemessenes Verlangen. Im Film zeigt sich Bill durchaus fasziniert von Dominos Lockungen, die gleichwohl bekleidet bleibt, die beiden küssen sich gar. Die Stimmung wird jedoch jäh zerstört durch einen Anruf von Alice, die damit unwissentlich Bill zur Räson ruft.

Vor dem Kuß erlaubt ein erster kurzer Zwischenschnitt auf Alice, die zur selben Zeit daheim in der Küche sitzt, eine Auslassung, in der sich Bill und Domino wohl noch weiter unterhalten und sich gegenseitig vorstellen. Denn ihr Name fällt in dieser Szene nicht, dennoch weiß Bill ihn am nächsten Abend, wenn er zurückkehrt, aber lediglich ihre Mitbewohnerin Sally vorfindet. Die hat vom spendablen Bill schon gehört, bittet ihn nachdrücklich in die Wohnung und beginnt zu flirten, worauf Bill reagiert und ihr sogar unter die Bluse greift. Dabei sprechen sie aber über Domino, was Sally plötzlich ernst werden läßt, um dem betroffenen Bill mitzuteilen, daß diese am Morgen als Ergebnis eines Bluttests erfuhr, HIV-positiv zu sein. Bei Schnitzler spielt sich diese Szene in Anwesenheit einer „übel aussehenden Frauensperson“ (S.88) ab, offenbar die vom Gewerbe der Mädchen profitierende Wirtin. Fridolin erfährt ohne genaue Angaben der Erkrankung, Mizzi sei im Spital, und gibt sich gegenüber den „frechen“ Annäherungsversuchen des anderen Mädchens „ablehnend“ und „sachlich“. In beiden Fällen also verhält sich Fridolin von Anfang an sehr distanziert, während im Film vielversprechende Ansätze erst durch äußere Einflüsse abgebrochen werden.

In der Episode beim Kostümverleiher verzichtet der Film auf Fridolins vordergründig geäußertes ärztliches Verantwortungsgefühl hinsichtlich des angeblich geistesgestörten Mädchens. Bill nimmt die Vorfälle hier wie ein zwar erstaunter, aber unbeteiligter Zeuge wahr, ohne jede Lust, sich einzumischen. Im Unterschied zur Vorlage, wo der Zutritt zum Geschäft auch zu solch später Nachtstunde keine größeren Schwierigkeiten bereitet, wird dies im Film durch ein dialogreiches Vorspiel eigentlich unnötig verzögert: Erst unterhält sich Fridolin lange mit dem Inhaber Milich über die Sprechanlage und erfährt dabei, daß der frühere Inhaber, ein

¹¹⁸ Die Wohnverhältnisse des Hofrats Rumfort und seiner von Greta Garbo verkörperten Tochter in G.W. Pabsts Film DIE FREUDLOSE GASSE (D 1925) mögen hierzu eine vergleichbare Vorstellung vermitteln.

ehemaliger Patient von ihm, mittlerweile den Wohnsitz gewechselt hat. Dann sprechen die beiden an der Tür weiter, wobei Bill mit Arztausweis und dem Versprechen hoher Geldsummen Zutritt zu erwirken versucht. Im Grunde besteht dieses Gespräch aus lauter für die Handlung irrelevanten Informationen (bestenfalls vermittelt es noch den Eindruck des zunehmenden Entgleitens von Vertrautem), ähnelt in der Dialogstruktur aber späteren Szenen, in denen Bill Informationen zu erlangen versucht. Es mag dies das sprachliche Ungeschick Bills illustrieren, seine Hilflosigkeit, oder ähnlich den wirren Gesprächen in DR. STRANGELOVE die Mängel menschlicher Kommunikation karikieren, doch während sie dort in Momenten höchster Dramatik die Spannung zusätzlich verstärken, bewirken sie hier in handlungsarmen Momenten zumeist nur störende Dehnungen, bei denen die Story auf der Stelle tritt. Andererseits wird das Motiv der am Ende auf Bills Kopfkissen neben Alice liegenden Maske sinnvoll vorbereitet, indem Milich bei der Rückgabe des Kostüms deren Fehlen registriert. Bei Schnitzler bleibt dies unbemerkt, für das unerwartete, überraschende Auftauchen der Maske ist Fridolin auf eigene Spekulationen angewiesen. Im Film wirft das Fehlen der Maske Fragen auf, sorgt für ein kleines Spannungsmoment, das schließlich aufgelöst wird. Dagegen wirkt der Bill von Milichs Tochter ins Ohr geflüsterte Rat „You should have a cloak lined with ermine“¹¹⁹ rätselhaft. Zwar verweist er wie der Hermelinmantel samt rotseidenem Wams (S.45) auf Wirklichkeitsferne, märchenhafte Kostümierung, die Verbindung zu dem Märchen, das Fridolins Tochter zu Beginn der TRAUMNOVELLE vorlas, läßt sich jedoch nicht mehr herstellen. Denn in der entsprechenden Szene des Films liest Bills Tochter Helena nur ein sinnfreies „Before me when I jump into my bed“.

Die Ausgestaltung der Orgienszene stellt sodann neben dem Komplex Ziegler-Mandy die zweite große Erweiterung gegenüber der Literaturvorlage dar, weil dort eine Orgie im eigentlichen Sinne nämlich gar nicht stattfindet. Der Höhepunkt der Veranstaltung, soweit Fridolin sie miterlebt, besteht im Tanz von nackten Frauen mit Männern in Kavalierröcken. Sie beläßt es jedoch offenbar beim Entfachen von Begehren. Die Vorstellung, daß es „verschwiegene Gemächer“ gebe, wohin sich die Paare „zurückziehen, die sich gefunden haben“ (S.53) existiert nur in Fridolins Phantasie und wird von seiner späteren Retterin abgestritten. Demgegenüber läßt Kubrick Bill ein breites Kaleidoskop orgiastischer Enthemmung durchschreiten. Auch die Inszenierung des Vorspiels ähnlich einer sakralen Messe entfernt sich erheblich von den Beschreibungen Schnitzlers. Als erstaunliche Umdeutung mutet jedoch der letzte Teil der Sequenz an, in der Bill dem Wortführer der Veranstaltung wie einem Richter gegenübersteht. Die Forderung, die Maske abzunehmen, wird bei Schnitzler nicht erfüllt, Fridolin wehrt sich heftigst dagegen: „Tausendmal schlimmer wäre es ihm erschienen, der einzige mit unverlarvtem Gesicht unter lauter Masken dazustehen, als plötzlich unter Angekleideten nackt“ (S.56). Rettung aus der Bedrängnis bringt dann das Eingreifen der Unbekannten. Im Film nimmt Bill nun anstandslos die Maske vom Gesicht, erst bei dem Befehl, sich auszuziehen, sträubt er sich. Der in der Vorlage als peinliches Stigma gedeutete Vorgang der Enthüllung individueller Identität inmitten von Anonymität wird nun gegenüber Schutzlosigkeit und Verletzlichkeit symbolisierender Nacktheit als weniger bedrohlich empfunden. Hier verspielt der Film ohne Not eine wichtige Komponente in der Motivstruktur der Handlung, wahrscheinlich nicht zuletzt deshalb, um den Star des Films nicht zu lange mit verhülltem Gesicht agieren zu lassen.

Albertines Traum, der sich über mehrere Seiten der TRAUMNOVELLE erstreckt, mußte für den Film stark gekürzt werden. Kubrick widerstand der Möglichkeit, ihn etwa in Bilder umzusetzen, da dies die Perspektive des Films, die Bill als dem Zuhörer zugeordnet ist, gestört und zudem eine Erinnerung in unmittelbares Erleben verwandelt hätte, wo doch Alices Reaktion, ihre Verarbeitung des Geträumten entscheidend ist.¹²⁰ Hier hält sich Kubrick eng an die Inten-

¹¹⁹ Der Satz ist so leise gesprochen, daß er nicht zu verstehen ist. Er findet sich aber sowohl im Drehbuch als auch in der Untertitelung auf DVD.

¹²⁰ Auf eine entsprechende Frage Ciments (S.269) äußert sich Co-Autor Raphael ähnlich: „[...] ce qui est vraiment intéressant dans vos rêves [...] ce n'est pas un court extrait imagé mais le compte rendu que vous en faites.

tionen der Vorlage, im Gegensatz zu Schnitzlers eigenem Filmentwurf, der auf eine Parallelmontage von Fridolins Erlebnissen und Albertines zeitgleichen Träumen abzielte. Da der Traum nun aber stark gekürzt ist, verliert er die durchstrukturierte Dramaturgie und seine Bezugspunkte zu den anderen Teilen der Geschichte, büßt an erzählerischer Eigenständigkeit ein und wird weitgehend zum bloßen Ausdruck von Alices unerfülltem Sexualtrieb reduziert. Dabei beschränkt er sich auf die äußeren Fixpunkte von Albertines Traum: Während Bill sich aufmacht, Kleidung zu besorgen, hat Alice erst Sex mit jenem Mann, der schon in ihrem Urlaub eine solche Faszination auf sie ausgeübt hatte, dann mit hunderten anderen um sie herum, und dies in dem Wissen, daß Bill ihr dabei zusehe, worauf sie ihm laut ins Gesicht lachen will.

Doch Bill schwebt in der Tat vor seinen Augen das Bild von Alice beim Liebesakt mit jenem Marine-Offizier von Cape Cod – was Alice nur als Möglichkeit angedacht hatte, wird in seiner Phantasie zu einem realen Ereignis, das sich ihm unauslöschlich einbrennt und fortan als Auslöser seiner Eifersucht und als Inspiration zum eigenen Erleben dient. Die sukzessive Entwicklung dieses Liebesspiels findet sich, in fünf kurze Momente aufgesplittert, über den ganzen Film verteilt. Damit soll kurz und prägnant die von Schnitzler durch ausführliche Wiedergabe von Fridolins Gedanken vermittelte Motivationsquelle für Bills Handeln Ausdruck finden. Allerdings erscheint das fortwährende Auftauchen dieses Bildes selbst noch am Folgetag, wenn Bill in seiner Praxis nachsinnt, sehr fragwürdig, da er mittlerweile in der nächtlichen Begegnung mit der Unbekannten und der Konfrontation mit Alices Traum neue, mindestens ebenso starke Eindrücke und Erfahrungen gewonnen hat.

Für die resümierenden Schlußfolgerungen, welche die Hauptfiguren am Schluß der TRAUMNOVELLE aus ihren Erfahrungen ziehen, wählt Kubrick eine neue Umgebung. Nicht im eigenen Heim, sondern in der Öffentlichkeit eines großen Spielwarengeschäfts, wo Bill und Alice mit ihrer Tochter einen Weihnachtsbummel unternehmen, findet ihre gegenseitige Aussprache statt, die auf eine vertrauensvolle Weiterführung ihrer Beziehung setzt. Schnitzlers Formulierungen werden fast unverändert beibehalten, doch zum Abschluß ergänzt Alice, es gebe etwas, was sie nun äußerst dringend machen müßten, nämlich „ficken“. Ist dies Kubricks Lösung für das Ende seines Films, welches für ihn laut Ciment und Harlan so lange ein Problem darstellte? Auf diese Weise versieht er die versöhnliche Szene mit einem ironischen Kontrapunkt, der eine einfache Antwort auf die im Film geschilderten Probleme gibt, diese aber auch verharmlost und simplifiziert – die Erfüllung der Triebwünsche als Heilmittel gegen deren Verdrängung, welche die im Film geschilderten Folgen zeitigt. Nur ist damit die Gefahr außerehelicher Verlockungen ja nicht gebannt, man muß sich stets bemühen, „wach“ zu bleiben. Und so deutet alles darauf hin, daß die beiden sich hier um Schadensbegrenzung bemühen, sich eine Illusion konstruieren, denn nur indem sie weiterleben, als sei nichts geschehen, können sie ihr sorgsam aufgebautes Familienleben vor Zerstörung schützen. Die unkontrollierbare Gefahr, die von innen kommt, läßt sich nicht beseitigen, allenfalls in eine unverfängliche Fassade kleiden, einen schönen Schein. Was eigentlich bleibt, ist Verzweiflung und die Ungewißheit der Zukunft. Und Alices als unmißverständliches, aufrichtiges Bekenntnis zu Bill scheinendes „I do love you“, das sich bei Schnitzler so nicht findet, mündet doch in ihr „Fuck“ als für sie einzig denkbarem Versuch, das Zerbrochene mit forciertem Liebesakt zu kitten, sich des jeweils anderen zu versichern.

Die Regale voller Spielzeug als Hort von Illusionen und kindlicher Phantasie konterkarieren diese schmerzlichen Einsichten mit der Sorglosigkeit der kleinen Helena, die sich, unentschlossen in ihren Wünschen, für jedes Stofftier und jede Puppe aufs neue zu begeistern vermag. Für sie ist das Leben noch ein Spiel, von den qualvollen Einsichten ihrer Eltern kann sie nichts ahnen. Die TRAUMNOVELLE vereint zum Ende mit „einem hellen Kinderlachen von nebenan“ (S.103) die ganze Familie, führt Fridolin und Albertine ihr Kind in Erinnerung, das

[...] le psychanalyste écoute les mots du patient qui décrit son rêve, ses interprétations et ses hésitations ; c'est cela qui est dramatique, pas le rêve lui-même.“

als weitere wesentliche Stütze des Zusammenlebens fungieren wird, EYES WIDE SHUT hingegen verliert Helena aus dem Blick, sie und ihre Eltern trennen in der Schlußszene Welten. Mit ihr wollten sie eigentlich Weihnachtseinkäufe machen, doch nun beschäftigen sie sich nur mit sich selbst, begegnen Helenas wankelmütigen Weihnachtswünschen zunächst allenfalls noch mit beiläufigen, oberflächlichen Bemerkungen und geheucheltem Interesse. Die Hoffnung, die Schnitzler trotz aller Doppelbödigkeit seinen Protagonisten am Schluß zugesteht, wird vom Film somit Lügen gestraft.

2.3.4 Gesamtwirkung und Handlungsschema

Bei näherem Hinsehen fallen also eine Reihe von Abänderungen auf, welche der Film an Schnitzlers Novelle vornimmt. Diese führen zu neuen Akzenten in den einzelnen Episoden, aber auch zu einer partiellen Umdeutung der Gesamtaussage sowie einer Verschiebung der ursprünglichen Proportionen einzelner Handlungsteile und damit deren Stellenwert im Gesamtkontext. Am wichtigsten jedoch dürfte der den Protagonisten jeweils zugestandene Raum sein.

Bei Schnitzler vermitteln die ausgiebigen, in erlebter Rede gestalteten Reflexionen, Erinnerungen, Vorstellungen und Vermutungen Fridolins einen direkten Zugang zu dessen Charakter und Gefühlswelt, er gewinnt an Persönlichkeit, an Individualität. Die Erzählperspektive bedient sich Fridolins Sicht auf das Geschehen, das sich so zum subjektiven Erlebnis wandelt. Auch Albertine nehmen wir nur aus dieser Außenperspektive wahr, aber durch Inhalt und Formulierung ihrer in wörtlicher Rede vorgetragenen Erinnerungen, Wunsch- und Traumvorstellungen enthüllt sich uns auch ihr Wesen, wir können uns ein eigenes Bild von dieser Person machen, müssen uns nicht von Fridolins eigenem Verständnis bevormunden lassen. Anders als in der Vorlage findet im Film keine erkennbare Verarbeitung der Vorgänge durch Bill statt, weder durch Gedanken in *voice over* noch durch interpretierende Dialoge. Einige Anhaltspunkte hierfür gibt allein sein ausgeprägtes, zielloses Suchverhalten sowie das wiederholte, seinem Denken eingebrannte Bild von Alice beim Sex mit dem Marine-Offizier und zwei Dialogzitate in *voice over*, nämlich ein Auszug von Alices Traumerzählung als Kontrapunkt während einer idyllischen Familienszenarie und, während Bill in der Leichenhalle dem Leichnam gegenübersteht, die Wiederholung warnender Worte der Mysterious Woman. Ansonsten bleibt die Vermittlung der emotionalen Verarbeitung äußerlichen Indizien oder dem Mienenspiel des Darstellers vorbehalten. Wo Fridolin als Reflektorfigur für die geschilderten Ereignisse fungierte, gesteht der Film Bill lediglich die Funktion einer Projektionsfigur zu, welche zwar gleichfalls im Mittelpunkt der Handlung steht, sie aber kaum mehr durch ein eigenes Bewußtsein filtert. Die Konturlosigkeit dieses Charakters verlangt allerdings vom Zuschauer eine aktivere Teilnahme am Dargebotenen, weil er die Leerstellen und Freiräume der Reflexion größtenteils selbst füllen muß. Bill wird gewissermaßen zum Stellvertreter, zur Maske des Zuschauers, er blickt und wir blicken mit ihm, doch die Einordnung des Geschauten bleibt allein uns überlassen. In dieser Figurenkonzeption, die ein verstehendes Sehen als unabdingbare Voraussetzung für eine angemessene Rezeption postuliert, manifestiert sich einmal mehr die von Sandro Bernardi in seiner Arbeit unter dem Kapitel „Le spectateur à l'intérieur et à l'extérieur du film“ beschriebene kubricksche Programmatik.¹²¹ Es erscheint zwar inhaltlich folgerichtig, daß dieser Bill, unfähig zu eigener Reflexion, Erklärungen und Antworten von anderen benötigt, denen er selbst nichts entgegenzusetzen vermag, wie sein langes Gespräch mit Ziegler zeigt. Konzeptuell aber kündigt der Film hier – zumindest vordergründig, wenn man Zieglers Antworten Glauben schenken will, Antworten übrigens, die Bill sich nicht erst verdienen mußte, sondern die ihm, durch einen Anruf herbeizitiert, von außen zufallen – sein Bündnis mit dem Zuschauer auf, der sich um sein bis hierher entwickeltes Bemühen um ein eigenes Verständnis betrogen sieht. Doch gerade darin teilt er wiederum Bills eigene Ernüchterung.

¹²¹ vgl. Kapitel 1.2.4

Im Gegensatz zu Bill erhält Alice reichlich Gelegenheit, ihren Charakter und ihr Seelenleben zu offenbaren, einmal durch die beiden exponierten Monologe, bei denen sich die inhaltliche Bewußtmachung geheimer Wünsche und Träume zusätzlich durch sprachliche und körperliche Ausdrucksweise akzentuieren läßt. Szenen vergleichbarer Intimität werden Bill nie zugestanden, Alices Einsichten in ihre eigenen Wesenszüge finden bei ihm keine Parallelen. Zwei Ergänzungen gegenüber der Vorlage stärken ihre Position noch weiter: Erstens der lange Tanz mit Szavost zu Beginn, der dem Zuschauer ihr Verhalten, ihre Treue vor Augen führt, wenn sie der Verführung, der Gefühlsverwirrung ausgesetzt ist, und zweitens ihr Anruf während Bills Aufenthalt bei Domino, mit dem sie die Liebkosungen unterbricht, sich ihm ins Gedächtnis ruft, als sein Gewissen gleichsam – wodurch sie ihn zugleich auch vor einer möglichen Infizierung mit dem HIV-Virus bewahrt. Wenngleich ihre Auftritte vom Gesamtumfang her nicht mit denen Bills konkurrieren können, dominiert sie mit ihrer scharf konturierten Persönlichkeit doch das Geschehen aus dem Hintergrund, sie löst Bills tiefe Erschütterung aus, und sie ist es auch, die am Ende den Weg aus dem Dilemma weist.

Jenseits dieser inhaltlichen Beobachtungen ist jedoch weiterhin die dramaturgische Ausgestaltung des Drehbuchs zu berücksichtigen, wozu unter anderem Verschränkungen separater Handlungssteile, die Etablierung und Aufrechterhaltung eines Spannungsbogens, die Abfolge von Ursache-Wirkungs-Beziehungen und die Vermittlung der divergierenden Motivationen der Charaktere sowie hieraus entstehender Konflikte zählen. Diesbezüglich wurde bereits auf die mangelhafte Eignung der TRAUMNOVELLE für die filmische Adaption hingewiesen, insofern sie sich hinsichtlich der äußeren Handlung auf eine nur lose verbundene episodische Abfolge von Zufallsbegegnungen beschränkt. Da die verknüpfende Wirkung von Fridolins subjektiver Wahrnehmung dem Film fehlt, droht er in Einzelteile zu zerfallen. Denn obwohl sich Kubrick innerhalb dieser Teile bemerkenswerte Freiheiten gegenüber der Vorlage erlaubt, läßt er ihre äußeren Strukturmerkmale nahezu unangetastet. Nur in wenigen Ansätzen wird film-spezifischen Erfordernissen Rechnung getragen, etwa durch die Einführung der Figuren Ziegler und Mandy, die vornehmlich einer vordergründigen Sinnggebung dienen, durch die frühzeitige Vorstellung von Nick, durch das telefonische Einwirken Alices in Bills Erlebnisse oder indem das Verschwinden der Maske registriert wird. Demgegenüber stehen aber vom Rest der Handlung völlig losgelöste Teile wie die beiden Begegnungen in der Wohnung Dominos und Sallys.

Als vorherrschende thematische Konstante bestimmt die Ziellosigkeit und Unentschlossenheit der Hauptfigur Novelle und Film, das Zufallsprinzip einer Odyssee spielt eine große Rolle. Gerade im Medium des Spielfilms erweisen sich solche Szenen, die zumindest vordergründig für die Handlung unwesentlich erscheinen, da ihnen eine direkte Motivation fehlt, als hemmend für den Handlungsfluß. Die in einer recht offenen Erzählform präsentierten Episoden werden nur notdürftig zu einer geschlossenen Form verbunden: zielgerichtete Spannung taucht nur vereinzelt und kurzfristig auf (z.B.: Wird es Bill gelingen, unerkannt zu bleiben?), dagegen dominiert weitgehend eine diffuse Spannung, die sich auf Fragen der Bedeutung des jeweiligen Geschehens bezieht (die Auflösung bleibt in der Novelle Spekulation, im Film werden einige Ereignisse durch Zieglers Erklärung nachträglich in einen Ursache-Wirkungskontext eingegliedert) oder darauf, ob es Bill und Alice gelingen wird, ihre Beziehungskrise zu überwinden (dies wird in der Abschlußszene geklärt). Damit verfügt die Dramaturgie weder über die für die Entwicklung von Spannung vorteilhaften Aspekte eines klaren Zieldramas noch die eines mehrsträngigen Episodenfilms, dessen Teile vielfach aufeinander bezogen wären (wie in PULP FICTION oder MAGNOLIA). Dieses Dilemma muß EYES WIDE SHUT aber notgedrungen in Kauf nehmen, wenn nicht die Handlung der Novelle so entscheidend abgeändert werden soll, daß deren besondere Qualitäten verlorengehen. Die Integrität der Vorlage möglichst unangetastet zu lassen, war also Kubricks Ziel, auch wenn er dafür auf einen ausgeprägten äußeren Spannungsbogen verzichten mußte.

Die zweite „Hälfte“ des Films, nach dem Traumbericht von Alice, zerfällt leider in allzu viele handlungsarme Dialogsituationen, welche die notwendige Stringenz hinsichtlich einer „Auflösung“ vermissen lassen. Bills neuerliches Aufsuchen der Orte der vorhergehenden Nacht

bringt kaum neue Erkenntnisse, bis sich wie ein *deus ex machina* Ziegler meldet, um alle Zusammenhänge „aufzuklären“. Obgleich die relative Gewichtung des ersten und zweiten Teils in bezug auf Zeit- beziehungsweise Seitenumfang in Film und Vorlage nahezu gleich ist, drängt sich wegen einerseits beträchtlichen inhaltlichen Kürzungen und Streichungen von Details, andererseits aber umfänglicher Ausgestaltung der verbliebenen und ergänzten Szenen fast nur hinsichtlich des Dialogs der Eindruck auf, dieser Teil (nach Alices Traumerzählung) sei gemessen an der inhaltlichen Substanz zu lang geraten. So führt etwa der schlichte Satz „Das Lokal war noch gesperrt, doch im Café oben die Kassiererin wußte, daß Nachtigall in einem kleinen Hotel der Leopoldstadt wohne.“ (S.74) zu einem langwierigen Gespräch mit der Bedienung von Gillespie’s Coffee Shop, und auch die darauf folgende Unterhaltung mit dem Hotelangestellten mutet recht gedehnt an, auch weil Kubricks Inszenierung sich hier, wie wir später sehen werden, mit einem recht statischen Abfilmen der Wortwechsel begnügt. Angesichts dieser langen Ausbreitung von im Grunde nebensächlichen Szenen – in der Vorlage werden sie in indirekter Rede referiert – ließen sich ähnliche Argumente anbringen, wie sie schon in bezug auf das lange Gespräch Bills mit Milich, ehe dieser ihn endlich einläßt, vorgebracht wurden: Die Karikierung menschlicher Kommunikation, das Bloßlegen von Bills Unsicherheit muß gegen die aus solcher Dialoggestaltung unvermeidlich resultierenden Längen abgewogen werden. Ein sich beständig wiederholendes Muster in der Dialogführung ist zudem das nachdenkliche, wiederholende Aufgreifen der vom jeweils anderen zuletzt gesprochenen Worte. Manchmal wird dies auch in spielerischem Sinne genutzt, etwa in den Flirt-Situationen auf Zieglers Weihnachtsparty oder in der Unterhaltung mit Sally, überwiegend aber ist es Ausdruck von Bills Unsicherheit und Sprachlosigkeit, seines Bemühens um Vergewisserung. Da die Dialoge so kaum natürlich oder lebensecht wirken, verstärken sie das Gefühl des Mysteriums, das den Film prägt. Vielfach werden sogar sehr literarische, altertümlich anmutende Formulierungen unverändert aus Schnitzlers Vorlage übernommen.

In der letzten Stunde des Films macht sich aufgrund all dieser Faktoren ein zunehmend schleppendes Tempo bemerkbar, die Story hangelt sich etwas mühsam von einer Situation zur nächsten – doch hierbei ist dann ein größerer Stellenwert der inszenatorischen Ausgestaltung einzuräumen, die es erst noch zu untersuchen gilt. Auf der Drehbuchebeene jedenfalls läßt sich festhalten, daß jenes aus dem breiten Geflecht von Geheimnissen, Lügen, Eingeweihten und Außenstehenden, Zufall und Kontrolle erwachsende dramatische Konfliktpotential erstaunlich ungenutzt bleibt. Freilich läßt sich dieser Befund auch zugunsten des Films auslegen, da eben diese Form der Dramaturgie die traumähnliche Stimmung des Films stützt, welche auf die Vergeblichkeit allen Tuns abzielt, das Ausgeliefertsein an anonyme Mächte, Hilflosigkeit, das Befangensein in vordefinierten Kreisläufen, die Vergänglichkeit allen Seins, ein barockes vanitatum vanitas also, ein wehmütiges Geschehenlassen in bittersüßer Melancholie.

Um ein leichteres Nachvollziehen der späteren Analysen zur visuellen Gestaltung zu ermöglichen, gibt die folgende Tabelle anhand der zu Sequenzen verbundenen Szenenüberschriften¹²² – die ihrerseits eine Folge von Einstellungen zu einer Einheit von Ort, Zeit und Handlung zusammenfassen – aus dem veröffentlichten Drehbuch (unter Ergänzung von Bild 33A) einen Überblick über das Handlungsschema des Films. Das für eine Sequenz konstituierende Element, zumeist ein Ort oder eine Person, ist in Fettdruck angegeben.

<i>Bild Nr. / Dekoration</i>	<i>Sequenz Nr. / Inhalt</i>
1. Int. Dressing Room – Bill & Alice’s Apartment – Night 2. Ext. Apartment Block – New York – Night 3. Int. Dressing Room – Bill & Alice’s Apartment – Night 4. Int. Corridor – Bill & Alice’s Apartment – Night	1) Bill und Alice machen sich ausgehertig, verabschieden sich von Tochter Helena und Babysitterin. [Filmlänge: 2 Min. 30 Sek.] ^{*)}

¹²² Der Begriff „Bild“ ist das eher strukturell verwendete Synonym zur vorwiegend inhaltlich gemeinten „Szene“.

<p>5. Ext. Ziegler Mansion – New York – Night 6. Int. Corridor – Ziegler Mansion – Night 7. Int. Ballroom – Ziegler Mansion – Night 8. Int. Ante-Room – Ziegler Mansion – Night 9. Int. Ballroom – Ziegler Mansion – Night 10. Int. Ante-Room – Ziegler Mansion – Night 11. Int. Ballroom – Ziegler Mansion – Night 12. Int. Ante-Room – Ziegler Mansion – Night 13. Int. Ballroom – Ziegler Mansion – Night 14. Int. Another Corridor – Ziegler Mansion – Night 15. Int. Bathroom – Ziegler Mansion – Night 16. Int. Ballroom – Ziegler Mansion – Night 17. Int. Bathroom – Ziegler Mansion – Night 18. Int. Ballroom – Ziegler Mansion – Night</p>	<p>2) Bill und Alice erscheinen auf der Weihnachtsparty Victor Zieglers. Bill trifft Nick Nightingale. Alice tanzt mit Sandor Szavost, während Bill mit Gayle und Nuala flirtet und später in Zieglers Badezimmer gerufen wird, um die bewußtlose Mandy zu behandeln. [16' 30'']</p>
<p>19. Int. Bedroom – Bill & Alice's Apartment – Night</p>	<p>3) Bill und Alice werden vor dem Schlafzimmerspiegel intim. [0' 50'']</p>
<p>20. Int. Reception – Bill's Surgery – Day 21. Int. Kitchen – Bill & Alice's Apartment – Day 22. Int. Examination Room – Bill's Surgery – Day 23. Int. Helena's Bedroom – Bill & Alice's Apartment – Day 24. Int. Examination Room – Bill's Surgery – Day 25. Int. Dressing Room – Bill & Alice's Apartment – Day 26. Int. Examination Room – Bill's Surgery – Day 27. Int. Bathroom – Bill & Alice's Apartment – Day 28. Int. Living Room – Bill & Alice's Apartment - Day 29. Int. Helena's Bedroom – Bill & Alice's Apartment – Night 30. Int. Living Room – Bill & Alice's Apartment – Night</p>	<p>4) Ein Tag im Leben der Harfords: Während Bill in der Praxis seine Patienten versorgt, packen Alice und Helena zuhause Weihnachtsgeschenke ein. [1' 40'']</p>
<p>31. Int. Bathroom – Bill & Alice's Apartment – Night 32. Int. Bedroom – Bill & Alice's Apartment – Night 33. Int. Bedroom – Bill & Alice's Apartment – Night</p>	<p>5) Alice dreht sich einen Joint. Anschließend offenbart sie Bill ihre erotischen Sehnsüchte auf Cape Cod. Ein Anruf berichtet vom Tod Lou Nathansons. [14' 17'']</p>
<p>33A. Ext. Taxi Cab – New York – Night 34. Int. Taxi Cab – Night 35. Int. Room – Cape Cod – Day 36. Int. Taxi Cab – Night</p>	<p>6) Bill im Taxi unterwegs, das Bild seiner untreuen Gattin vor Augen. [0' 30'']</p>
<p>37. Int. Lobby – Nathanson Apartment Building – Night 38. Int. Hallway – Nathanson Apartment – Night 39. Int. Bedroom – Nathanson Apartment – Night 40. Int. Hallway – Nathanson Apartment – Night 41. Int. Bedroom – Nathanson Apartment – Night</p>	<p>7) Bill wird von Marions Liebesgeständnis überrascht und begegnet ihrem Verlobten Carl kennen. [7' 20'']</p>
<p>42. Ext. Street – Greenwich Village – Night 43. Ext. Another Street – Greenwich Village – Night 44. Int. Room – Cape Cod – Night 45. Ext. Another Street – Greenwich Village – Night</p>	<p>8) Bill wandert, gequält vom Bild seiner untreuen Gattin, durch nächtliche Straßen und wird von streitsüchtigen Studenten angerempelt und beleidigt. [1' 30'']</p>
<p>46. Ext. Another Street – Greenwich Village – Night 47. Int. Lobby – Domino Apartment Building – Night 48. Int. Domino Apartment – Night 49. Int. Kitchen – Bill & Alice's Apartment – Night 50. Int. Bedroom – Domino Apartment – Night 51. Int. Kitchen – Bill & Alice's Apartment – Night 52. Int. Bedroom – Domino Apartment – Night 53. Int. Kitchen – Bill & Alice's Apartment – Night 54. Int. Bedroom – Domino Apartment – Night 55. Int. Kitchen – Bill & Alice's Apartment – Night 56. Int. Bedroom – Domino Apartment – Night 57. Int. Kitchen – Bill & Alice's Apartment – Night 58. Int. Bedroom – Domino Apartment – Night</p>	<p>9) Domino lockt Bill in ihr bescheidenes Heim: „How'd you like to have a little fun?“ (dt: „Wollen wir's uns ein bißchen nett machen?“) Alice unterbricht mit einem Anruf auf Bills Handy einen zögerlichen Kuß der beiden, woraufhin Bill überstürzt aufbricht. [7' 25'']</p>
<p>59. Ext. Another Street – Greenwich Village – Night 60. Int. Café Sonata – Night</p>	<p>10) Bill trifft Nick wieder und erfährt von einer geschlossenen Veranstaltung mit nackten Frauen, an der er unbedingt teilnehmen will. [6' 22'']</p>

61. Ext. Another Street – Greenwich Village – Night 62. Int. Hallway – Rainbow Fashions – Night 63. Int. Main Area – Rainbow Fashions – Night 64. Int. Inner Room – Rainbow Fashions – Night	11) Bill besorgt sich bei Mr. Milich ein Kostüm. Dabei wird er Zeuge, wie sich zwei Japaner offenbar an dessen Tochter vergehen. [6' 58'']
65. Ext. Taxi Cab – Brooklyn Bridge – Night 66. Int. Taxi Cab – Night 67. Int. Room – Cape Cod – Day 68. Int. Taxi Cab – Night 69. Int. Taxi Cab – POV Bill – Night 70. Ext. Taxi Cab – Suburban Road – Night 71. Ext. Taxi Cab – Country Road – Night 72. Int. Taxi Cab – Night 73. Int. Taxi Cab – POV Bill – Night 74. Ext. Entry Gates – Night 75. Int. Taxi Cab – Night 76. Ext. Entry Gates – Night	12) Bill im Taxi unterwegs, angestachelt von einer neuerlichen Vision seiner untreuen Gattin auf Cape Cod. [2' 42'']
77. Ext. „ Somerton “ – Night 78. Int. Pillared Hallway – „Somerton“ – Night 79. Int. Ante-Room/Marble Hall – „Somerton“ – Night 80. Int. Red Carpeted Corridor – „Somerton“ – Night 81. Int. Balconied Hallway – „Somerton“ – Night 82. Int. Long Table Room – „Somerton“ – Night 83. Int. Ante-Room/Library – „Somerton“ – Night 84. Int. Small Hall – „Somerton“ – Night 85. Int. Large Palm-Lined Hall – „Somerton“ – Night 86. Int. Red Carpeted Corridor – „Somerton“ – Night	13) Bill gerät auf dem Landsitz „Somerton“ maskiert in eine ominöse Zeremonie und lernt die Mysterious Woman kennen, die sich nach seiner Entdeckung für ihn „opfert“. [17' 43'']
87. Int. Bill & Alice's Apartment – Night 88. Int. Bedroom – Bill & Alice's Apartment – Night	14) Bill kehrt heim, wirft einen Blick auf seine schlafende Tochter, weckt seine Gattin aus unruhigem Schlaf und bekommt einen Traum voll erotischer Phantasien erzählt. Bill: „It's only a dream.“ [8' 10'']
89. Ext. Street – New York – Morning 90. Ext. Café Sonata – Day 91. Int. Gillespie's Coffee Shop – Day	15) Da das Café Sonata geschlossen ist, erkundigt sich Bill in Gillespie's Coffee Shop nebenan nach Nick. [2' 35'']
92. Ext. Another Street – New York – Day 93. Int. Lobby – Hotel Jason – Day	16) Ein Hotelportier mit schwulem Gehabe erzählt Bill, Nick sei in der Nacht mit einer Schwellung im Gesicht von zwei Männern begleitet abgereist. [3' 28'']
94. Ext. Street – Greenwich Village – Day 95. Int. Rainbow Fashions – Day	17) Bill bringt sein Kostüm zurück, die Maske fehlt. Mit den Japanern hat Milich sich offenbar gütlich geeinigt: „Merry Christmas and happy new year!“ [2' 39'']
96. Ext. Avenue – New York – Day 97. Int. Private Office – Bill's Surgery – Day 98. Int. Room – Cape Cod – Day 99. Int. Private Office – Bill's Surgery – Day	18) Bill, aufs neue vom Bild seiner untreuen Gattin verfolgt, läßt noch ausstehende Termine von Patienten streichen. [0' 55'']
100. Ext. Range Rover – Brooklyn Bridge – Day 101. Int. Range Rover – Day 102. Ext. Range Rover – Freeway – Day 103. Ext. Country Road – Day	19) In seinem Range Rover begibt sich Bill nach Somerton. Am Tor wird ihm eine briefliche Warnung ausgehändigt. [3' 19'']
104. Ext. Bill & Alice's Apartment – Night 105. Int. Bill & Alice's Apartment – Night	20) Bill trifft Alice und Helena bei Mathe-Übungen an und gibt vor, abends noch in der Praxis arbeiten zu müssen. [2' 00'']
106. Int. Reception Area – Bill's Surgery – Night 107. Int. Private Office – Bill's Surgery – Night 108. Int. Room – Cape Cod – Day 109. Int. Private Office – Bill's Surgery – Night 110. Int. Hallway – Nathanson Apartment – Night 111. Int. Private Office – Bill's Surgery – Night 112. Int. Hallway – Nathanson Apartment – Night 113. Int. Private Office – Bill's Surgery – Night	21) Bill brütet in seiner Praxis über den Vorstellungen von seiner Frau beim Sex mit dem Marineoffizier auf Cape Cod. Er ruft bei Marion an. Als Carl sich meldet, legt er wortlos wieder auf. [1' 19'']

114. Ext. Domino Apartment Building – Night 115. Int. Lobby – Domino Apartment Building – Night 116. Int. Domino Apartment – Night	22) Bill erfährt von Dominos Wohnungsgenossin Sally nach kurzem Flirten, daß die Abwesende HIV-positiv getestet worden sei. [5' 47'']
117. Ext. Street – Soho – Night 118. Ext. Another Street – Soho – Night 119. Ext. Another Street – Soho – Greenwich Village – Night	23) Bill wandert ziellos durch die Straßen. Dabei scheint ihn ein glatzköpfiger Mann zu verfolgen. [3' 06'']
120. Int. Passageway – Sharkey's Café – Night 121. Int. Sharkey's Café – Night	24) Im Café erfährt Bill aus einer Zeitungsmeldung von der Drogen-Überdosis einer „ex-beauty queen“. [1' 35'']
122. Ext. Hospital – New York – Night 123. Int. Main Entrance – Hospital – Night 124. Int. Corridor – Hospital – Night 125. Int. Morgue – Hospital – Night 126. Int. Another Corridor – Hospital – Night	25) Im Krankenhaus teilt man ihm mit, diese sei bereits verstorben. Bill schaut sich ihren Leichnam an. Per Handy wird er zu Ziegler bestellt. [3' 55'']
127. Ext. Ziegler Mansion – Night 128. Int. Corridor/ Hall – Ziegler Mansion – Night 129. Int. Billiard Room – Ziegler Mansion – Night	26) In Zieglers Billard-Zimmer unterbreitet der Hausherr Bill seine Auslegung der Ereignisse: „Nobody killed anybody ... Life goes on.“ [13' 09'']
130. Int. Bedroom – Bill & Alice's Apartment – Night 131. Int. Hallway – Bill & Alice's Apartment – Night 132. Int. Bedroom – Bill & Alice's Apartment – Night 133. Int. Living Room – Bill & Alice's Apartment – Day	27) Zuhause stürzt Bill schluchzend vor Alice nieder, nachdem er seine Maske an deren Seite vorgefunden hat: „I'll tell you everything.“ [4' 39'']
134. Int. Toy Store – Day	28) Weihnachtseinkäufe im Spielwarenland. Bill: „What do you think we should do?“ Alice: „Fuck.“ [4' 24'']

*) Die jeweils angegebene Filmdauer bezieht sich auf die elektronische Abspielfrequenz von 25 Bildern pro Sekunde. Zusammen mit dem Abspann, der 5 Minuten 7 Sekunden dauert, ergibt sich so eine Gesamtlänge von 152 Minuten 25 Sekunden. Um auf die entsprechenden Werte der Kinovorführung mit 24 Bildern pro Sekunde zu gelangen, sind diese Angaben jeweils mit 25 zu multiplizieren und durch 24 zu dividieren. Als Kinospieldauer findet sich dann eine Lauflänge von 158 Minuten 26 Sekunden.

2.4 Von der TRAUMNOVELLE zu EYES WIDE SHUT: Adaptionprozesse

2.4.1 Die Vorgeschichte: ARTIFICIAL INTELLIGENCE und EYES WIDE SHUT

Nach der Begutachtung des dramaturgischen Endergebnisses, dessen Defizite gegenüber der Vorlage einerseits, andererseits aber auch hinsichtlich der filmspezifischen Wirksamkeit dargelegt wurden, stellt sich die Frage, mit welchen Intentionen Kubrick bei der Adaption vorgeht, welche Überlegungen ihn zu bestimmten Änderungen bewogen. Aufschluß über diesen Arbeitsprozeß können Kubricks eigene Äußerungen anläßlich früherer Filme geben, aber auch die Berichte seiner Mitarbeiter sowie, falls verfügbar, der Vergleich früher Entwürfe der Drehbücher mit der endgültigen Filmversion.

All diese Dokumente sind jedoch mit einem grundsätzlichen Vorbehalt bezüglich ihres Wahrheitsgehaltes und ihrer Authentizität zu versehen. Ihre Glaubwürdigkeit läßt sich bei Berücksichtigung von Begleitumständen, unter Prüfung von innerer Stimmigkeit und durch Vergleich untereinander aber weitgehend einschätzen. Es dürfte einsichtig sein, daß am Produktionsprozeß Beteiligte aus eigennützigen Motiven sich mit Kritik eher zurückhalten oder bestimmte Ereignisse im Nachhinein harmonischer darstellen als sie tatsächlich waren, oder aber umgekehrt durch negative Erinnerungen alles Positive vergessen. Mängel wie Oberflächlichkeit, Ungenauigkeit und Vereinfachung sind ebenfalls nicht selten anzutreffen. Auch Journalisten haben eher ein Interesse an vordergründigen Sensationen als an Details, unsaubere Recherche, unzuverlässige Wiedergabe von Interviews, voreilige Schlußfolgerungen und mangelnde Ausgewogenheit sind nicht eben selten anzutreffen. Dies zeigte sich beispielsweise Mitte 1999, als sich zahllose internationale Filmzeitschriften (darunter auch der Film-Dienst¹²³) und Zeitungen blamierten, indem sie spekulative Texte um ein angeblich von Steven Spielberg und George Lucas gemeinsam geplantes Remake von A CLOCKWORK ORANGE mit Ewan McGregor als Alex publizierten. Die Ente ging zurück auf eine Meldung des (recht informativen und verlässlichen) Internet-Newsdienstes MrShowbiz und war einerseits durch die Veröffentlichung am 1. April und andererseits durch die Bezugnahme auf McGregors angeblichen Manager namens Barry Redmond (Redmond Barry ist der ursprüngliche Name von Barry Lyndon) kenntlich gemacht. Weniger aufsehenerregende Informationen erfahren dagegen keine solche Verbreitung.

Was frühe Drehbuchfassungen anbelangt, so sind diese zumeist nicht zur Veröffentlichung bestimmt, vor allem wohl wegen für Laien erschwerter Lesbarkeit und teils großer Differenzen zum Film. Mittlerweile geben allerdings einige Verlage solche Fassungen zu Studienzwecken heraus. Kubricks Drehbücher haben diese Veröffentlichung bislang nicht erfahren, zu A CLOCKWORK ORANGE, FULL METAL JACKET sowie EYES WIDE SHUT erschienen lediglich nachträglich erstellte Fassungen. Das Internet hat sich hier als hilfreiche Quelle erwiesen, denn es braucht nur eine undichte Stelle im Studiobetrieb, und schon ist ein Skript weltweit verfügbar. Diese Publikation ist im Grunde nicht erlaubt, wird aber im allgemeinen geduldet, eben weil diese frühen Entwürfe „Abfallprodukte“ sind. Als im Mai 2000 jedoch das Skript zu Kubricks Napoleon-Projekt auftauchte, wurde Kubricks Produktionsfirma in der Person Jan Harlans aktiv und untersagte aus Copyright-Gründen diese Art der Verbreitung:

There have been other scripts from Stanley's films out there but those we don't mind about, because the films are made, so what does it matter? But Napoleon is different. It's an original screenplay which he didn't make [...]

Der Besitzer der Website, die auch zahlreiche weitere Drehbücher bereithält, erklärte, das Skript sei ihm – wie die anderen auch – anonym per E-Mail zugegangen, und er nahm es so-

¹²³ Marc Hairapetian: „Clockwork light?“, in: Film-Dienst 12/99; ders.: „Ein Remake als Hommage?“, in: Berliner Morgenpost, 1.6.99. Hairapetian hat sich in der deutschen Presse mit besonders vielen Veröffentlichungen zu Kubrick hervorgetan, die vordergründig, unkritisch und voller Fehlinformationen sind.

sogleich von seiner Seite¹²⁴. Allerdings wurde es bis dahin schon von vielen Fans gespeichert und läßt sich noch immer mancherorts abrufen.

Die im Internet wenige Tage nach der Premiere des Films auf der materialreichen „Kubrick Site“¹²⁵ erstveröffentlichte Drehbuchfassung von EYES WIDE SHUT ist auf den „08.04.96“ datiert, also einige Monate vor dem offiziellen Drehbeginn Anfang November.¹²⁶ Da die hieraus erkennbaren Unterschiede zum Film alle nachvollziehbar und folgerichtig sind und dem Endergebnis ausschließlich zum Vorteil gereichen, hilft sie als Zwischenstufe, die Entwicklung einer stringenteren Handlungsführung zu verstehen.

Als besonders problematisch für die Adaption der TRAUMNOVELLE wurde die Tatsache hervorgehoben, daß deren Wirkung entscheidend von der Erzählperspektive und der damit verbundenen Durchdringung von objektiver Realität und subjektiver Wahrnehmung bestimmt wird. Die im Kapitel „Traum im Film“ vorgestellten Filmbeispiele stellen Versuche dar, diese Erzählweise mit filmischen Mitteln nachzuzeichnen. Es wäre durchaus denkbar, in einer Verfilmung der TRAUMNOVELLE Fridolins Gedankenwelt in szenische Bilder umzusetzen, die Möglichkeiten mit dem gleichen Realitätscharakter auszustatten wie die wirklichen Geschehnisse, bis beides nicht mehr auseinanderzuhalten wäre und eins würde. Dies allerdings würde Grenzen aufheben, die in der Vorlage ja durchaus noch weitgehend bestehen bleiben. Und durch Mittel der Verfremdung kenntlich gemachte Phantasien würden diese Grenzen wiederum zu deutlich hervortreten lassen, eine der beabsichtigten Wirkung konträre Künstlichkeit erzeugen. Kubrick entzog sich diesem Zwiespalt, indem er auf der Ebene der Handlung, abgesehen von den erwähnten Ausnahmen (*voice over*-Wiederholungen, die Cape Cod-Phantasien), auf eine Vermittlung von Bills Innenwelt verzichtete, um erst später, in der visuellen Gestaltung, innere Vorgänge anzudeuten. So soll etwa die Inszenierung der Geschehnisse in der geheimen Gesellschaft, wie sie von Bill wahrgenommen werden, beim Zuschauer den in der TRAUMNOVELLE ausformulierten Eindruck evozieren, dies alles könnte geträumt sein, auch wenn über das reale Ereignis kein Zweifel besteht. Gerade darin, daß sie genaue Anhaltspunkte über innere Vorgänge vermitteln, sah Kubrick den Vorteil von Erzählungen mit subjektiver, reflektierender Erzählperspektive für die filmische Adaption, wie er 1960 in seiner Erklärung „Words and Movies“ in Hinblick auf LOLITA erläuterte:

The perfect novel from which to make a movie is, I think, not the novel of action but, on the contrary, the novel which is mainly concerned with the inner life of its characters. It will give the adaptor an absolute compass bearing, as it were, on what a character is thinking or feeling at any given moment of the story. And from this he can invent action which will be an objective correlative of the book's psychological content, will accurately dramatise this in an implicit, off-the-nose way without resorting to having the actors deliver literal statements of meaning.¹²⁷

Mit Ausnahme von A CLOCKWORK ORANGE und BARRY LYNDON hat Kubrick all seine Drehbücher gemeinsam mit Co-Autoren verfaßt, zumeist Schriftsteller mit Kenntnissen in der jeweiligen Thematik, jedoch häufig ohne Drehbucherfahrung. Nachdem Kubrick das Projekt ARYAN PAPERS Ende 1993 nach langer Vorbereitungszeit (hauptsächlich wohl wegen der Konkurrenz des thematisch ähnlichen SCHINDLER'S LIST von Steven Spielberg) aufgegeben hatte, besann er sich auf jene beiden Projekte, mit denen er sich schon seit Jahrzehnten ohne befriedigendes Ergebnis beschäftigt hatte: Schnitzlers TRAUMNOVELLE sowie A.I. – ARTIFICIAL INTELLIGENCE, jene von Brian Aldiss' Kurzgeschichte SUPER-TOYS LAST ALL SUMMER LONG inspirierte Science-Fiction-Story. An letzterer hatten schon Anfang der neunziger Jahre

¹²⁴ Zitat und Informationsquelle: Charles Arthur: Unknown Kubrick screenplay on Napoleon is posted on the internet. In: The Independent (London), 5.08.00.

¹²⁵ Diese Seite (s. Literaturverzeichnis) ist ein Ableger der alt.movies.kubrick-Newsgroup, die eine besondere Ehrung durch die Beteiligung von Kubricks Tochter Katharina erfuhr.

¹²⁶ Es ist nicht zweifelsfrei zu ermitteln, ob es sich um britische (8.04.) oder amerikanische (4.08.) Datierung handelt.

¹²⁷ Sight & Sound, Winter 1960/61.

nacheinander Brian Aldiss selbst, Bob Shaw, Ian Watson und sogar kurz Arthur C. Clarke gearbeitet. Vor allem Watsons Ideen fanden bei Kubrick Gefallen, doch einerseits hielt er die Geschichte noch nicht für völlig ausgereift und zum anderen beurteilte er die Technik als noch nicht in der Lage, seine Visionen angemessen umzusetzen. Dies hatte sich mit Spielbergs JURASSIC PARK (1993) jedoch mittlerweile geändert. Erstmals bereitete Kubrick nun zwei Projekte parallel vor: Nachdem er schon seit Ende 1993 mit Special Effects-Spezialisten von ILM konkrete Möglichkeiten computergenerierter Bildgestaltung diskutiert hatte, ließ er im Sommer 1994 gar James Cameron zu sich kommen (dessen Bewunderung für Kubrick diesen Aufwand offenbar rechtfertigte), um am Schneidetisch die Arbeit von Camerons Effekte-Schmiede Digital Domain bei dessen Film TRUE LIES (1994) zu diskutieren. Überdies engagierte Kubrick 1995 eine weitere Schriftstellerin, Sara Maitland, mit der er über Monate hinweg an der Storyline weiterarbeitete. Ohne ihr zu sagen, daß er gerade an die Verfilmung jenes Stoffes herangehe, gab er ihr eines Tages Schnitzlers Novelle zu lesen, und als sie ihr Mißfallen bekundete, erklärte er die Zusammenarbeit für beendet.

Bis zu Kubricks Tod wurden umfängliche Storyboards¹²⁸ und Effekt-Entwürfe erstellt, die Kubrick eingehend mit seinem Freund Steven Spielberg diskutiert haben soll, dies angeblich sogar in dem Gedanken, diesen Regie führen zu lassen und selbst nur als Produzent zu fungieren. Das jedenfalls behaupteten Spielberg und Kubricks Schwager Jan Harlan, als es darum ging, das weit gediehene Projekt, welches schon enorme Kosten verschlungen hatte, vor dem Aus zu retten. Im September 1999 wurde es offiziell als Spielberg-Projekt angekündigt, im März 2000 dann verschob Spielberg überraschend alle anderen Vorhaben, um sofort A.I. in Angriff zu nehmen, zu dem er selbst das Drehbuch, basierend auf Kubricks Entwürfen, verfassen würde: „I am intent on bringing to the screen as much of that [i.e. Kubrick's] vision as possible along with elements of my own“, ließ er in einer Presseerklärung verlauten. Schon am 17. August begannen die Hauptdreharbeiten und waren binnen drei Monaten beendet und der US-Kinostart für den 29. Juni 2001 angekündigt. Auf dem Plakat liest man fünfmal den Namen Spielberg, immerhin heißt es noch „An Amblin/Stanley Kubrick Production“...

Schon im Sommer 1994 hatte Kubrick mit der britischen Schriftstellerin Candia McWilliam die gemeinsame Adaption von Schnitzlers Text begonnen, doch die Resultate waren offenbar wenig fruchtbar. Darum kontaktierte er anschließend Frederic Raphael, der im Oktober seine Arbeit aufnahm, die hauptsächlich bis zum Juni des Folgejahres andauerte.¹²⁹

Obgleich Raphael ein ganzes Buch mit dem Titel EYES WIDE OPEN – A MEMOIR OF STANLEY KUBRICK publizierte, das seine Erinnerungen an diese Zusammenarbeit enthält, ist er doch unter all den genannten Autoren derjenige, der den Menschen Kubrick am wenigsten kennenlernte. Während diese anderen nämlich, wie sie in diversen Zeitungsartikeln berichten, häufig bei Kubrick zuhause mit ihm gemeinsam arbeiteten und dabei Einblicke in sein Privatleben gewinnen konnten, bekam Raphael ihn während all der Monate an nur drei Tagen (im Oktober und Dezember 1994 sowie im März 1995) persönlich zu Gesicht sowie bei einem abschließenden Besuch im Dezember 1995, um das von Kubrick im zurückliegenden halben

¹²⁸ Normalerweise nutzte Kubrick (auch bei EYES WIDE SHUT) keinerlei Storyboards, also vorab gezeichnete Einstellungsabfolgen ganzer Szenen und Sequenzen – im Grunde machen sie hauptsächlich Sinn bei komplizierten Schnittfolgen oder (wie bei A.I.) synthetischer Bildgestaltung (z.B. Blue-Screen, CGI). Ansonsten können sie durch allzu starre, u.U. in Unkenntnis der Drehbedingungen erstellte Vorgaben einen organischen Drehablauf behindern, der sich – orientiert natürlich am eingerichteten, optisch aufgelösten Drehbuch des Regisseurs – aus den situativen Umständen (z.B. Beschaffenheit des Drehorts, Einfälle der Darsteller) ergeben sollte. Vgl. Baxter, S.315 u. Time, 12.07.99, S.18 (Cathy Booth: Kubrick's Dead, but His Projects Aren't).

¹²⁹ Einige der genannten Autoren publizierten Nachrufe auf Kubrick. Die besten Einblicke in die Entwicklung von ARTIFICIAL INTELLIGENCE bis Kubricks Tod bieten die Artikel „Stanley Kubrick's lost movie“ sowie „The Masterpiece a Master Couldn't Get Right“ (s. Literaturverzeichnis). „Amblin“ ist der Name von Spielbergs Produktionsfirma. Ausführliche Verlautbarungen Spielbergs zu seiner Freundschaft mit Kubrick und seinem Film A.I. finden sich in: R. Abramowitz: „Regarding Stanley“ in LA Times, 6.05.01. Laut John Calley, ehem. Präsident von Warner, arbeitete auch John Le Carré mit Kubrick an einer Adaption der TRAUMNOVELLE (in: Premiere 8/99, S.100).

Jahr aus Raphaels und eigenen Ideen destillierte vorläufige Endergebnis zu begutachten. Der wesentliche Teil an Gedankenaustausch und Besprechungen spielte sich hingegen über Telefon und Fax ab. Daß Raphael dennoch dieses ausführliche, teilweise wenig schmeichelhafte Buch veröffentlichte, sorgte bei Kubricks Familie, die den Verstorbenen diffamiert und sein Vertrauen mißbraucht sah, für viel Unmut. Eigentliche Ursache hierfür war allerdings eine Besprechung der New York Post vom 17. Juni 1999 unter dem Titel „Stanley Kubrick – Self-Hating Jew“, eine verkehrte Schlußfolgerung aus Raphaels Bericht, Kubrick habe alles, was an der TRAUMNOVELLE (allerdings nie explizit) auf das Judentum der Hauptfigur verweise, getilgt wissen wollen, zweifellos, um die universelle Gültigkeit der Geschichte zu unterstreichen.¹³⁰ Steven Spielberg war ungehalten über die Kubrick von Raphael zugeschriebene, im Grunde zutreffende Aussage, SCHINDLER'S LIST sei kein Film über den Holocaust, sondern „about success [...] The Holocaust is about six million people who get killed. *Schindler's List* was about six hundred people who don't.“¹³¹ Entscheidend ist, daß weder Kubricks Familie noch Warner Bros. gut auf Raphael zu sprechen waren und sich von dem Buch distanzieren. Zwar hatte Raphael bis Juni 1996 das Drehbuch noch einmal überarbeitet, und er behauptet, er sei über den Fortgang des Drehs informiert gewesen, „I was kept regularly informed of what was going on unofficially, but Stanley himself never called me again,“¹³² und Kubrick habe ihm Ende 1998 eine baldige Besichtigung der Schnittfassung in Aussicht gestellt, doch zur Weltpremiere am 13. Juli 1999 war er nach dem Ärger um sein Buch nicht geladen. Als er dieses einen Monat zuvor publizierte und danach auch einige Interviews gab, konnte er also noch nicht wissen, was oder wieviel von seiner Mitarbeit der Film tatsächlich verwertet. Raphaels Haltung diesem Endergebnis gegenüber ist indes nicht bekannt geworden. Seine Erinnerungen sind zudem, was die Drehbucharbeit im einzelnen angeht, weitgehend unbrauchbar, denn er kann nicht mit Bezug auf bestimmte Szenen des Films auf verworfene Versionen oder konkrete Korrekturen verweisen. Vielmehr bleibt er diffus im Allgemeinen, gibt im Boulevardstil triviale Gespräche wieder und ergeht sich in weitschweifigen Ausführungen zur geringen Bedeutung des Drehbuchautors im Prozeß der Filmherstellung. Besonders verwirrend war für ihn, daß Kubrick ihm keinerlei Anhaltspunkte gab, worauf es ihm ankomme, was ihm wichtig oder zu beachten sei, nur daß ihm eine Verfilmung der TRAUMNOVELLE im New York von heute vorschwebte. Raphaels Einwand, die Story sei veraltet, „Things have changed a lot between men and women since Schnitzler's time“,¹³³ bestritt Kubrick. Schnitzler selbst hatte übrigens schon 1925 anlässlich einer Aufführung seines weit früher entstandenen Stücks „Das Märchen“ ins Tagebuch notiert: „[...] insofern es sich um ein psychologisches nicht um ein soziales Problem handelt ist es ein ewiges.“¹³⁴

Raphaels Berichten ist seine große Unsicherheit angesichts dieser Ausgangsbasis anzumerken. Sowie er von Schnitzlers Story abwich, beschied Kubrick, er solle sich doch mehr an „Arthur“ halten. Andererseits gab Kubrick Raphael ohne nähere Angabe eines Zwecks Kieszlowskis DEKALOG-Filme zur Betrachtung und meinte hinsichtlich PULP FICTION (1994): „It's something we have to take into account, I think.“¹³⁵ Tatsächlich lassen sich in den Szenen des unter Haarausfall leidenden Kostümverleihers Milich oder des schwulen Hotelangestellten zumal bei den Dialogen insofern Tarantino-Imitate erkennen, als hier Einsprengsel grotesker Komik den vorherrschenden ernsten Grundton konterkarieren. Raphaels Rolle beschränkte sich im wesentlichen auf die des Ideenzulieferers, in dessen Ergebnissen Kubrick das suchte,

¹³⁰ vgl. Raphael, S.59

¹³¹ ebd., S.107

¹³² ebd., S.189

¹³³ ebd., S.26

¹³⁴ zit. nach Scheible, „A.S. u.d. Aufkl.“, S.83 (Tagebuch 16.03.25).

¹³⁵ Raphael, S.46 u. 103. Kubrick gefiel „The way it was told“, und er riet Raphael: „The pace. Watch the pace.“ (S.104)

was ihm zusagte. Doch weshalb Kubrick sich gerade an ihn, Raphael, gewandt hatte, blieb diesem selbst ein Rätsel.¹³⁶

Frederic Raphael (1931 geboren) hat zahlreiche Romane und Kurzgeschichten publiziert, vor allem in den sechziger und siebziger Jahren war er allerdings auch vermehrt als Drehbuchautor tätig, sein Skript zu *DARLING* (1965; Regie: John Schlesinger) wurde mit dem Oscar ausgezeichnet. Der Film *TWO FOR THE ROAD* (Regie: Stanley Donen), der ein Jahr später entstand, ist insofern mit *EYES WIDE SHUT* vergleichbar, als auch hier die Thematik des Ehepaars in der Krise eine zentrale Rolle spielt. Raphaels Skript, das verschiedene Zeitebenen virtuos ineinander verschachtelt, enthält einige anspielungsreiche Sentenzen zum Thema Ehe, in denen man den Autor jener Bemerkungen, die Sandor Szavost gegenüber Alice äußert, wiedererkennen kann. Neben der vordergründigen Modernisierung der einzelnen Ereignisse ist Raphaels entscheidender Beitrag in dem Bemühen um eine geschlossenerere Form zu lokalisieren, das sich in der Figur Zieglers konkretisiert. Zunächst war Kubrick daran gelegen, in der Party zu Beginn einen Vorfall zu entwickeln, der Bill Gelegenheit gäbe, seinem Beruf nachzugehen:

The only idea which came out of our first conversation was that there should be an incident at the beginning of the story which would require Fridolin [...] to display his medical skill on a female guest with whom his host (and patron) was having a clandestine erotic encounter upstairs [...]¹³⁷

Auf Raphaels fortwährende Besorgnis, der Vorlage mangle es an einem „overall shape“, daß „so much attention was being paid to the trees that we were giving no clear shape to the wood“, ging Kubrick zunächst nicht ein und machte sich später sogar darüber lustig.¹³⁸ Doch wie bereits vorhin diskutiert, läßt sich die Regel, daß am Ende möglichst alle Handlungsstränge zusammengeführt werden sollten, nicht prinzipiell verallgemeinern, denn gerade bei Geschichten wie der *TRAUMNOVELLE*, die auf die Vieldeutigkeit setzen, welche aus der Diskrepanz von objektiver Realität und subjektiver Wahrnehmung resultiert, läuft sie deren Wirkungsabsicht zuwider. Dieses Mißverständnis wird offenbar, wenn Raphael sich auf Antonionis *BLOW UP* als Negativbeispiel beruft, die Verfilmung einer Story von Julio Cortázar, eines Meisters in der Kreation subjektiver Wirklichkeiten:

It was, I argued, seriously unsatisfactory unless, for instance, the man I had called Ziegler was somehow involved both in the orgy and in Bill's escape from danger. To avoid resolving this issue, merely because Schnitzler had left it all in the air, would be to make the same mistake as Antonioni when he failed, at the end of *Blow Up*, to let us have any idea why anyone had been murdered, or by whom.¹³⁹

Schließlich gestattete Kubrick Raphael doch, eine neue Szene am Ende des Films zu entwerfen, die Bill noch einmal mit Ziegler konfrontiert. Als Raphael aber seinen Entwurf vorlegte, irritierte ihn Kubrick zunächst mit dem Bescheid, sie sei unrealisierbar, da sie einzig von den verstorbenen Darstellern Humphrey Bogart und Sidney Greenstreet angemessen verkörpert werden könne.¹⁴⁰

Der Name Zieglers geht auf einen ehemaligen Agenten Raphaels zurück, mit dem er unangenehme Erinnerungen verband, Bill und Alice dagegen sollten möglichst „ordinary“ klingen. Der von Raphael vorgeschlagene Nachname Scheuer wurde durch Harford ersetzt, womöglich

¹³⁶ Wohl ausgehend von Baxters Verweis (S.262f.) auf Raphaels 1971 publizierten Roman *WHO WERE YOU WITH LAST NIGHT?*, der entfernte Ähnlichkeiten zur *TRAUMNOVELLE* aufweist und anfänglich gerüchteweise als Vorlage zu *EYES WIDE SHUT* gehandelt wurde, findet sich in manchen Presseberichten die fälschliche Behauptung, Raphael habe bereits Anfang der siebziger Jahre mit Kubrick an einer Adaption gearbeitet. Vgl. auch Ciments Gespräch mit Raphael in *Ciment* 1999, S.268.

¹³⁷ ebd., S.34f.

¹³⁸ ebd., S.41, 119 u. 138

¹³⁹ ebd., S.145

¹⁴⁰ ebd., S.164

weil Kubrick für Bill ein „Harrison Fordish goy“ vorschwebte und er lautsprachlich an Kubricks Wohnort Hertfordshire erinnert.¹⁴¹ In seinem ersten Entwurf hatte Raphael noch eine umfängliche Vorspannsequenz vorgesehen, die kurze Einblicke in Bills biographischen Hintergrund gestatten sollte. Kubrick verwarf dies sogleich, und Raphael zog den Schluß: „[...] he was not even eager that the characters should have any particular personality: he would as soon have types as individuals with specific histories.“¹⁴² Gründe für die Ansiedlung der Handlung zur Weihnachtszeit liefert Raphael jedoch nicht.

Kubrick wollte das Drehbuch nicht in der üblichen Form, sondern im Prosastil verfaßt haben, wohl um sich im frühen Stadium der Entwürfe nicht mit formalen Einteilungen beschäftigen zu müssen, die letzten Endes ohnehin wieder verworfen werden. Auch jene Fassung, die Raphael Ende 1995 zu lesen bekam, lag als „prose narrative“ vor.¹⁴³ Anders übrigens als bei Hitchcock, der in Diskussionen mit seinen Autoren schon frühzeitig konkrete Vorstellungen über die Inszenierung, vor allem Kamerabewegungen betreffend, entwickelte, und diese in das Drehbuch einarbeiten ließ¹⁴⁴, begegnete Kubrick seinem Co-Autor eher als Produzent, der die Möglichkeiten des vorliegenden Stoffes ausloten wollte und sich über visuelle Umsetzungsideen noch keinerlei Gedanken machte.¹⁴⁵

Raphaels Resümee bezüglich der ihm von Kubrick unterbreiteten Fassung war jedenfalls ernüchternd: „Kubrick has retained some of F.R.’s ideas and lines, but as often he has replaced them with banality.“¹⁴⁶ Er mußte feststellen, daß Kubrick „did not want the scenes to carry any authorial mark but his.“¹⁴⁷ Raphaels Titelvorschläge „You and Me“ oder „The Female Subject“ wurden denn auch ohne weitere Erläuterung durch „Eyes Wide Shut“ ersetzt.¹⁴⁸

2.4.2 Die Drehversion

Die vorhin erwähnte, mit „08.04.96“ datierte Version berücksichtigt anders als Raphaels Prosaentwürfe das für Drehbücher übliche Layout mit Szeneneinteilung und zentrierten Dialogen. Vermutlich diente sie in der heißen Phase der Vorproduktion als Verständigungsbasis. Wegen der zeitlichen Nähe zum Drehbeginn ließe sie sich als Drehversion bezeichnen. Aus oben ausgeführten Gründen ist nicht zu ermitteln, auf welchem Weg dieses Dokument ins Internet fand. Hinweise, welche Worte als unleserlich („illegible“) oder das Fehlen mindestens einer Seite („possible missing page“) aus der Szene mit Marion Nathanson markieren, sind zwar Anhaltspunkt für eine mögliche Fehlerquelle der Übertragung, zugleich aber auch Indiz für deren Sorgfalt. Das Arbeitsstadium des Skripts wird aus provisorischen Vermerken wie „Bills Thoughts: Variations of, ’I must be mad.““ oder schlicht „To be written“ ersichtlich. Einfälle, die laut mancher Interviewberichte erst während der Dreharbeiten aufkamen, fehlen natürlich, etwa Alices Verweis auf ihren Ehering gegenüber Szavost oder Zieglers sarkastische Bemerkung Nick betreffend, „By now he’s [...] probably banging Mrs. Nick“¹⁴⁹. Einerseits ist diese Drehversion weit stärker Schnitzlers Vorlage verhaftet, aus der sie noch zahlreiche kleinere Vorfälle oder Details im Ablauf der einzelnen Episoden und Gespräche übernimmt – wobei ungewiß bleibt, inwieweit diese bereits während der Dreharbeiten fallengelassen oder erst in der Montage ausgesondert wurden. Andererseits finden sich aber auch hier schon die zentralen Abweichungen und Ergänzungen des Films gegenüber der Novelle. Einige markante Beispiele mögen diesen Adaptionsprozeß weiter erhellen.

¹⁴¹ ebd., S.59, 70, 89 u. 119.

¹⁴² ebd., S.121; vgl. S.71ff.

¹⁴³ ebd., S.80 u. 177.

¹⁴⁴ vgl. z.B. David Freeman: *The Last Days of Alfred Hitchcock*. New York 1999 (2nd ed.).

¹⁴⁵ vgl. Raphael, S.166

¹⁴⁶ ebd., S.178

¹⁴⁷ ebd., S.121

¹⁴⁸ ebd., S.61 u. 136

¹⁴⁹ vgl. Interviews mit N. Kidman (*Le nouveau cinéma*, 9/99; *Die Welt* 19.07.99) und S. Pollack (*Positif* 9/99, S.18); Drehbuchzitat S.153.

Gleich zu Anfang betont der Film die relative Überlegenheit von Alice gegenüber Bill, der zerstreut und unaufmerksam erscheint: Sie muß ihm sagen, wo er seine Brieftasche gelassen hat und den Namen der Babysitterin wiederholen. Zugleich dringen wir in ihre Intimsphäre ein, indem wir ihr als erstes auf der Toilette sitzend begegnen. All dies fehlt in der Drehversion. Auf Zieglers Party behauptet sie hier nicht, den „bathroom“ aufsuchen zu müssen, sondern schlägt vor: „I'll go and get us some more champagne.“ Überdies ist sie noch eine „editor at a publishing house but they went broke.“ Daß der Film sie als erfolglose Galeristin vorstellt, gibt Kubrick einen plausiblen Grund, die Wohnung der Harfords mit den Gemälden seiner Frau Christiane und seiner Tochter Katharina auszustatten, die Alice augenscheinlich nicht zu verkaufen vermochte.¹⁵⁰ Beim Zwischenfall im Badezimmer erhält Mandy erst im Film deutlichere Konturen, da Bill sich nun weit stärker um sie kümmert, und beschämt entschuldigt sie sich bei Ziegler für die verursachten Unannehmlichkeiten. Zudem ist die Räumlichkeit in der Drehversion noch nicht näher lokalisiert, anhand eines Nachttisches (und Zieglers Verweis auf die Frau in seinem „bedroom“ in der Aussprache gegen Ende) läßt sich eher auf ein Schlafzimmer schließen. Damit entscheidet sich Kubrick erst recht spät, wie in nahezu allen seiner Filme das Badezimmer als Ort der Intimität und trügerischen Sicherheit zur Konfrontation mit Unerwartetem oder Bedrohlichem zu nutzen.¹⁵¹ Manche Motive, bei denen sich der Film – dann auch verbunden mit dem visuellen Arrangement – um eine Beschränkung auf lediglich eine Wiederholung bemüht, durchziehen die Frühversion noch mit weitaus mehr Echos: So verpflichten nicht nur Ziegler und Red Cloak (hier noch „Elegant Man“) Bill zur Geheimhaltung, sondern auch Nick: „This is just between us.“ Und während im Film weit subtiler ein Gefühl der Kontrolle und Überwachung von außen suggeriert wird, tauchen hier ständig Überwachungskameras auf. „Hey, is this thing on Court TV?“ wirft Bill beim Streitgespräch mit Alice scherzhaft ein und „feigns looking around for cameras“. Später sieht sich Bill sowohl am Eingang des Kostümverleihers als auch am Tor zum Landhaus mit solchen Kameras konfrontiert. Der Film rückt eine derartige Kamera lediglich einmal am zuletzt genannten Ort ins Bild, wenn Bill ihn am Folgetag noch einmal aufsucht, und zwar als visuelles Äquivalent zu Bills Blickkontakt mit einem Maskenträger auf dem Balkon während der rituellen Zeremonie: *Point of view*-Untersicht verbunden mit langsamem Zoom. Dieses Landhaus sollte ursprünglich mit zahlreichen Spiegeltüren ausgestattet sein, doch am Ende reduzierte Kubrick das Spiegelmotiv im wesentlichen auf jenen großen Spiegel mit ornamentalem Rahmen im Schlafzimmer der Harfords, vor dem sie sich nackt in leidenschaftlichen Liebkosungen ergehen – die Szene steht so bereits in der frühen Fassung, wenn auch Alice anfangs Gesichtscrème aufträgt anstatt ihre Ohringe abzunehmen. Kurz ehe Alice eine Verbandsdose mit Marihuana aus dem Spiegelschrank im Badezimmer nimmt, wirft sie überdies einen prüfenden Blick auf ihr Spiegelbild – in der Drehversion wird die Entnahme der Verbandsdose Bill zugeschrieben, der Spiegel bleibt unerwähnt.

Die Szenen bei Marion und Gibson (wie Milich hier heißt – und statt des Akzents eines Osteuropäers hat er „the looks and manner of a road-company ham actor“) orientieren sich noch sehr stark an denen bei Marianne und Gibser in der Vorlage: Marion erzählt die Geschichte von ihrem Bruder, und Bills Besuch macht mehr Sinn, da er im Nebenraum den Totenschein ausstellt. Bei Gibson kommt sein Beruf ebenfalls stärker zum Tragen, wenn er sich Sorgen um den Gesundheitszustand von dessen Tochter macht. Der Film kürzt hier viel Dialog. Im Ablauf der Geschehnisse in der geheimen Gesellschaft begnügt sich die Drehversion mit fragmentarischen, sehr an Schnitzlers Vorlage orientierten Andeutungen, wie dort gibt es keinerlei Hinweise auf orgienhaftes Treiben, und auch die choreographischen Elemente des an-

¹⁵⁰ Raphael berichtet von Überlegungen, Alice selbst zur Malerin zu machen (S.60), was aber für Kubricks Geschmack wohl zu deutliche Parallelen zu seiner eigenen Frau bewirkt hätte.

¹⁵¹ Beispiele für solche Badezimmerszenen sind z.B. Humberts Bad nach Charlottes Tod, Alex singend in der Wanne von Mr. Alexander, Torrance' Begegnung mit einer Nackten, die sich unversehens in einen alten Leichnam verwandelt, Pyles Mord an Hartman mit anschließendem Selbstmord, oder auch die ursprünglich zensierte Szene mit einem zweideutigen Gespräch um Schnecken und Austern in SPARTACUS.

fänglichen Zeremoniells wurden erst während des Drehs erarbeitet.¹⁵² Dabei hatte Raphael auf Kubricks ausdrücklichen Wunsch schon eine intensive Recherche über „Roman Orgies“ betrieben und er schlug vor, „that the orgy take the form of a sort of sexual mall, perhaps in the library of the big house.“¹⁵³ Damit existierten also schon früh Vorstellungen, wie der Film sie letztlich ausgestaltete.

Einen kleinen Fehler in der Drehversion merzt der Film aus: Bill erzählt Nick im Sonata Café von Alice, und Nick antwortet wissend: „That was the great looking woman you were dancing with at the party?“ Dabei hat Nick die beiden gar nicht miteinander tanzen sehen. Das Paßwort erhält Nick noch nicht bequem per Handy, sondern muß sich zu einem Mann nach draußen begeben, was Bill durchs Fenster beobachtet. Es lautet hier „Fidelio Rainbow“, im Film bleibt davon nur noch die erste Hälfte. Der Regenbogen, von den beiden Mädchen auf Zieglers Party schon erwähnt, findet dagegen im Namen des Kostümgeschäfts „Rainbow Fashions“ weitere Verwendung. In der Drehversion teilt Nick das Paßwort in einer szenischen Auslassung mit (Bill fordert ihn auf, ihm Paßwort und nötiges Kostüm zu nennen, dann folgt ein abrupter Szenenwechsel), im Film kommentiert er das via Handy übermittelte und auf eine Serviette notierte „Fidelio“ mit Verweis auf die gleichnamige Beethoven-Oper. Hier nimmt Kubrick Schnitzlers Methode auf, die eigentliche Handlung mit kommentierenden Öffnungen nach außen zu versehen.¹⁵⁴ Anstelle der konkreten Verbindung zum letzten Urlaub (Dänemark) nennt das Paßwort nun allgemein das Thema der Treue beim Namen. So läßt sich Zieglers spätere Behauptung, es gebe kein zweites Paßwort, nicht mehr nur vordergründig auf die geheime Gesellschaft beziehen, sondern auch im übertragenen Sinne auf das Verhältnis Liebender, hier Bill und Alice: Sie können nie vollkommenen Zugang zueinander finden, gegenseitige Treue ist die einzige Möglichkeit, sich einander zu versichern.

Kubrick war gar nicht einverstanden, als Raphael das „süße Mädchel“, welches dieser in Schnitzlers Prostituiertes Mizzi erkannte, in einen „more aggressive, modern, and commercial character“ verwandelte, der eher am Times Square vorzufinden sei.¹⁵⁵ Die Domino des Films stellt denn eine Zwischenlösung dar, sie hat sich noch eine gewisse Schüchternheit und Kindlichkeit bewahrt. Ihr biographischer Hintergrund und ihre Persönlichkeit werden zu weiten Teilen über Requisiten in ihrer Wohnung mitgeteilt, etwa durch ein Soziologie-Buch oder einen Plüschtiger. Ein kurzer Zwischenschnitt zu Alice daheim in der Küche, von wo aus sie kurz darauf Bill übers Mobiltelefon anrufen wird, erlaubt eine Überbrückung längerer Dialogpassagen, die in der Drehversion noch enthalten sind. Darin stellen sich Bill und Domino gegenseitig mit Namen vor, und man erfährt unter anderem, auf welcher Universität und bei welchen Lehrern sie Soziologie studiert, daß ihr Vater wie Bill Arzt (hierdurch mag man eine mögliche Zukunft von Bills eigener Tochter Helena angedeutet sehen) und sie neunzehn Jahre alt ist und sich nur prostituiert „when I get too far behind with my student loan.“ Auf dieselbe Weise beschrieb Kubrick auch seinem Produktionsdesigner Les Tomkins diese Figur, als es um die Gestaltung ihrer Wohnung ging.¹⁵⁶ Während des Gesprächs entkleidet sich Domino zudem nach und nach, bis sie nackt mit ausgestreckten Armen vor Bill steht. Im Film behält sie ihre Kleidung hingegen an, im Unterschied auch zu Schnitzlers Novelle.

Wahrscheinlich erschien Kubrick Bills wenig ergiebige erneutes Aufsuchen aller Orte und Personen am Folgetag schließlich als zu handlungsarm. Wohl deshalb entschloß er sich, auf eine zweite Begegnung Bills mit Marion zu verzichten und Elemente, die hierfür vorgesehen waren, in die Szene mit Sally, Dominos Wohnungsgenossin, einzubinden. In der ursprüngli-

¹⁵² vgl. Interview S. Pollack in: Positif 9/99, S.18.

¹⁵³ vgl. Raphael, S.137 u. 143ff. Aus der Werkauswahl zu Beginn von Raphaels Buch geht hervor, daß er unter anderem Catulls Gedichte aus dem Lateinischen übersetzt hat – in römischer Liebeslyrik kannte er sich somit bestens aus.

¹⁵⁴ In dieser Oper befreit Leonore als Fidelio verkleidet ihren Gatten Florestan aus dem Gefängnis. Zufälligerweise lautet Fridolins Name in der französischen Übersetzung der TRAUMNOVELLE, *Rien qu'un rêve*, ebenfalls Florestan. Beethoven-Musik spielt für Alex, den Protagonisten von A CLOCKWORK ORANGE, eine zentrale Rolle.

¹⁵⁵ Raphael, S.104f.

¹⁵⁶ vgl. Les Tomkins in: Ciment, S.272

chen Drehversion des Skripts sind beide Szenen den entsprechenden Passagen der Vorlage sehr ähnlich: Bill wechselt im Flur einige Worte mit Carl und läßt sich dann halbherzig auf Marions verzweifelte Annäherungsversuche ein, woraufhin er sie aber mit dem Argument ihrer beiderseitigen anderweitigen Verpflichtungen verläßt. Anders als in der Novelle küßt er sie sogar „and starts to fondle her breasts and other regions.“ Als er danach Domino mit einem Kuchen als Präsent aufsuchen will, findet er in deren Wohnung Sally sowie eine „arty looking woman in her forties“ vor, die ihm erklären, Domino sei zum Zwecke einiger Tests im Krankenhaus. Auf Sallys Versuch, Bill für sich zu gewinnen, geht dieser nicht ein. Wie bei Schnitzler ist also noch eine zweite Person zugegen, und das Gespräch bleibt kurz.

Der Film fügt nun vor diesen Szenen ergänzend Bills einsames Nachsinnen im Sprechzimmer seiner Praxis ein. Er greift zum Telefon, und als sich Carl meldet, legt er wortlos wieder auf. Anschließend begibt er sich direkt zu Dominos Wohnung, wo er Sally allein antrifft. Während ihres Flirts streicht seine Hand dann unter ihrer Bluse umher, was er ja ursprünglich bei Marion gemacht hatte. Schließlich kann sie ihm auch schon das Ergebnis von Dominos Tests, die Infizierung mit dem Aids-Virus, mitteilen.

Das „jealous fantasy image of Alice and the Naval officer“ besitzt in der frühen Version des Drehbuchs noch nicht jene strukturierende Funktion und eigene dramatische Entwicklung wie im Film und taucht nur zweimal zu Beginn auf. Das klärende Gespräch mit Ziegler findet in der Bibliothek statt, ein Billardtisch wird nicht erwähnt. Das Billard als Metapher für Manipulation anderer findet sich übrigens schon in Kubricks Film *A CLOCKWORK ORANGE*, wenn der rachsüchtige Schriftsteller Mr. Alexander Alex in den Wahnsinn zu treiben versucht. Die abschließenden versöhnlichen Worte zwischen Bill und Alice – die letzten Dialogzeilen des Films fehlen – sind außerdem noch nicht im Spielwarengeschäft angesiedelt, sondern wie in der Vorlage im Schlafzimmer der beiden, und am Schluß hört man nicht nur ein „helle[s] Kinderlachen von nebenan“ (S.103), sondern Helena „runs into the room and, laughing, jumps into their bed.“ Auch zahlreiche typische Verhaltensweisen Fridolins wie das Küssen auf die Stirn oder das Spiel mit den Fingern übernimmt die Drehversion, während der Film darauf verzichtet.

Die schleppende Entwicklung der äußeren Handlung mildert der Film entscheidend ab, indem viele Dialogpassagen stark verkürzt werden. Vor allem die beiden Monologe von Alice sind in der Drehversion noch dreimal so lang wie im fertigen Film, zahlreiche Details von Alices Geständnis und ihrer Traumerzählung sind dort noch Schnitzlers Vorlage verpflichtet. Viele kleine Füllszenen ohne Relevanz für die Handlung überspringt der Film einfach, zudem verzieht er viele Episoden mit offenen Enden, während sie in der Drehversion vielfach abgeschlossen werden. So wird etwa auf ein erneutes Zusammentreffen von Bill und Alice auf Zieglers Party verzichtet, um direkt von Alices Abkehr von Szavost zur Liebesszene vor dem Spiegel zu schneiden.

In der Mehrzahl seiner Filme macht Kubrick vom Mittel des *voice over*-Kommentars Gebrauch, um ergänzende Informationen zum Geschehen und innere Zustände der Figuren zu vermitteln. Dessen intensiver Einsatz vor allem in *A CLOCKWORK ORANGE* und *BARRY LYNDON* trägt wesentlich zum Gesamteindruck der Filme bei, bestimmt die von ihnen ausgehende Stimmung und Erzählhaltung durch aggressive Unmittelbarkeit im einen und melancholisch-schicksalsbeschwörende Distanz im anderen Fall. Freilich kann eine allzu dominierende Verwendung von *voice over* gerade in Literaturverfilmungen mitunter als Indiz für unzureichende Dramatisierung angesehen werden: Die Handlung der Vorlage wird lediglich bebildert, der von dort übernommene Kommentar soll dann für Verbindungen, Erklärungen und Hintergründe sorgen. *BARRY LYNDON* stellt hier insofern eine Ausnahme dar, als dieses Manko durch eine überzeugende Verschmelzung von gemäldegleichen Stimmungsbildern, wehmütiger Musik und bedächtiger Erzählerstimme umgangen wird.¹⁵⁷ Ebenso fungiert *voice over* bei

¹⁵⁷ Kubrick ersetzte allerdings den Ich-Erzähler des Romans durch einen objektiven Erzähler, da er glaubte, „daß Thackeray davon fasziniert war, Barry seine Geschichte auf eine verquere und manchmal sogar falsche Weise

zahlreichen Filmen als unverzichtbares Mittel zur literarischen Erweiterung filmischer Gestaltung, das zusätzliche Bedeutungsebenen zu transportieren vermag.

Angesichts des hohen Anteils innerer Vorgänge in der TRAUMNOVELLE und Kubricks offensichtlicher Vorliebe für dieses Mittel überrascht es wenig, daß die frühe Version des Drehbuchs intensiven Gebrauch von jeglicher Art von *voice over* macht: Ein Erzähler kommentiert das zugleich Gezeigte, und Bills Gedankenwelt wird sowohl in Form innerer Monologe als auch, wie in der Vorlage, in erlebter Rede (personale Perspektive) übermittelt, etwa wenn er ziellos durch die Straßen New Yorks streift. Der Text entspricht dabei überwiegend einer wörtlichen Übersetzung von Abschnitten aus der Novelle – als Bill der Leiche der Unbekannten gegenübersteht, heißt es etwa: „[...] he had imagined her as having the features of his wife.“ Frederic Raphael bestätigt Kubricks häufigen Wunsch nach *voice over*:

He often urged me to use Voice Over to establish what might otherwise require more dialogue than he wanted. The great advantage of Voice Over for a director such as Kubrick, who cared more for images than for drama, was that a narrator imposed no preconceived scheme on what took place in the frame. Stanley favored Voice Over because it avoided all need to use dialogue to articulate how people felt or what motives they had.¹⁵⁸

Erstaunlicherweise wurden all diese *voice over*-Passagen im Film getilgt, es bleiben lediglich die beiden schon erwähnten Stellen mit Wiederholungen früherer Äußerungen von Alice beziehungsweise der Mysterious Woman. Dadurch vermögen die Bilder ihre geheimnisvolle Vieldeutigkeit zu wahren.

Die erhebliche Freiheit, die sich der Film dem Drehbuch gegenüber erlaubt, ist angesichts der noch auszuführenden Produktionsumstände jedoch wenig überraschend. Sie veranschaulicht Kubricks fortwährende Bereitschaft, neue Ideen und Überlegungen über den ganzen Entstehungsprozeß hinweg aufzugreifen und improvisierend alternative Varianten auszuprobieren, anstatt sich sklavisch an feste Vorgaben oder einmal getroffene Entscheidungen zu halten. Höchst ungewöhnlich ist ein solches Procedere aber auf jeden Fall. Bei heutigen Spielfilmen von EYES WIDE SHUT vergleichbarer Größenordnung findet man Änderungen in diesem Ausmaß vielleicht gegenüber einem ersten, frühen Entwurf, nicht aber gegenüber einer vorläufigen Schlußfassung nach der Phase der eigentlichen Storyentwicklung und so kurz vor Drehstart. Schon hier zeigt sich Kubricks unkonventionelle – und zeitaufwendige – Arbeitsweise eines Tüftlers und Bastlers, die in krassem Gegensatz steht zu den üblichen, straff durchorganisierten Produktionsabläufen.

2.4.3 Das Filmkonzept

An dieser Stelle sollen zwecks leichter Einordnung der bislang geleisteten sowie der nachfolgend noch durchzuführenden Untersuchungen früher eingebrachte Begriffskategorien erneut aufgenommen werden (vgl. Kapitel 1.2.4 und 2.1.1). Anhand der Literaturvorlage als Inspirationsquelle des Films sowie des Adaptionprozesses hin zur endgültigen Drehfassung wurde die jeweilige Ausformung des zugrundeliegenden **Geschehens** diskutiert, welches sich vornehmlich auf die Bereiche der Handlungsebene und des Spannungsaufbaus erstreckt. Im Fall der Vorlage wurden außerdem die wesentlichen Merkmale der **Präsentation** untersucht,

erzählen zu lassen. Er überließ es dabei dem Leser, die Wahrheit herauszufinden. Im Roman schafft dies eine Ebene ironischen Humors, im Film jedoch, so glaubte ich, wäre der Gegensatz zwischen der objektiven, sichtbaren Wirklichkeit und der subjektiven Verwirrung, die im Roman stattfindet, so groß gewesen, daß das Ganze nicht mehr funktioniert hätte – es sei denn in Form einer überdrehten Komödie. Und das war der Stoff für mich nicht.“ (Spiegel 38/76) Möglicherweise hat Kubrick aus ähnlichen Überlegungen heraus, um unfreiwillige Komik zu vermeiden, bei EYES WIDE SHUT auf *voice over* verzichtet. Hierin findet sich überdies ein Anhaltspunkt dafür, worin Kubrick komische Qualitäten in Schnitzlers Stoff sah, den er ja einmal als Komödie umzusetzen gedachte. Schon bei DOCTOR STRANGELOVE war er zunächst unschlüssig gewesen, ob der Weltuntergang eher als Drama oder als Farce in Szene zu setzen sei, ehe er sich für letzteres entschied.

¹⁵⁸ Raphael, S.120f.

die sich in erster Linie auf der Erzählebene und in der atmosphärischen Gestaltung manifestiert. Diese Grenzziehung ist natürlich nicht immer eindeutig vorzunehmen, da sich die jeweiligen Elemente häufig gegenseitig bedingen und ergänzen. Zur Beschreibung dieses Systems wechselseitiger Beziehungen fand die Bezeichnung des **Erzählkonzepts** Verwendung.

Im Medium Spielfilm erweitert sich dieses Konzept um eine zusätzliche Dimension, das **Ereignis**, welches der dramatischen Komponente eines Films Rechnung trägt. Bei einer Theateraufführung überwiegt sie bei weitem, obgleich auch dort etwa hinsichtlich der Lichtdramaturgie Elemente der Präsentation zum Tragen kommen. Im Film ist das Ereignis der Präsentation insofern untergeordnet, als letztere bestimmt, welcher Ausschnitt eines Ereignisses zeitlich (wie lange) und räumlich (wie groß, aus welcher Perspektive und Entfernung) ausgewählt, welche Variante aus einer Vielzahl ähnlicher Ereignisse letztlich genutzt wird (im Theater ist jede Vorführung ein singuläres Ereignis, im Film wird am Ende aus mehreren Versuchen beziehungsweise *takes* nur eine einzige Manifestation des jeweiligen Geschehens genutzt – diese paradigmatische Auswahlentscheidung ist mit ein Akt der Präsentation) und wie, in welcher Abfolge, die gewählten Ereignisse im syntagmatischen Aufbau des Films aneinandergereiht werden (in der analytischen Planung die *découpage*, in der synthetischen Ausführung die *montage*). Das Ereignis resultiert somit aus der Inszenierung des Geschehens (*mise en scène*), die Präsentation aus der Inszenierung des Bildes. Die Photographie nimmt eine auf beide Komponenten verteilte Aufgabe wahr, indem Licht- und Farbgestaltung zwar integrale Bestandteile der *mise en scène* sind, ihre Wirkung aber abhängig ist von Empfindlichkeit und Kontrastumfang des verwendeten Filmmaterials und der technischen Nutzung der Kamera, etwa hinsichtlich der gewählten Objektivbrennweite und der eingestellten Blendenöffnung, die beide unter anderem (Tiefen-) Schärfe und Helligkeit des Bildes beeinflussen.

Die individuelle Ausprägung des Zusammenwirkens all dieser an der filmischen Gestaltung beteiligter Faktoren ließe sich als spezifisch filmisches Erzählkonzept bezeichnen, oder kurz als **Filmkonzept**. Das Ziel besteht darin, durch die bewußten Kombination dieser Faktoren zusätzliche Bedeutungsebenen zu generieren, weitere Erzählungsinhalte zu transportieren, die der Ebene der Handlung noch fehlen. Erst eine entsprechende Konkretisierung in Ereignis und Präsentationsweise kann beim Rezipienten emotionale Anteilnahme bewirken und ihm ein unverwechselbares Filmerlebnis bescheren. So mögen Remakes weitgehend auf demselben Geschehen, derselben Handlung fußen wie das zugehörige Original, doch die hiervon völlig verschiedenen Ausprägungen von Ereignis und Präsentation sorgen für ein gänzlich anderes Filmkonzept – darum läßt sich der besondere Reiz etwa eines französischen Erfolgsfilms nicht ohne weiteres in eine amerikanische Neuverfilmung hinüber retten. Dasselbe gilt für Literaturadaptionen, die vielfach daran scheitern, daß die Vorlage eine kongeniale Entsprechung von inhaltlicher und formaler Konzeption auszeichnet, die Verfilmung aber keine angemessene Präsentationsweise findet. Viele von Hitchcocks Filmen sind Musterbeispiele für schlüssige Filmkonzepte, denn hier steht die Präsentationsform im Zentrum aller gestaltungsmäßigen Überlegungen, die Inhalte, häufig Romanen oder Theaterstücken entnommen, werden ihr angepaßt.¹⁵⁹ Denn die Absicht, den Zuschauer vollkommen in das Filmgeschehen auf der Leinwand oder dem Bildschirm zu involvieren, kann sich nur erfüllen, wenn sich alle am Prozeß der Vermittlung dieses Geschehens beteiligten Elemente im Einklang befinden, aufeinander abgestimmt sind. Der Begriff des **Arrangements** ist hier im Sinne eines solchen koordinierten Zusammenspiels aller filmisch-narrativen Gestaltungsfaktoren synonym zum Filmkonzept angebracht, auch in seiner musikalischen Bedeutung. Da sich die Grundlage des Geschehens aber von Film zu Film ändert, kann es leider keine Musterlösung für ein gelungenes Arrangement geben. Dafür braucht es ein intuitives Gespür für das Wesen des Films sowie filmpsychologische Wahrnehmungs- und Kommunikationsprozesse, über das die bedeutenden Regisseure der Filmgeschichte in Form eines individuellen **Stils** zweifellos verfügen.

¹⁵⁹ vgl. hierzu z.B. Helmut Kortes vergleichende Analyse von Daphne DuMauriers Novelle „The Birds“ und Hitchcocks gleichnamigem Film in: F.-J. Albersmeier/V.Roloff [Hg.]: Literaturverfilmungen.. Frankfurt/Main 1989.

Der Versuch, ein allgemeingültiges theoretisches Konstrukt aufzustellen, wäre demzufolge sinnlos. Allenfalls im Bereich einzelner Filmgenres haben sich Standardarrangements entwickelt, auf die immer wieder zurückgegriffen wird, wodurch sie aber zum Klischee, zum Imitat absinken. Weit ergiebiger erscheint deshalb die kritische Auseinandersetzung mit einzelnen Arbeiten, die für die jeweils vorliegende Umsetzungsproblematik offenbar optimal geeignete Lösungen gefunden haben.

Mithin einer der wichtigsten Entscheidungsbereiche der filmischen Inszenierung ist die Blicklenkung, die festlegt, ob und wann der Zuschauer bestimmte Dinge zu sehen bekommt, insbesondere auch im Verhältnis zu den handelnden Figuren. Der dem Publikum zugewiesene Blick mag demjenigen der Figuren entsprechen, ihm vorausseilen oder folgen, doch jede dieser Alternativen erzeugt eine unterschiedliche Beziehung zwischen dem Erleben des Betrachters und dem der Charaktere des Films.

In der folgenden schwerpunktmäßigen Beschäftigung mit den beiden Bereichen der filmischen Erzählebene, Ereignis und Präsentation, und deren Relation zur zugrundeliegenden Handlungsebene soll vor allem das Zusammenwirken der beteiligten Gestaltungselemente nachvollzogen werden. Um die erzählerischen Einheiten berücksichtigen zu können, bietet sich angesichts der in EYES WIDE SHUT vorliegenden symmetrischen Struktur eine Zusammenfassung von jeweils mehreren Sequenzen hinsichtlich gemeinsamer dramaturgischer Funktion, ähnlicher Gestaltungsweisen oder gleicher Motive zu einer Untersuchungseinheit an, in der sich markante Beispiele unter anderem für Szenenauflösung, Licht- und Farbgestaltung, Bildkomposition, Schauspiel, Szenenbild und Nutzung des Tons studieren lassen.

Damit wird ein anderer Blickwinkel eingenommen als beispielsweise in Eric Rohmers Analyse von F.W. Murnaus FAUST (1926). Rohmer teilt die auftretenden Phänomene drei abgegrenzten Raumdimensionen zu: Der „Bildraum“ umfaßt dabei die malerische Konzeption bezüglich der Nutzung von Beleuchtung und Formen, der „Architekturraum“ definiert sich aus der Gestaltung von Bauten, einzelnen Gegenständen und Kostümen (entspricht also im weitesten Sinne dem *production design*), und der „Filmraum“ schließlich beinhaltet die Bewegungsvorgänge sowohl vor der Kamera als auch der Kamera selbst sowie die durch Szenengliederung und Montage erreichte Bewegungsabfolge im Bild.¹⁶⁰

Anders als bei einem solchen vorwiegend auf die Beschreibung visuell vermittelter Bildeindrücke fokussierten Ansatz steht hier die Entschlüsselung erzählerischer Wirkungsabsichten im Zentrum des Interesses: Wie wird im konkreten Fall die vorgängige Handlung durch Anwendung visueller Erzählstrategien in Szene und ins Bild gesetzt, in Zeit und Raum gegliedert, kommentiert, arrangiert, mit einem Rhythmus versehen und in einen atmosphärischen Kontext eingepaßt? Gelingt es Kubrick „to photograph feelings“¹⁶¹, wie es Raphael nennt? Zuvor sollen aber noch analog zu den eben besprochenen Adaptionsprozessen die Rahmenbedingungen des Drehs dargestellt werden. Kubrick selbst meinte dazu 1960:

Nothing in making movies gives a greater sense of elation than participation in a process of allowing the work to grow, through vital collaboration between script, director and actors, as it goes along. Any art form properly practised involves a to and fro between conception and execution, the original intention being constantly modified as one tries to give it objective realisation. In painting a picture this goes on between the artist and his canvas; in making a movie it goes on between people.¹⁶²

¹⁶⁰ Eric Rohmer: Murnaus Faust-Film. Analyse und szenisches Protokoll. München/Wien 1980 (Frz. Orig. 1977).

¹⁶¹ Raphael, S.61

¹⁶² Kubrick: Words and Movies. In: Sight & Sound, Winter 1960/61.

3 *Mise en scène* und *découpage*: Die Realisation

3.1 Rahmenbedingungen des Drehs

3.1.1 *Genie und Teamwork*

„One man writes a novel. One man writes a symphony. It is essential for one man to make a film.“ Mit dieser pathetischen Dreiklang-Animation, einem Kubrick zugeschriebenen Zitat, startet die sogenannte autorisierte Kubrick-Website von Warner Home Video. Jan Harlan, als Kubricks Schwager und Executive Producer verantwortlich für die Abwicklung produktionsorganisatorischer und finanzieller Angelegenheiten, zitiert eine vergleichbare Sentenz, mit der Kubrick seinen Anspruch auf diktatorische Vollmacht über alle die Entstehung seines Films betreffenden Entscheidungsprozesse rechtfertigte: „No committee has ever written a symphony.“¹⁶³

Wenn auch bei Kubrick die Unterstellung alleiniger Autorenschaft weit stärker gerechtfertigt erscheint als bei den meisten anderen Regisseuren, so ist doch der handwerkliche und organisatorische Beitrag seiner Mitarbeiter nicht geringzuschätzen. Erst in der Zusammenarbeit aller Beteiligten mit dem gemeinsamen Ziel, die Vision eines einzelnen optimal zu realisieren, läßt sich ein stimmiges Endergebnis erzielen.

Seit er sich Ende der sechziger Jahre endgültig in England niedergelassen hatte, arbeitete Kubrick immer wieder mit den gleichen Kreativen zusammen, denen er von Film zu Film mehr Verantwortung zugestand. Überdies formierte sich ein Kreis enger Vertrauter, zu dem neben Jan Harlan vor allem Leon Vitali¹⁶⁴ und Anthony Frewin zählen. Die nähere Verwandtschaft durfte ihre speziellen Fähigkeiten ebenfalls einbringen: Die Gemälde von Kubricks Frau Christiane und Stieftochter Katharina¹⁶⁵ schmücken unter anderem die Wohnung der Harfords, Harlans Söhne Manuel und Dominic betätigten sich als Drehortscout und Set-Photograph beziehungsweise als Interpret zweier Klavierstücke des Soundtracks.

Entgegen der üblichen Gepflogenheiten verzeichnet das Presseheft zu EYES WIDE SHUT keinerlei Informationen zu Kubricks Stab (es fehlt sogar eine Inhaltsangabe des Films!), allein die Komponistin Jocelyn Pook, die vier Originalstücke beisteuerte, findet längere Erwähnung. Neben dem geringen Medieninteresse an Interviews technischer Arbeitskräfte dürften vertraglich streng geregelte Schweigepflichten der Grund dafür sein, daß diese ihre Erfahrungen auch sonst nur wenig publik machen konnten.¹⁶⁶ So unterhielt sich die Website „editors.net“ mit dem Cutter von A CLOCKWORK ORANGE, William Butler, über seine Meinung zu EYES WIDE SHUT, während von Nigel Galt, der früher den Tonschnitt von Kubricks Filmen ausführte und hier erstmals den Bildschnitt verantwortete, nichts zu vernehmen war.

Wie die Berichte des *lighting cameraman* Larry Smith in der Fachzeitschrift *American Cinematographer*¹⁶⁷ zeigen, sind Kubricks Kameraleute nicht in den Prozeß der Festlegung von Bildausschnitt und Kamerabewegung involviert (hier arbeitet Kubrick direkt mit den „operators“ zusammen), sondern nahezu ausschließlich mit Problemen der Photographie befaßt, also der Abstimmung von gewähltem Filmmaterial und gewünschter Beleuchtung. EYES WIDE SHUT ist Smiths erster Spielfilm in dieser dem *director of photography* ähnlichen Position, zuvor fungierte er bei BARRY LYNDON und THE SHINING als Beleuchter. Wie schon bei den

¹⁶³ zit. nach Thissen, S.217

¹⁶⁴ Ein Interview mit Vitali findet sich im „Les Inrockuptibles“-Sonderheft.

¹⁶⁵ Katharina Kubrick-Hobbs hat im übrigen gemeinsam mit ihrem Sohn, der von Bill in Bild 24 untersucht wird, einen Kurzauftritt – im Gegensatz zu Kubrick selbst, dem fälschlicherweise ein Cameo-Auftritt im Sonata Café unterstellt wurde. Es handelt sich um einen ihm entfernt ähnelnden Komparsen. Dagegen soll seine Stimme in THE SHINING (Radiosprecher in Halloranns Wagen) und FULL METAL JACKET (Sergeant Murphy über Funkgerät), sein Atem in 2001: A SPACE ODYSSEY zu hören sein (vgl. „The Kubrick Site“).

¹⁶⁶ vgl. Entertainment Weekly, 2.10.98.

¹⁶⁷ Berichte über die photographisch-technische Seite von Kubrick-Filmen haben in dieser Zeitschrift eine lange Tradition (vgl. Literaturverzeichnis).

drei vorhergehenden Filmen lag Kubrick daran, sich so weit als möglich auf in der Szene vorhandene Lichtquellen zu beschränken und bis auf die Großaufnahmen keine ergänzenden Fülllichter zu verwenden. Da der Film aber zum großen Teil nachts spielt, war hierfür besonders empfindliches Filmmaterial erforderlich.¹⁶⁸ Als Ergebnis mehrerer Tests fiel die Entscheidung für ein eigentlich nicht mehr angebotenes Material von Kodak (EXR 5298, 500-ASA), welches bei einer zwei Blenden entsprechenden Überentwicklung eine einzigartige Licht- und Farbstimmung mit besonderer Betonung der Blautöne lieferte. Die durchgängige Überentwicklung versah den Film überdies mit einer grob gekörnten Materialität, die bei der geringen Auflösung von Video und TV verlorengelassen und nur auf der Leinwand ihre Wirkung entfalten kann. Dasselbe gilt für die farblichen Nuancen, die Kubrick dem Entwicklungslabor in genauen Anweisungen mitteilte.¹⁶⁹

Les Tomkins und Roy Walker waren seit BARRY LYNDON verschiedentlich als *art directors* und *production designers* an Kubricks Werken tätig, hier nun entwarf Tomkins die diversen Räumlichkeiten, die im Studio errichtet wurden, wie etwa die Wohnung der Harfords, und besorgte die Adaption der Originalmotive; die Arbeit am umfänglichen Außenset, der Konstruktion eines New Yorker Häuserblocks auf dem Gelände der Pinewood-Studios, teilte er sich mit Walker. Tomkins berichtet im Gespräch mit Ciment¹⁷⁰, daß Kubrick zunächst von vielen Bauten bis zu dreißig Zentimeter hohe Modelle anfertigen ließ, in denen er mit einem Photoapparat bereits deren Tauglichkeit und Wirksamkeit hinsichtlich bestimmter Kamera-Perspektiven prüfen konnte. Bewegliche Zwischenwände in der Wohnung der Harfords ermöglichten ausgedehnte *Steadicam*-Fahrten über mehrere Räume hinweg.

Hatte Kubrick in FULL METAL JACKET Vietnam in einem leerstehenden Fabrikareal in der Nähe Londons nachgestellt, so weigerte er sich nun, in New York selbst zu drehen.¹⁷¹ Auch die anfängliche Idee, einige Gegenden Londons entsprechend auszustatten, wurde bald fallen gelassen, da nur ein abgeschlossener Set eine freie, von äußeren Restriktionen und Einflüssen unbehinderte Arbeit garantieren konnte. Auf diesem Set gedrehte Aufnahmen wurden durch Totalen ergänzt, die eine *second unit* in New York realisierte (u.a. Ansichten von Gebäuden und Autofahrten: Bilder 2, 5, 33A, 42, 65, 69, 89, 96, 100, 102, 104, evtl. 122, 127 und weitere „neutrale“ Einstellungen ohne Filmakteure, die am Beginn anderer Szenen bzw. Bilder stehen), deren Ergebnisse auch in die Scheiben des Taxis bzw. des Range Rover eingepaßt wurden, mit denen Bill unterwegs ist. In einer Einstellung zu Anfang von Bild 45, in der Bill, die Straße entlanggehend, von vorn gezeigt wird, wobei er frustriert seine Hände ineinander schlägt, wurde eine solche Aufnahme erkennbar als Rückprojektion eingesetzt. Larry Smith behauptet wenig glaubhaft, man habe „a few weeks“¹⁷² an derartigen Einstellungen mit Tom Cruise auf der Tretmühle gearbeitet.

¹⁶⁸ Die für die Kerzenszenen in BARRY LYNDON eingesetzten Linsen, die eine überaus große Blendenöffnung erlauben, sind wegen der daraus resultierenden geringen Schärfentiefe nicht für bewegte Einstellungen geeignet.

¹⁶⁹ Dennoch gelang es in Bild 88 (Alice' Traum) offenbar nicht, den Grad an Blautönung über alle Einstellungen hinweg konstant zu halten. – Weitere technische Details in *American Cinematographer* 10/99, S.28ff.

Die Frederic Raphael zugegangene Version des Drehbuchs, identisch mit dem veröffentlichten Protokoll, enthält folgende technische Hinweise: „Eyes Wide Shut was shot on Kodak 5298 negative stock and pushed 2 stops in processing, thus enabling Stanley Kubrick to shoot using existing source lighting – table lamps, overhead lights, etc. – wherever possible. Even when lighting had to be supplemented by using Lowell or Chinese paper ball lamps as fill or key lights the light level remained low. Release prints were made on Agfa CP201 stock and all subtitling on Agfa CP20E.“ (Entnommen aus der TV-Dokumentation „A la recherche de Stanley Kubrick“ (F 1999)).

¹⁷⁰ In: *Le nouvel observateur*, 9.09.99, nachgedruckt in: Ciment, S. 271f.

¹⁷¹ 1993 hatte er in einem Interview, auf seine jahrzehntelange Abwesenheit von Amerika angesprochen, noch behauptet: „Es gibt nichts, was ich dort sehen oder machen will. Wenn ich einen Film drehen würde, der in Amerika spielt, dann würde ich selbstverständlich wieder hinüberfahren.“ (Die Weltwoche, 29.07.93)

¹⁷² In: *American Cinematographer*, S.36.

Da der Außenset nur einen zusammenhängenden Straßenzug mit doppelter T-Kreuzung umfaßte (vgl. Grundriß-Skizze in Kapitel 3.2.2), bedurfte es einiger Kunstgriffe, um laut Drehbuch weit voneinander entfernte Orte nicht als einander gegenüberliegend erkennbar werden zu lassen. Dies gelang trotz großer Mühen nur begrenzt: Obgleich die Fassaden mehrfach geändert wurden, bleiben sie sich doch sehr ähnlich. Die Bilder 117 und 118, in denen Bill von einem Unbekannten verfolgt wird, wurden denn auch zusätzlich in Londoner Straßen gefilmt.¹⁷³

Das Erscheinungsbild eines Films wird auch wesentlich durch die Kostüme geprägt, die nicht zuletzt den Charakter der Figuren veräußerlichen helfen sollen. Laut Kostümdesignerin Marit Allen verlangte Kubrick stets eine größtmögliche Wahl aus Alternativen, so auch alle verfügbaren Varianten von *G-strings*, welche die weiblichen Teilnehmer am Ende der einführenden Zeremonie zur Orgie tragen.¹⁷⁴ Die halbtransparente Unterwäsche, mit der Nicole Kidman als Alice beim abendlichen Streit mit Bill lediglich bekleidet ist, animierte Zuschauer zu verstärkter Nachfrage, was beim Hersteller Hanro deutliche Umsatzerhöhungen bewirkte – Kubrick hatte sie aus 50 Modellen gewählt, „sexy but not trendy“ sollte sie sein: „Kubrick [...] wanted something timeless“, wird Marit Allen zitiert.¹⁷⁵

Bei der Wahl seiner Hauptdarsteller war Kubrick ebenfalls auf doppelte Wirksamkeit nach innen wie außen bedacht: Er wollte möglichst ein reales Ehepaar als Darsteller, um die Grenzen zwischen Filmwirklichkeit und Realität zu verwischen. Hauptsächlich war ihm wohl daran gelegen, daß die Darsteller die im Film thematisierte Problematik und Intimität auch tatsächlich persönlich und existentiell nachvollziehen, also glaubhaft „verkörpern“ können. Zum anderen provozierte dies die absehbare, eigentlich obsolete, aber publicityträchtige Diskussion in der Presse, was wirklich und was nur gespielt sei. Wie Raphael mitteilt, dachte Kubrick zunächst auch an das Paar Kim Basinger und Alec Baldwin.¹⁷⁶ Doch schließlich entschied er sich für Tom Cruise und Nicole Kidman, die zum einen über eine weit stärkere Zugkraft, mehr *star power*, verfügen, und sich zum anderen sofort hervorragend mit Kubrick verstanden, den sie als Meisterregisseur verehrten. Die Aussicht auf eine Zusammenarbeit begriffen sie als einmalige Chance, und Kubricks Bedenken, Cruise könne den Dreh mit egozentrischem Stargehabe sabotieren, die Sydney Pollack mit lobenden Worten über dessen Arbeit an *THE FIRM* (1993) schon weitgehend beseitigt hatte¹⁷⁷, waren nach dem ersten Kennenlernen zerstreut. Tom Cruise war für diese Erfahrung sogar bereit, Kubrick ohne feste Terminvorgaben unbegrenzt zur Verfügung zu stehen, wodurch er auf dem Höhepunkt seiner Karriere alle anderen anstehenden Projekte auf ungewisse Zeit verschieben mußte.

3.1.2 Produktionsumstände

Die Dreharbeiten begannen nach längeren Vorbereitungen und Proben offiziell am 4. November 1996. Jan Harlan kalkulierte die Drehzeit auf 24 Wochen, Kubrick hingegen meinte, ein Film, in dem überwiegend lediglich zwei Leute miteinander reden, müßte in 16 Wochen abzudrehen sein. Letztlich wurden es 52 Drehwochen im Zeitraum bis 31. Januar 1998.¹⁷⁸ Da Kubrick in vielen Szenen mit einem sehr begrenzten Team (nicht mehr als vierzig bis fünfzig Leute, zuweilen auch weniger als zehn) arbeitete – teilweise drehte er sogar alleine mit den Darstellern – wuchs das Budget nicht im gleichen Maße.¹⁷⁹ Die Herstellungskosten betragen

¹⁷³ vgl. dazu Les Tomkins in: *Premiere* 8/99, S.100.

¹⁷⁴ vgl. Interview mit Marit Allen in: *Ciment*, S.275ff.

¹⁷⁵ in: *People Weekly*, 23.08.99.

¹⁷⁶ Raphael, S.102.

¹⁷⁷ vgl. Pollack in: *Positif* 9/99.

¹⁷⁸ vgl. Harlan in: *Thissen*, S.224.

¹⁷⁹ vgl. Interviews mit Nicole Kidman. Jungregisseur Paul Thomas Anderson (*BOOGIE NIGHTS*, 1997), der Tom Cruise mit einer Nebenrolle in seinem folgenden Film *MAGNOLIA* zu einer Oscar-Nominierung verhalf, durfte dem Dreh einen Besuch abstatten: „Kubrick had a really small crew. [...] I asked him, ‘Do you always work with

am Ende etwa 65 Millionen Dollar, was angesichts der zahlreichen einfachen Dialogszenen in Innenräumen doch enorm ist.¹⁸⁰

Um Cruise und Kidman die Entwicklung ihrer Charaktere nachvollziehen lassen zu können, hielt sich Kubrick beim Dreh soweit als möglich an die Chronologie der Handlung.¹⁸¹ Die einzelnen Handlungsteile selbst wurden dann aber im Zuge langwierigen Ausprobierens und Variierens modifiziert. Alices Flirt mit Szavost auf Zieglers Weihnachtsparty etwa erhielt erst im Verlauf der Proben seine endgültigen Konturen – beispielsweise war Alice anfangs noch nicht derart vom Champagnergenuß angeheitert:

La scène du début, où je danse avec Sky Dumont lors de la réception, a beaucoup évolué entre le script et le tournage. Au départ Alice n'était pas pompette, par exemple ; ce n'est qu'au fur et à mesure que Stanley a encouragé le flirt entre les deux personnages. Stanley avait une manière unique de travailler et de tourner une scène. Il passait souvent plusieurs jours à l'explorer sous tous les angles avant de la filmer. Puis à un moment, il nous disait: « Bon, je veux ça, ça on oublie, j'aime bien cela, et puis je vais modifier cette phrase dans le dialogue. » [...]

Un jour, Stanley m'a demandé comment je réagissais quand je me faisais draguer de manière insistante. Je lui ai répondu que, dans ces cas-là, je dis que je suis mariée en montrant mon alliance. Il s'en est servi dans le film. Ce n'était pas dans le scénario original. Par la suite, à chaque fois qu'on se retrouvait, il agitait son doigt en me disant : « Je suis marié ! »¹⁸²

Zunächst war Harvey Keitel für die Rolle des Victor Ziegler vorgesehen, doch nachdem er die eine Einstellung der Begrüßung zu Beginn der Weihnachtsparty (Bild 6) absolviert hatte, war er zur Untätigkeit verdammt, denn Kubrick sagte das Badezimmer vor Ort nicht zu. Er wollte ein „really super, millionaire, rich, semi-tasteful, opulent and over-the-top bathroom“¹⁸³, welches nun im Studio erstellt werden mußte. Da der Dreh zunehmend hinter der Planung zurückblieb und das abschließende Gespräch Bills mit Ziegler erst zum Ende der Dreharbeiten gefilmt werden sollte, mußte Keitel, der weiteren beruflichen Verpflichtungen nachzukommen hatte, ersetzt werden. Kubrick bot die Rolle dem Regisseur Sydney Pollack an, der sich als Produzent des Films *SLIDING DOORS* gerade zu Dreharbeiten in London aufhielt – eine passende Besetzung für eine Figur, welche wie ein Regisseur die Fäden im Hintergrund zieht. Pollack, der mit Kubrick lediglich per Telefon bekannt war und ihn nun erstmals traf, war aus professionellen Gründen an einer Zusammenarbeit interessiert, obgleich er keinen großen Gefallen an der Schauspielerei findet und deshalb lediglich in eigenen Filmen und denen von ihm bewunderter Kollegen wie Woody Allen auftritt. Seine Beobachtungen aus der Warte eines Regisseurs geben einen detaillierteren Einblick in Kubricks Arbeitsweise als die zahllosen Interviews mit Cruise oder Kidman.¹⁸⁴

Demnach war Kubrick an einem sehr theatralischen, künstlichen Verhalten Zieglers gelegen, was Pollack einige Probleme bereitete. Im Gegensatz zu den beiden Hauptrollen kam es ihm bei den Nebenrollen offenbar auch nicht darauf an, daß die Darsteller sich wirklich mit ihrer Rolle identifizierten, indem die Charaktere mit einer authentischen Biographie ausgestattet wurden. So sagt Pollack: „Je n'avais pas une véritable idée de lui [i.e. Ziegler]. [...] Je ne savais même pas comment mon personnage gagnait sa vie.“ Zumindest in den beiden Auftrit-

so few people?“ He gave me this look and said, ‘Why? How many people do you need?’ I felt like such a Hollywood a—hole.“ (Entertainment Weekly, 23.07.99).

¹⁸⁰ Robert Altman und Woody Allens Filme z.B. kosten bis zu 20 Mio. Dollar, von 70 Mio. aufwärts werden schon aufwendige Action-Spektakel geliefert. Allerdings ist Cruise' Gage, die regulär eigentlich allein schon über 20 Mio. beträgt, für EWS unbekannt geblieben.

¹⁸¹ vgl. Sydney Pollack in: Cahiers du Cinéma, 10/99.

¹⁸² N. Kidman auf Pressekonferenz zur US-Premiere; zit. nach Le Nouveau Cinéma 10/99.

¹⁸³ Harlan in Empire 10/99.

¹⁸⁴ Interviews mit Pollack finden sich in *Positif* 9/99 (am umfänglichsten, Quelle der nachfolgenden Zitate), *Cahiers du Cinéma* 10/99, *Le Figaro* 15.09.99 sowie in den TV-Dokumentationen *THE LAST MOVIE* und *A LIFE IN PICTURES*.

ten Zieglers wurde das Drehbuch – die Nebendarsteller erhielten im übrigen ohnehin nur die sie betreffenden Szenen – im Verlauf des Drehs ständigen Änderungen unterworfen, zu denen die Schauspieler wesentlich beitrugen.¹⁸⁵

La plupart du temps, nous récrivons. C'était sa manière de travailler. Pour être tout à fait honnête, cela me mettait mal à l'aise. J'avais le sentiment que nous avions besoin d'un vrai scénariste. J'étais disposé à improviser, mais écrire des mots et les dire... Parfois, c'était facile, comme le dialogue dans la salle de bains, mais la scène de la salle de billard présentait un autre défi. J'ai gardé les différentes moutures de mes pages car personne, je pense, ne pourrait croire le nombre de fois qu'une simple scène était réécrite.

Die hohe Anzahl von zum Teil über 50 *takes* pro Einstellung erklärt sich daraus, daß Kubrick gewissermaßen die Proben mitfilmte, die Szenen erst während des Drehs entwickelte:

[Nous faisons] beaucoup de prises. Et plus nous en faisons, plus il opérait des changements. Nous tournions 15 à 20 prises et il disait : « *Je n'aime pas ça* », et il indiquait la réplique qui le mettait mal à l'aise. Il y pensait la nuit. J'avais un téléphone portable et souvent il m'appelait pendant que je dînais : « *Demain, essayons ceci et cela.* »

So wurden in der Badezimmerszene die Reaktionen der beteiligten Figuren aufeinander im Verlauf eines etwa einwöchigen Drehs nach und nach modifiziert: Wie sollte sich Ziegler gegenüber Bill und der bewußtlosen Mandy verhalten und wie Bill gegenüber letzterer? Anfangs zeigte sich Ziegler noch ziemlich ungehalten und wütend auf Mandy, doch schließlich mußte Pollack sein zorniges Gebaren extrem zügeln. Zudem bemühte sich Kubrick, auf irgendeine Weise Bills Arztberuf zu suggerieren, da dieser schließlich nichts weiter macht als „Mandy, Mandy“ zu wiederholen: „Donc le problème était comment gérer la situation pour faire en sorte que quelque chose se passe vraiment.“

Das lange Gespräch im Billardraum, dessen Dreh in Studiobauten allein drei Wochen beanspruchte, durchlief vergleichbare Entwicklungsschritte:

J'ai commencé assez réservé, mais il me voulait plus exagéré. Comme vous l'avez remarqué, je passe mon temps à prendre et à reposer mon verre. Ou encore j'appelle le personnage de Tom par son nom à plusieurs reprises: « *Bill, écoute, Bill...* » C'était très maniéré. Stanley le voulait ainsi [...] Il a soudain décidé que je devais avoir des accès de vulgarité, par exemple quand j'appelle Nightingale « *petit suceur de bite* ». Mon personnage était très étrange : il était supposé être un minable et avoir en même temps une certaine autorité. [...] J'ai dû le faire jouer pour moi : « *Fais-moi voir ce que tu veux vraiment. Je ne joue pas instinctivement de cette manière. Fais-le et je t'imiterai.* » C'est ce que nous avons fait : il s'est mis à marcher de long en large dans la salle de billard et à jouer avec les verres. Cela me semblait très artificiel, mais c'est exactement ce qu'il voulait que je fasse.

Teilweise filmte Kubrick Szenen auch zunächst nur mit Videokamera, setzte sich dann mit den Darstellern vor den Monitor, hielt das Bild an und wies auf bestimmte Gesten und Bewegungen hin, die er beibehalten oder ändern wollte. Beim Dreh herrschte eine entspannte, familiäre Atmosphäre – Pollack bereitete sogar selbst das Mittagessen für die sechs, sieben Personen auf dem Set zu:

¹⁸⁵ vgl. Entertainment Weekly, 2.10.98. Zur Arbeitsweise mit unfertigem Skript bei früheren Filmen siehe Baxter, S.258 („Working without a screenplay on 2001 had persuaded Kubrick to make this his standard method of filming. Scenes for *A Clockwork Orange* were created day by day, taking passages from the book and improvising action with the performers.“) und S.279 (als Kubrick von Antonionis Hauptdarsteller in *BLOW UP* erfuhr, anstelle eines Skripts habe der Regisseur lediglich die entsprechenden Seiten der Kurzgeschichte verteilt, glaubte er, es bei BARRY LYNDON ebenso handhaben zu können – „Kubrick argued that the draft script and the book itself constituted enough material to start shooting; the rest would be written as they went along.“).

Stanley demandait : « *Il faut combien de temps avant que le poulet soit cuit ? Est-ce que nous faisons une pause ?* » Je regardais ma montre et disais : « *Encore une prise et ce sera prêt.* »

Selbstverständlich ist ein solcher Arbeitsstil beim Drehen äußerst zeitraubend und ineffizient – alles kann jederzeit wieder in Frage gestellt werden, alle Gestaltungsvarianten sollen ausprobiert werden, um sich so langsam einer Version anzunähern, die sich als zufriedenstellend erweisen könnte. Kreative Pausen, die sich während der Drehzeit auf drei Monate summieren, gestatten ein ruhiges Überdenken der Arbeit und ein ausdauerndes Warten auf Inspiration – „The ideal way to make a film“, wird Kubrick von Baxter zitiert, „would be to wrap up after every scene and go away for a month to think.“¹⁸⁶ Völlig unüblich, wenn nicht einzigartig steht diese Produktionsweise in der zeitgenössischen professionellen Filmproduktion da. EYES WIDE SHUT wurde denn auch in der Berichterstattung der Presse als Rekordhalter für die längste Produktionszeit eines professionellen Films der jüngeren Filmgeschichte gehandelt.¹⁸⁷ Ähnliche Produktionsmethoden kennt man allenfalls noch von Charles Chaplins Filmen der Stummfilmzeit bis hin zu CITY LIGHTS (1931). Es wäre zweifellos interessant, anhand der *outtakes* von Kubricks Filmen den Entwicklungsprozeß einzelner Szenen, wie Pollack ihn beschreibt, nachzuvollziehen – falls dieses Material jemals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollte, wie es beispielhaft mit Chaplins Filmen der Mutual-Periode (1916/17) geschah.¹⁸⁸ Denn in den allgemein üblichen, aus Zeit- und Kostengründen durchrationalisierten Produktionsabläufen müssen diese Prozesse in der Regel schon abgeschlossen sein, ehe die Kamera läuft, und vor Beginn des Drehens ist eine eindeutige Entscheidung zu treffen, wie eine Szene zu spielen und aufzulösen sei. Allerdings kann bei einer solchen Entscheidung keine Sicherheit darüber bestehen, ob sie wirklich die wirkungsvollste Alternative darstellt. Kubricks Inszenierung mag bisweilen sehr simpel erscheinen, aber es handelt sich hier um eine Einfachheit und Klarheit des Ausdrucks, die erst durch intensives Ausprobieren, durch Aussonderung allen störenden Beiwerks erreicht wurde, um das wirklich Wichtige einer Szene zu erforschen und sichtbar zu machen. Wenn Kubrick so schon für das kurze, in Schuß-Gegenschuß aufgelöste Gespräch mit dem Hotelportier, gespielt von Alan Cumming, ganze fünf Tage Drehzeit benötigte¹⁸⁹, ehe ihn das Ergebnis befriedigte, dürfte es noch weit länger gedauert haben, um die Essenz so intimer Szenen wie die beiden langen Monologe von Alice herauszuarbeiten. Auch für die Darstellerin der Prostituierten Domino, Vinessa Shaw, nahm Kubrick sich viel Zeit, um jene letztlich erreichte behutsame Mischung aus verhaltener Annäherung und forscher Verlockung zu erzielen: Die ursprünglich zweiwöchige Verpflichtung der Schauspielerin verlängerte sich zu zwei Monaten.¹⁹⁰ Die choreographische Ausarbeitung des Zeremoniells und die Arrangements der Orgienbilder auf dem geheimen Maskenball, für die es in der frühen Drehbuchfassung noch keine genaueren Anhaltspunkte gab und die gewiß das visuelle Zentrum des Films bilden, verlangten laut Smith einen achtwöchigen Dreh.

Drei Drehorte wurden zum Schauplatz „Somerton“ vereint: Für die Außenaufnahmen von Bild 77 fand die Fassade eines schloßartigen Gebäudes im georgischen Stil in Mencmoor Verwendung, das Ritual und die Gerichtsszene mit Red Cloak als eine Art Hohepriester spielen in der „Marble Hall“ von Elveden Hall¹⁹¹, das einst einem indischen Prinzen gehörte und

¹⁸⁶ Baxter, S.288.

¹⁸⁷ zum Vergleich: Die Dreharbeiten zu James Camerons epischem Katastrophenfilm TITANIC begannen im Juli 1996, vier Monate vor EYES WIDE SHUT, der Kinostart, zunächst für Juli 1997 vorgesehen, wurde letztlich auf Dezember verschoben. Kubricks Film hingegen lief erst anderthalb Jahre später an. Damit erhöhte sich das Budget allein schon beträchtlich durch anfallende Kapitalzinsen.

¹⁸⁸ in der TV-Dokumentation UNKNOWN CHAPLIN (GB 1983) von Kevin Brownlow und David Gill.

¹⁸⁹ lt. Alan Cumming in: The New York Post, 16.03.98 u. Entertainment Weekly, 2.10.98

¹⁹⁰ vgl. „Eyes of the Storm“ in: Entertainment Weekly, 23.07.99.

¹⁹¹ in der Nähe von Bury St Edmunds/Suffolk; der Unterschied zum Mencmoor-Gebäude läßt sich auch an den unterschiedlichen Eingangstüren beim Wechsel von außen nach innen erkennen. Dieselbe Halle fand schon in dem James Bond-Film THE LIVING DAYLIGHTS (1987) als marokkanischer Palast, in dem Bond einen Mord vortäuscht, Verwendung – leider ohne von dem visuellen Reichtum des Motivs sonderlich Gebrauch zu machen.

daher von einer östlich-ornamentalen Stilistik dominiert wird. Die einzelnen Räumlichkeiten, in denen Bill Zeuge orgiastischen Treibens wird, befinden sich hingegen in Highclere Castle in der Nähe von Newbury. Um diese beiden Orte zu einer Einheit zu verbinden, wurde laut Tomkins zudem ein zusätzliches Dekor erstellt.

Entgegen der weit verbreiteten Behauptung, über den Dreh seien vor Filmstart keinerlei Informationen an die Außenwelt gelangt, ist es dem Journalisten Nicholas Glass durch umfangreiche Recherchen gelungen, bereits am 3. Juli 1998, ein Jahr vor der Film Premiere, im britischen *The Guardian* einen langen Artikel unter dem stolzen Titel „How I tracked down Stanley Kubrick“ zu publizieren, der noch immer zu den detailliertesten Quellen über den Ablauf der Dreharbeiten zählt. Leider ging der Bericht seinerzeit in einem Meer wilder Spekulationen und unseriöser Gerüchte über Kubricks Film unter. Neben Hinweisen zum Maskenball enthält er vor allem Hintergründe zu den diversen Londoner *locations* außerhalb des Pinewood-Sets, die Tomkins Verlautbarungen ergänzen. So fand die Weihnachtsparty Zieglers im Oktober und November 1996 in Luton Hoo in Bedfordshire statt, für den kurzen Nachdreh mit Sydney Pollack kehrte man im Mai 1997 noch einmal dorthin zurück. Ende November 1996 verwandelte sich Madame JoJo's, ein Londoner Nachtclub für Transvestiten, in den New Yorker Jazz Club Sonata Café. Der Manager des Nachtclubs, Florian Windorfer, hat im Film einen kleinen Auftritt als „Maître D“ – er geleitet Bill an seinen Tisch. Im September 1997, nachdem man die Möglichkeiten des kleinen, selbst gebauten Häuserblocks ausgeschöpft hatte, fanden dann zwei Nächte lang Drehs in Londons Hatton Garden und Worship Street statt, die mit New Yorker Utensilien ausgestattet wurden, um die Verfolgung Bills zu filmen (Bilder 117 und 118). Der Handlungschronologie entsprechend, wurde die letzte Szene des Films im Spielwarengeschäft zum Ende der Drehzeit im Januar 1998 realisiert. Dafür nutzte Kubrick fünf Nächte lang das Erdgeschoß von Hamley's in der Regent Street, dessen Mitarbeiter sich über Statistenrollen freuen konnten. Erstaunlicherweise war Glass sogar in der Lage, bereits den abschließenden Wortwechsel von Bill und Alice (vgl. Sequenztabelle) wörtlich zu zitieren.

At Hamley's, relations between stars and director were reported as seeming comfortable, Cruise and Kidman humouring their eccentric father-figure. But it was Cruise who sometimes called it at night. The average number of takes was down to 30 or 40, and at three or four in the morning Cruise would tell Stanley that he thought they'd got it in the can. [...]

It's clear Kubrick still has the stamina, the intensity, the flat Bronx accent. On the set he moves around, stops and stares right through you with those „scary eyes“. At Hatton Garden, a flunkey followed him around holding a director's chair, uncertain whether to disturb the great man in thought. Stanley seldom sat down.

Als Kubrick nun daran ging, die für den Film zu verwendenden *takes* auszuwählen, um eine erste Schnittfassung zu erstellen, war er mit den Ergebnissen der Episode bei Marion Nathanson offenbar sehr unzufrieden – allerdings nicht mit der darstellerischen Leistung von Jennifer Jason Leigh, die den Part verkörperte, sondern mit dem Interieur des Schauplatzes.¹⁹² Laut Les Tomkins wurde diese Szene ursprünglich in einem Londoner Hotel realisiert – vermutlich handelt es sich um die Königssuite des Lanesborough Hotel am Hyde Park, die von der Produktion gemäß Glass' Bericht für zehn Tage im November 1996 gemietet worden war.¹⁹³ Nun ordnete Kubrick für Mai 1998 einen mehrwöchigen Nachdreh für diese im fertigen Film nicht einmal acht Minuten dauernde Sequenz (Bilder 37 bis 41 sowie 110 und 112) an. Zu diesem Zweck wurde das Apartment von Bill und Alice vollständig umgestaltet: „Nous avons ajouté

Im übrigen war Stanley Kubrick selbst an einem Bond-Film beteiligt, als er seinen zweimaligen Production Designer Ken Adam bei *THE SPY WHO LOVED ME* (1977) an einem Sonntagmorgen bei der Einleuchtung der riesigen U-Boot-Halle beriet (vgl. Ken Adam in: *Sight & Sound* 9/99, S.63). Tochter Katharina arbeitete in Adams Team an weiteren Bond-Filmen.

¹⁹² vgl. *Empire* 10/99, S.94.

¹⁹³ Laut John Baxter (S.363), der sich auf eine Meldung der *Times* vom 2.01.97 bezieht, mietete Kubrick einen gesamten Flur des Hotels an.

un nouveau couloir et transformé leur salon en une chambre à coucher de couleur bleue.“¹⁹⁴ Da Leigh unabkömmlich war, mußte die Rolle der Marion neu besetzt werden. Diesbezüglich ließ Kubrick Ende April folgende lakonische Pressemeldung verbreiten:

Because of scheduling conflicts, Jennifer Jason Leigh, currently filming in Canada with David Cronenberg [es handelt sich um den Film EXISTENZ], will be unavailable to do a few days of shooting on the cameo scene she played with Tom Cruise in EYES WIDE SHUT. The role will now be played by Marie Richardson, one of Ingmar Bergman's leading actresses.

Während Kubrick so Drehzeit und Stellenwert der Szene herunterspielte, formulierte er die Bedeutsamkeit der Schauspielerin mißverständlich. Tatsächlich ist Richardson in erster Linie eine vielbeschäftigte schwedische Theaterschauspielerin, auch Bergman besetzte sie häufig bei seinen Inszenierungen der neunziger Jahre. Überdies wirkte sie in einigen skandinavischen Film- und Fernsehproduktionen mit, darunter auch solchen nach Drehbuchvorlagen Bergmans sowie dessen nach über zehnjähriger Filmregiepause 1997 wieder selbst inszeniertem Fernsehspiel LARMA OCH GÖR SIG TILL (dt. DABEI: EIN CLOWN). Vermutlich hat Kubrick Richardson in einem dieser Filme für sich entdeckt. Für EYES WIDE SHUT ist sie ein Glücksfall, denn ihre zwischen hysterischer Verzweiflung und verkrampfter Beherrschung unterdrückter Gefühle balancierende Darstellung zählt trotz der Kürze ihres Auftritts neben der Kidmans zu den besonders einprägsamen und denkwürdigen dieses Films.

Bedauerlicherweise existiert nur wenig dokumentarisches Material photographischer oder gar filmischer Art über die Dreharbeiten zu EYES WIDE SHUT. Offiziell wurden zum Film nur diesem direkt entnommene Einstellungen als Promotionphotos publiziert, dazu fertigte Manuel Harlan eine Serie gelungener Aufnahmen von Kubrick auf dem Set oder im Gespräch mit Darstellern, die vor allem in französischen Zeitschriften sowie in Ciments Buch zum Abdruck gelangten, da in Frankreich – im Gegensatz zu anderen Nationen – das öffentliche Interesse am Regisseur dem an den Hauptdarstellern zumindest nicht nachstand.¹⁹⁵ Daneben waren über das Internet schon im August 1997 unerlaubte Photos – Gebäudeansichten vom noch nicht endgültig fertiggestellten Straßenset – Interessierten zugänglich,¹⁹⁶ außerdem gelang es Paparazzi, unbemerkt einige Aufnahmen von Kubrick und Cruise zu machen, woraufhin die Sicherheitsvorkehrungen drastisch verstärkt wurden.

In die sich nun anschließende Phase von Materialselektion und Montage fiel auch die Auswahl von Musiktiteln für den Soundtrack, wobei Kubrick neben klassischen und neoklassischen Kompositionen (Mozart, Liszt, Schostakowitsch) den jeweiligen Szenen entsprechend auch Tanzmelodien (auf der Weihnachtsparty) sowie Jazz- (im Sonata Café) und Popmusik (Chris Isaaks „Baby Did A Bad Bad Thing“ zur Liebesszene vor dem Spiegel in Bild 19) wählte. Überdies ließ er von der Komponistin Jocelyn Pook sphärische Soundlinien entwerfen, die einerseits die beiden Geständnisse von Alice mit intensivierenden Klängen versehen („Naval Officer“ bzw. „The Dream“), andererseits bei den zeremoniellen und sexuell enthemmten Vorgängen auf „Somerton“ gemeinsam mit Vokalstimmen eine sakrale Atmosphäre beschwören und zugleich für einen rhythmisierenden Sog sorgen, der den Zuschauer ebenso wie Bill unweigerlich in das Geschehen hineinzieht („Masked Ball“ sowie „Migrations“). Pook berichtet, daß die Musik zu den letztgenannten Szenen schon vor dem Dreh kom-

¹⁹⁴ Tomkins in: Ciment, S.272. (Tatsächlich vermittelt das Schlafzimmer im Film den Eindruck einer grünen Tapezierung.)

¹⁹⁵ Zahlreiche Aufnahmen enthält auch der erwähnte Beitrag im *American Cinematographer* sowie Michael Herrs Artikel in *Vanity Fair*, 4/2000. Insgesamt habe ich in den im Literaturverzeichnis aufgeführten Publikationen etwa vierzig unterschiedliche Photos dieser Art gezählt.

¹⁹⁶ Auf der Website „Coming Attractions by Corona“.

poniert und von Kubrick auf dem Set eingespielt wurde – er stimmte hier also seine Inszenierung auf die Musik ab.¹⁹⁷

In dieser Zeit der Postproduktion ergriff Kubrick jedoch auch die Gelegenheit für Abwechslungen. So besuchte er eine Londoner Aufführung von David Hares Bühnenstück *THE BLUE ROOM*, eine modernisierte Variante von Arthur Schnitzlers *DER REIGEN*, mit lediglich zwei Darstellern für die diversen männlichen und weiblichen Charaktere in den einzelnen Episoden. Den weiblichen Part spielte Nicole Kidman, die nicht zuletzt durch einen kurzen Nacktauftritt Furore machte, in dem einige Kritiker einen Vorgeschmack auf *EYES WIDE SHUT* erkennen wollten.¹⁹⁸

Nachdem im August 1998 das britische Satire-Magazin *Punch* in einem beleidigenden Artikel Sätze wie „we’re hearing stories that suggest Kubrick is even more insane than psychiatrists have let us to believe“ oder „there’s a thin line between being an artistic perfectionist and a barking loon“ publizierte, sah Kubrick das Maß der bislang von ihm tolerierten Berichte vom verschrobene Genie überschritten und reichte Klage ein. Das gerichtliche Verfahren, bei dem Kubrick sicher recht bekommen hätte, dauerte zum Zeitpunkt seines Todes noch an.¹⁹⁹

Kubricks direkte Kontaktperson bei Warner in London, Julian Senior, verantwortlich für Public Relations, ist hingegen um zahllose Beispiele für Kubricks Perfektionismus nicht verlegen. So berichtete er etwa, Kubrick habe ihn wenige Monate vor seinem Tod einmal morgens um zwei Uhr telephonisch verständigt, weil er soeben über Satellit eine Ausstrahlung seines Films *LOLITA* auf dem deutschen TV-Programm der ARD mitverfolgt habe und von der Bildqualität entsetzt gewesen sei, weswegen er die umgehende Entsendung einer neuen Kopie an die betreffende Sendeanstalt verlangt habe.²⁰⁰

Nachdem er am Samstag noch lange telephonisch mit Terry Semel, Chef von Warner Bros., über mögliche Marketingstrategien und Ergänzungen zum Score des Films diskutiert hatte, erlag er in den frühen Morgenstunden des Sonntag, 7.03.99, im Schlaf unerwartet einem Herzinfarkt. Eine sicherheitshalber am darauffolgenden Tag anberaumte Autopsie ergab keinerlei Hinweise auf unnatürliche Ursachen.

3.1.3 Kubricks Unvollendeter?

Vier Tage zuvor, am 2. März, hatte Kubrick seinen Cutter mit der vorläufigen Endfassung des Films nach New York geschickt, wo sie Cruise, Kidman sowie den beiden Studiochefs Terry Semel und Robert Daly am späten Abend in einer Privatvorführung präsentiert wurde. Nachdem der Film zweimal hintereinander – zunächst nur Cruise und Kidman allein – gezeigt worden war, wurde die Kopie umgehend nach England zurückgebracht.²⁰¹ Obgleich der schon im September festgelegte offizielle Starttermin des 16. Juli erst vier Monate später anstand,

¹⁹⁷ vgl. Pook, in: „Kubrick’s Composers“, New Times LA Online, 19.07.99. Früher, etwa bei *LOLITA*, griff Kubrick gar auf Methoden der Stummfilmzeit zurück, um seine Akteure möglichst rasch in eine gewünschte Stimmung zu versetzen: Er ließ auf dem Set entsprechende Musikstücke einspielen (die allerdings im fertigen Film nicht verwendet wurden). Vgl. Terry Southern’s Interview vom Juli 1962.

¹⁹⁸ Regie führte Sam Mendes, dessen nachfolgendes Filmdebüt, der Oscargewinner 2000 *AMERICAN BEAUTY* (produziert u.a. von Steven Spielberg), im Abspann eine mysteriöse Danksagung an „Dr. Bill & Alice“ enthält.

¹⁹⁹ vgl. Leserbrief von Rick Senat, senior vice-president in charge of business affairs for Warner Bros. Europe, in der Times (London), 8.06.99.

²⁰⁰ Seniors Berichte sind wegen ihrer anekdotischen Ausschmückung häufig unzuverlässig. Den erwähnten Vorfall datiert er einmal (in *Le Monde*, 31.08.99) auf Januar 1998, „en plein tournage“, ein andermal (in *Les Inrocks*, 25.08.99) auf Januar 1999 oder „quelque temps avant sa mort“ (*Le Nouveau Cinéma*, Okt.1999). Tatsächlich handelt es sich aber wohl um die ARD-Sendung vom 18.09.98, in der aufgrund eines technischen Fehlers das zur Ausstrahlung im 16:9-Format vorgesehene Bild in den ersten zehn Minuten auf Vollbild-Format vertikal gedehnt und verzerrt wurde.

²⁰¹ Diese umständliche Prozedur – normalerweise hätte die Vorführung im Hause Kubrick stattgefunden – erklärt sich aus einer schweren Erkältung Kidmans, die nicht reisefähig war. Vgl. *Daily Variety*, 8.03.99 sowie Interview mit Kidman, „Talk Wide Open“, in urbancinefile.com.au.

war Kubrick offenbar daran gelegen, Stars und Geldgebern, die bis dahin noch nicht einmal Mustervorführungen beigewohnt hatten, einen Eindruck vom zu vermarktenden Produkt zu vermitteln und erste Rückmeldungen von ihnen zu erhalten, die, soweit dies in Meldungen nach seinem Tod verlautete, natürlich einhellig positiv waren – wieso sollte man auch irgendwelche Einwände oder Bedenken publik machen? Möglichen Mutmaßungen in der Presse, der Film sei von Kubrick unfertig zurückgelassen worden und Dritte müßten nunmehr letzte Hand anlegen, mit dem Risiko, ein Kunstwerk zu zerstören, kam man eilig zuvor und versicherte mit Verweis auf jene Vorführung am 2. März, der Film sei im Grunde fertiggestellt, lediglich ein paar Kleinigkeiten seien noch an ihm vorzunehmen. Auf welcher Zwischenstufe zwischen einem ersten Rohschnitt und einer vorführbereiten Schlußversion sich EYES WIDE SHUT zu diesem Zeitpunkt tatsächlich befand, läßt sich schwer ermitteln, denn die Beteiligten äußern sich hierzu vage und widersprüchlich, sind sich uneins, wann ein Film wirklich als „fertig“ bezeichnet werden kann.

Der wohl wichtigste Arbeitsschritt zumindest war abgeschlossen: Aus der Unmenge belichteten Filmmaterials hatte Kubrick die zu verwendenden *takes* ausgewählt. Ohne diese Auswahlentscheidung hätten sich unzählige Varianten des Films zusammenstellen lassen. Auch die Bildmontage wurde von Kubrick beendet. Allerdings erhebt sich die Frage, inwieweit er diese in den verbleibenden vier Monaten bis zur Premiere noch weiter bearbeitet hätte. Bekanntermaßen entfernte Kubrick erst recht spät eine abschließende Tortenschlacht im War Room von DR. STRANGELOVE, schnitt noch im letzten Moment während einer Schiffsüberfahrt nach Amerika Teile aus 2001: A SPACE ODYSSEY heraus und entschloß sich bei THE SHINING sogar noch nach Kinostart zu diversen Kürzungen.²⁰² Man kann von einem Filmemacher nach mehrjähriger intensiver Arbeit an einem Film nicht erwarten, daß er seine Schnittfassung noch objektiv zu beurteilen in der Lage ist. Kubrick sagte dazu 1969:

I always try to look at a completed film as if I had never seen it before. I usually have several weeks to run the film, alone and with audiences. Only in this way you can judge length. I've always done precisely that with my previous films; for example, after a screening of *Dr. Strangelove* I cut a final scene [die Tortenschlacht, s.o.][...] I decided it was farce and not consistent with the satiric tone of the rest of the film.²⁰³

Unter anderem diesem Zweck diente wohl auch jene Vorführung am 2. März. Es ist eine Grundregel, daß frühe Schnittversionen eines Films (fast) immer zu lang sind, weil es sich kaum a priori festlegen läßt, ob bestimmte Szenen die beabsichtigte Wirkung entfalten. Nach dem Motto, daß sich später noch immer kürzen läßt, testet man eine längere Fassung des Films vor unvoreingenommenen Personen, etwa im engeren Bekanntenkreis, und diskutiert mögliche Verbesserungen. Man kann demnach mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, daß Kubrick, wäre ihm die Zeit geblieben, seinem Film noch einen weiteren Feinschliff verpaßt hätte. Eine langsame Erzählweise ist gewiß unverzichtbar für einen Film, dem an behutsamer Annäherung und Beobachtung gelegen ist – doch gerade eine solche Langsamkeit bedarf eines sorgsam gehandhabten Rhythmus, um das Interesse des Zuschauers auf Dauer zu fesseln, denn es besteht keine Möglichkeit, sie durch vordergründige Hektik und Aktion kurzfristig zu stimulieren. Sowie eine Szene zu lang ist, in sich selbst oder hinsichtlich ihres dramaturgischen Stellenwerts im Verhältnis zu anderen Szenen, wird der Zuschauer sich langweilen. Es wäre jedoch müßig, mögliche Schnitte zu diskutieren, die dem Gesamteindruck des Films zum Vorteil gereichen könnten. Da Kubrick großenteils lange, ungeschnittene Einstellungen

²⁰² Die US-Fassung von THE SHINING war nur um eine Szene vor der SchlußEinstellung gekürzt (Ullman besucht Wendy im Krankenhaus), für die internationale Fassung schnitt Kubrick etwa 25 weitere Minuten (Auflistung in Monthly Film Bulletin, Nov. 1980). Dadurch straffte er das Erzähltempo und entwarf ein neues Montagekonzept, indem er die meisten der zahlreichen Szenenüberblendungen durch harte Schnitte ersetzte. EYES WIDE SHUT greift die Wirkungsmöglichkeiten solcher Überblendungen jedoch wieder auf (vgl. folgendes Kapitel). Zur Kürzung von 2001 vgl. LoBrutto, S.310f.

²⁰³ in: Joseph Gelmis: The Film Director as Superstar. Nachgedr. in: Mario Falsetto [Hg.]: Perspectives on Stanley Kubrick.

bevorzugte, sind dem innerhalb einzelner Szenen ohnehin enge Grenzen gesetzt. Gleichwohl ließe sich prüfen, ob beispielsweise die vollständige Entfernung der beiden Szenen in Dominos Wohnung (Bild 46-58 sowie 114-116), die weder als direkte Folge des vorhergehenden Geschehens noch als Voraussetzung für nachfolgende Ereignisse fungieren, bei allen Qualitäten, die sie für sich betrachtet haben mögen, Erscheinungsbild und Wirkung des Films eher nützen als schaden würde. Auch die schon mehrfach angeführten Einwände bezüglich der Szene in Zieglers Billard-Raum könnten deren Raffung durch Kürzung einiger Sprechpausen in der Schuß/Gegenschuß-Montage oder gar deren gänzliche Entfernung begründen.²⁰⁴ Selbstverständlich wäre eine solche Bearbeitung nur durch den Autor selbst zulässig, von anderer Hand vorgenommen würden solche Eingriffe seine Arbeit entstellen. Dennoch sind die folgenden Gestaltungsanalysen vor dem Hintergrund zu sehen, daß wir uns hier mit einem Werk befassen, welches vom Autor in der vorliegenden Form noch nicht zur Veröffentlichung bestimmt war. Hinzu kommen weitere, vergleichsweise geringfügige – angesichts der Sorgfalt, mit der Kubrick sich auch diesen Arbeitsschritten stets gewidmet hatte, aber nicht unerhebliche – Nachbearbeitungen der Schnitfassung Kubricks durch seine Mitarbeiter, um den Film in einen vertriebsfähigen Zustand zu versetzen.

Michael Herr, dem Kubrick aus einer Laune heraus angeboten hatte, einen exklusiven Bericht mit Interview über den Film für Vanity Fair zu schreiben, berichtet, daß Kubrick ihn wenige Tage vor seinem Tod „in extreme distress“ anrief und mitteilte, daß er ihm den Film nicht rechtzeitig für die „deadline“ des Artikels würde zeigen können:

There was looping to be done and the music wasn't finished, lots of small technical fixes on color and sound; would I show work that wasn't finished? He had to show it to Tom and Nicole because they had to sign nudity releases, and to Terry Semel and Bob Daly of Warner Bros., but he hated it that he had to [...]²⁰⁵

„Quand Stanley est mort, il restait à faire le mixage et l'enregistrement d'une partie de la musique“, präzisiert Jan Harlan.²⁰⁶ Demnach fehlte jener in New York vorgeführten Kopie noch die Abmischung von Umweltgeräuschen, Musik und Sprache, manche Musikstücke waren entweder gar nicht oder lediglich in einer vorläufigen Version enthalten. Der größte Teil der verwendeten Musik wird synchron zum Bild eingesetzt und aus ihm heraus motiviert, wenn sie auch nicht unbedingt schon während des Drehs gespielt worden sein muß: Schostakowitschs Walzer zu Beginn endet, wenn Bill die Stereoanlage abschaltet, ein Orchester spielt die Tanzmelodien auf Zieglers Party, bei Domino entspringt die Musik ebenfalls dem Radio, welches Bill bei Alices Anruf ausstellt, und Nick spielt sowohl im Sonata Café als auch auf „Somerton“. Auch Chris Isaaks Song „Baby Did A Bad Bad Thing“, welcher bereits im Trailer imageprägend genutzt wurde, läßt sich der Szene vor dem Spiegel zuordnen, da sich Alice im entsprechenden Rhythmus bewegt. Im Gegensatz hierzu stehen musikalische Ergänzungen, die ausschließlich zur Vermittlung von Stimmungen verwendet werden, zur emotionalen Vertiefung des vorgängigen Geschehens, so die Wiederholung des Schostakowitsch-Walzers zur parallelen Darstellung des Tagesablaufs von Bill und Alice (Bild 20-28), wobei er auch als verbindende Klammer dient, die insistierende Wirkung von Pooks Soundschwingungen, welche den beiden Monologen von Alice sowie Bills Schwarzweiß-Phantasien unterlegt sind, und die tristen Klavierklänge von Liszts „Nuages Gris“ als Untermalung von Bills Konfrontation mit dem nackten Frauenleib in der Leichenkammer. Ab Bills Entdeckung und Bloßstellung auf dem geheimen Maskenball kommt jedoch György Ligetis minimalistischer Komposition „Musica Ricercata II“ eine leitmotivische Funktion zu – die durchdringenden, unregelmäßig mal langsam und vereinzelt, dann wieder beschleunigt pulsierenden Klavierakkorde gelangen stets in Momenten diffuser Bedrohung zum Einsatz, sie illustrieren

²⁰⁴ Die Dokumentation UNKNOWN CHAPLIN (GB 1983) von Kevin Brownlow und David Gill zeigt nicht verwendete Szenen aus THE CIRCUS, CITY LIGHTS und MODERN TIMES – Filme mit episodischem Aufbau und ähnlicher Entstehungsgeschichte wie EYES WIDE SHUT –, die Glanzpunkte chaplinscher Komik präsentieren, vom Regisseur aber letztlich ausgesondert wurden, weil sie den Lauf der Handlung gehemmt hätten.

²⁰⁵ Herr in: Vanity Fair, August 1999, S.130.

²⁰⁶ Les Inrockuptibles, S.60.

gelangen stets in Momenten diffuser Bedrohung zum Einsatz, sie illustrieren Bills Verständnis- und Hilflosigkeit, seine hohe psychische Belastung, Streß also. In solchen Augenblicken, in denen er sich einer unerwarteten Entwicklung gegenüber sieht, verharrt er regungslos und wie erstarrt, unfähig zu einer angemessenen Reaktion. In der vorhin besprochenen frühen Drehbuchfassung findet an derartigen Stellen häufig die *voice over* Anwendung, um Bills Gedankengänge und Sinneseindrücke zu artikulieren. Es ist leider nicht bekannt, in welchem Stadium Kubrick sich entschloß, auf *voice over* zu verzichten, oder ob er sich diese Möglichkeit gar noch weiter offenhalten wollte. In seiner jetzigen Form jedenfalls verlangt der Film vom Zuschauer aktive gedankliche Mitarbeit, die ein Ausfüllen inhaltlicher Leerstellen mit einschließt. Dies gilt insbesondere für jene mit Ligetis Musik unterlegten Stellen, in denen der Zuschauer stellvertretend Bills Gedankenarbeit leisten muß: Wie soll er sich angesichts seiner Bloßstellung verhalten, und welche Bedeutung ist dem warnenden Brief beizumessen, der ihm tags darauf am Tor von „Somerton“ ausgehändigt wird? Verfolgt ihn der glatzköpfige Mann tatsächlich oder bildet er sich das nur ein? Hat die Drogentote aus der Zeitungsschlagzeile etwas mit den Frauen zu tun, denen er begegnete, ist sie womöglich identisch mit der Mysterious Woman? Und was sucht seine Maske auf seinem Kopfkissen an Alices Seite – hat sie die Maske dorthin gelegt, und was will sie ihm mit dieser Geste mitteilen? In der frühen Drehbuchfassung werden eben diese Überlegungen oft in Form erlebter Rede als *voice over* vermittelt. Daß Bill in der toten Mandy die Mysterious Woman vermutet, wird im Film erst durch die erneute, im veröffentlichten Drehbuch nicht abgedruckte, Einspielung der Worte dieser Frau verständlich, welche nun eine prophetische Dimension offenbaren: „Because it would cost me my life and possibly yours.“ (Bild 125).

Übereinstimmend berichten die Beteiligten, daß Kubrick erst sehr spät auf Ligetis Komposition als geeignetes musikalisches Motiv für diese Szenen stieß: Laut Pook war es „nearer the end“²⁰⁷, Kidman will gar wissen, daß er es erst „four days before he sent it [the completed film] out for us to see“²⁰⁸ gefunden habe. Dennoch war es in dieser Kopie zumindest nicht in der endgültigen Interpretation vorhanden. Jan Harlan zufolge erschien Kubrick die einzig verfügbare Aufnahme des Stücks nicht langsam genug, und zum Zeitpunkt seines Todes stand eine entsprechende Einspielung seitens seines Sohnes Dominic Harlan noch aus.²⁰⁹ Obgleich ungewiß ist, ob Kubrick das Endergebnis letztlich gutgeheißen hätte, ist dennoch anzuerkennen, daß die Musik vielfach optimal auf Vorgänge im Bild abgestimmt wurde. Doch auch bei der Wahl anderer Musikstücke war Kubrick womöglich noch unschlüssig: „A sa mort, Stanley Kubrick hésitait encore entre plusieurs thèmes musicaux. C’est Christiane Kubrick qui a tranché à sa place.“²¹⁰ Dies mag etwa für das Stück „Strangers In The Night“ gelten, welches vor allem in der Interpretation Frank Sinatras große Popularität erlangte und von dem laut Katharina Kubrick-Hobbs seitens Kubrick und seiner Familie alle greifbaren Gesangs- und Instrumentalversionen auf ihre Eignung hin geprüft wurden.²¹¹ Die Melodie kommt im Film kurzzeitig in Bild 85 zum Einsatz, einer insofern ungewöhnlichen Szene, als wir hier zum einzigen Mal in der gesamten „Somerton“-Sequenz einem Geschehen beiwohnen, von dem Bill nicht Zeuge ist, wir also kurzzeitig die eingenommene Perspektive verlassen, und das zudem ein direkt aus Schnitzlers Novelle übernommenes Bild realisiert, denn nur hier wird tatsächlich getanzt. Zwischen den nackten Paaren hindurch wird Nick mit verbundenen Augen abgeführt. Da die Musik jedoch schon im vorhergehenden Bild anklingt und erst im folgenden verstummt, in denen ein Diener Bill in vergleichbarer Weise wegführt, mag die so erzeugte, Personen und Vorgänge verbindende Parallelisierung bei einem unaufmerksamen Betrachter womöglich gar dazu führen, daß er den kurzen Wechsel von Bill zu Nick nicht einmal bewußt registriert.

²⁰⁷ Interview „Kubrick’s Composers“ in newtimesla.com.

²⁰⁸ Interview „Talk Wide Open“ in urbancinefile.com.au; Ergänzung in Klammern im Original.

²⁰⁹ vgl. Les Inrockuptibles, S.60. Dominic Harlan spielte auch Liszts Stück „Nuages Gris“, für das sich Kubrick laut Pook allerdings schon frühzeitig entschieden hatte.

²¹⁰ Kapitel „Sortie de secours“ in *Le Nouveau Cinéma*, Okt. 99.

²¹¹ Vgl. Katharina Kubrick-Hobbs FAQ auf der Kubrick Site.

Spätestens während der Schnittphase erhob sich für Kubrick die Frage, inwieweit die in der Orgiensequenz dargestellten sexuellen Handlungen die Altersfreigabe in Amerika seitens der MPAA (Motion Picture Association of America) negativ beeinflussen könnten, da er vertraglich verpflichtet war, einen Film mit R-Rating (Jugendliche unter 17 Jahren nur in Begleitung Erwachsener) abzuliefern. Die höhere Einstufung des NC-17 (nicht jugendfrei) wird im allgemeinen dem X-Rating für Pornofilme gleichgesetzt, viele Kinobesitzer weigern sich, solche Filme zu spielen, und manche Zeitungen drucken hierfür keine Anzeigen, kurz: Das Auswertungspotential solcher Filme ist von vornherein stark eingeschränkt, und eine große Entertainment-Firma wie Warner Bros. hätte mit einem solchen Film im Angebot zudem Image-schäden zu befürchten. Kubrick studierte also Grenzfälle der jüngeren Vergangenheit, Filme mit sexuell expliziten Szenen, die entweder noch als R-rated oder schon als NC-17 – wie beispielsweise Philip Kaufmans HENRY & JUNE (1990) oder Paul Verhoevens SHOWGIRLS (1995) – eingestuft worden waren, um diese Problematik hinsichtlich seines eigenen Films besser einschätzen zu können. Kubricks Mitarbeiterstab behauptet, der Regisseur habe für den Fall entsprechender Auflagen der MPAA bereits Maßnahmen in Betracht gezogen, um die Orgienszenen durch Einfügung digitaler Figuren zu entschärfen, denn nur so könne auf Schnitte verzichtet und die Wirkung der bedächtigen *Steadicam*-Fahrten beibehalten werden: „If Spielberg can do a herd of dinosaurs then we can certainly do that.“²¹² Tatsächlich befand die MPAA jene dekorativ arrangierten Sexgelage als jugendgefährdend, und es galt, Kubricks Vorhaben auszuführen. So verstellen in der in Nordamerika vertriebenen Version des Films in den Bildern 81 bis 83 nachträglich eingepaßte Personen den Blick auf kopulierende Paare. Dabei handelt es sich um Rückenansichten von Leuten in langen Umhängen und sogar von weiteren nackten Frauen, die sich zum Teil auch bewegen. Da sich die Kamera in diesen Einstellungen selbst ebenfalls bewegt und diese Figuren keineswegs als künstlich auffallen, läßt sich für diesen Eingriff durchaus eine aufwendigere digitale Bildmanipulation annehmen, die in kleinem Maßstab denen von THE MASK (1994) oder JUMANJI (1995) vergleichbar ist. Zwar bleibt auch so kein Zweifel über die solcherart verdeckten Vorgänge, doch wird die Aussage dahingehend verfälscht, daß mit dem Zuschauer nun auch Bill in diesen als subjektive *point of view*-Aufnahmen präsentierten Einstellungen nichts Anstößiges mehr zu sehen bekommt. Außerhalb des nordamerikanischen Verleihmarktes wurde der Film jedoch in unveränderter Fassung gezeigt und etwa in Deutschland, wo Gewaltdarstellungen weit schwerer wiegen als sexuelle Freizügigkeit, für Besucher ab 16 Jahren freigegeben.

Im Zuge der folgenden Stufen des Wertschöpfungsprozesses wurden weitere Änderungen am Film vorgenommen. Noch vor den Kinostarts in Europa erkannten hinduistische Gruppierungen im Gesang von Jocelyn Pooks Musik zur Zeremonie auf „Somerton“ Verse aus ihrem heiligen Glaubensbuch wieder, woraufhin Pook, Kubricks Mitarbeiter und Warner entschuldigend versicherten, daß dies niemand gewußt habe – die beanstandeten Stellen wurden von da an durch einen für weniger sprachgeübte Ohren gleich klingenden „neutralen“ Gesang ersetzt.²¹³

Für die elektronische Auswertung auf Video und über Fernsehausstrahlungen wurde das Bild im Vergleich zur Kinopräsentation in mehrfacher Hinsicht weiter modifiziert beziehungsweise korrigiert. Der ungewöhnliche, vorangestellte Hinweis „Dieser Film wird im vollen Format des Original-Kameranegativs präsentiert, so wie Stanley Kubrick es wollte“ impliziert eine Distanzierung seitens Warner Bros. und ruft bei einem weniger informierten Konsumenten den Eindruck hervor, der Film werde im falschen Format gezeigt.

²¹² zit. nach Jan Harlan in: Empire 10/99. In späteren Interviews und Pressekonferenzen anlässlich seiner Dokumentation „A Life in Pictures“ (2001) gab Harlan dagegen an, die digitalen Veränderungen seien allein seine Entscheidung gewesen, um Schnittänderungen zu umgehen, die Kubrick selbst zweifellos vorgenommen hätte.

²¹³ Offenbar handelt es sich um das Stück „Masked Ball“ (nicht um „Migrations“ während der Orgienszenen). Ursprünglich war es mit „Backwards Priests“ betitelt, und wahrscheinlich ist dieser Gesang, wie der frühe Titel andeutete, sogar rückwärts wiedergegeben. Vgl. dazu Billboard, 5.06.99, S.11f. sowie Le Monde, 15.09.99.

Ein gestiegenes Bewußtsein für die Bedeutung von Bildkompositionen hat in den vergangenen Jahren eine Zunahme an elektronischer Abtastung des gesamten Breitwandbildes von horizontal anamorphotisch komprimiertem 35mm-Panavision (CinemaScope, Seitenverhältnis 1:2,35) und sphärischem 70mm-Film (1:2,2) bewirkt, im Gegensatz zur Vollbildabtastung (1:1,33) derselben Filme mittels des Pan&Scan-Verfahrens, bei dem der Film ausschnittsweise abgeschwenkt und geschnitten wird, um die jeweils als wesentlich beurteilten Bildteile zu erfassen. Dabei geht zwar nahezu die Hälfte des Kinobildes und damit die ursprüngliche Bildkomposition verloren, dafür aber ist die Auflösung des gewählten Bildausschnitts nahezu um das Vierfache besser, Details sind genauer zu erkennen – bei der sogenannten „Widescreen“ beziehungsweise „Letterbox“-Darstellung bleibt fast die Hälfte der vom Fernsehmonitor darstellbaren Bildpunkte ungenutzt schwarz, Schriften lassen sich möglicherweise nicht mehr entziffern, und die Präsentation mit breiten schwarzen Balken oben und unten kann die Distanz des Zuschauers zum Geschehen befördern. Da mit der zunehmenden Verbreitung von Fernsehen und Video Filme in diesen Medien mittlerweile mehr konsumiert werden als im Kino selbst, haben Regisseure, die jene in beiden Fällen nachteiligen Verluste von Bildelementen nicht hinnehmen wollten, weitgehend auf das Breitwand-Format verzichtet, Kubrick etwa nutzte es seit 2001 – A SPACE ODYSSEY nicht mehr.²¹⁴ Allerdings werden in den Kinos Filme im Normalformat fast nicht mehr gezeigt, seit den sechziger Jahren werden diese Filme oben und unten abgekascht, um so ein breiteres Bild (1:1,66 bis 1:1,85) zu erzeugen. Bei Wiederaufführungen älterer Filme wie GONE WITH THE WIND gingen so wesentliche Teile vor allem am unteren Bildrand (weil man oben Köpfe abschneiden würde) verloren. Zum Teil wird diese Abkaschung auch im Fernsehen übernommen – wenn sie aber nicht schon auf dem Filmmaterial vorhanden ist (sog. *soft matting* mittels Maske bei der Projektion anstelle eines schon auf dem Negativ oder der Kopie vorgenommenen *hard matting*), läßt sich natürlich auch das „volle Format des Kameranegativs“ zeigen. Zu dieser Option griff Kubrick seit THE SHINING, das heißt, auf dem TV-Monitor ist oben und unten weit *mehr* vom Bild zu sehen als im Kino. Es ist gewiß fragwürdig, ob sich ein Film in einer für beide Formate gleichermaßen geeigneten Weise photographieren läßt – als störend bemerkbar macht sich auf dem Monitor ein stets übermäßiger Freiraum über den Köpfen der Personen, welcher im Kino abgekascht wurde. Am unteren Bildrand entspricht der Zugewinn an Raum häufig einer Einstellungsgröße, eine Nahaufnahme auf der Leinwand wird zur Halbnahen auf dem Bildschirm, und vertikale Bildelemente erscheinen in letzterem Fall schmaler – so wirkt Nicole Kidman, wenn sie in der Streitszene von Bild 33 aufrecht umherläuft, vereinzelt unvorteilhafter im Bild positioniert, das dadurch unausgewogen wird.²¹⁵ An anderen Stellen dagegen gewinnt das Bild an Vollständigkeit, auf der Leinwand angeschnittene oder ausgesparte Elemente sind nun in Gänze zu sehen, etwa Christiane Kubricks Gemälde in der Wohnung der Harfords, die ornamental verzierten Durchgangsbögen auf „Somerton“, die Lampe der Laterne am Tor von „Somerton“ bei Bills Ankunft oder die Spiegelung von Lichtquellen auf dem Fußboden der Nathanson-Wohnung, was nunmehr eine zusätzliche vertikale Bildsymmetrie hervorruft. Diese von Kubrick gewählte Vorgehensweise ist gewiß ein vernünftiger Kompromiß, der den jeweils zur Verfügung stehenden Bildraum voll ausnutzt, laut Leon Vitali bevorzugte der Regisseur jedoch die volle Bildfassung, wie sie auf Video erscheint (1:1,33), gegenüber der abgekaschten Kino-Projektion (1:1,85):

²¹⁴ vgl. Baxter, S.252.

²¹⁵ Bei manchen Filmen führt diese Ergänzung auch zu vermeintlichen Fehlern. So trägt John Cleese in seiner Nacktszene in A FISH CALLED WANDA (1988) in der Vollbildversion nach einem Umschnitt plötzlich eine Unterhose. Die Probleme, die sich aus einem Wechsel von Bildformaten ergeben sind endlos: Wird ein 70mm-Film auf CinemaScope umkopiert, verliert er oben und unten Bildteile; bei der Restaurierung des im VistaVision Format (35mm-Film, der horizontal durch die Kamera läuft, mit doppelt so großem Bild wie normal, aber mit dem gleichen Bildseitenverhältnis) gedrehten Hitchcock-Films VERTIGO auf in der Auflösung vergleichbarem 70mm-Film gingen entgegen anderslautender Behauptungen der Restauratoren größere Teile am unteren Bildrand verloren. Eine gewöhnungsbedürftige Ausnahme stellt Max Ophüls' CinemaScope-Produktion LOLA MONTÈS (1955) dar, wo der Regisseur durch Einsatz von rechts- und linkseitigen Kaschs ein variables Bildformat herstellte.

[...] what Stanley had always wanted was a video version of his film as he shot it in the camera, not necessarily how it was projected. That was very important to him. And he did not particularly like 1.85:1. [...] He was very conscious of the fact that you lose I think 27% of your picture when it is matted to 1.85:1. He hated it, he didn't find it satisfactory. He liked height.²¹⁶

Eine überraschende Ausnahme bildet diesbezüglich jedoch die Nacktszene vor dem Spiegel (Bild 19), die auf Video unverständlicherweise sehr viel enger kadriert wurde – rundum gehen hier gegenüber der Kinoprojektion Bildteile verloren. In Bild 17, in Zieglers Badezimmer, spiegelte sich ursprünglich ein Crew-Mitglied in einer verchromten Stange. Der Fehler wurde für die Videoverversion durch digitale Retusche beseitigt – es erstaunt, daß dies nicht schon früher geschah.

Eine liebgewonnene Tradition behielt Kubrick in EYES WIDE SHUT bei: Die Schriftinserts – die briefliche Warnung und der Zeitungsartikel – wurden für die fremdsprachigen Synchronfassungen in mehreren Sprachen erstellt und aufgenommen. Während diese Vorgehensweise heute unüblich ist und durch Untertitelung oder *voice over* ersetzt wurde, war sie vor einigen Jahrzehnten noch weit verbreitet. Der Einwand, ein deutschsprachiger Artikel in der *New York Post* störe den Realitätseindruck, erweist sich als wenig stichhaltig – schließlich hat man sich (außer in Amerika) auch auf der Tonebene an Synchronisationen gewöhnt.²¹⁷

Die Erstellung dieser Fremdsprachenfassungen seiner Filme wurden von Kubrick stets persönlich überwacht, wie Florian Hopf, der Synchronbuch und Sprachaufnahmen der deutschen Fassung von FULL METAL JACKET verantwortete, aus eigener Erfahrung zu berichten weiß. Kubrick prüfte selbst anhand von Tests die Eignung von Synchronstimmen, und als er zwei Sprechpausen in Hartmans Gebrüll zu Beginn des Films als zu kurz empfand, mußte der Sprecher zur Korrektur extra nochmals eingeflogen werden.²¹⁸ Davor hatte Kubrick die Erstellung der deutschen Versionen seit A CLOCKWORK ORANGE dem Regisseur Wolfgang Staudte anvertraut. Für EYES WIDE SHUT wählte Jan Harlan Edgar Reitz als Synchronregisseur, dessen HEIMAT-Filmreihe Kubrick sehr mochte.²¹⁹ Zwar resultiert der hier laut Harlan betriebene ungewöhnlich hohe Aufwand bei der Synchronisation durchaus in einer überdurchschnittlichen Qualität, dennoch scheinen stimmliche Nuancen und Akzente nicht immer optimal getroffen, und auch die Übersetzung selbst erlaubt sich zuweilen erstaunliche dichterische Freiheiten. So wird, um nur ein Beispiel zu nennen, Alices nüchterne Feststellung „I could hardly move“ zu „Ich dachte, ich falle ins Bodenlose“ ausgeschmückt. Die französische Fassung entstand unter Leitung der vom nicht verfügbaren Wunschkandidaten Patrice Chéreau empfohlenen jungen Regisseurin Pascale Ferran, die nach eigener Verlautbarung zwar mit Kubricks Werk vertraut, nicht aber der englischen Sprache mächtig ist.²²⁰ Die Übersetzung stammt allerdings wiederum von Anne und Georges Dutter, die Kubrick schon anlässlich ihrer Arbeit an FULL METAL JACKET als „les meilleurs qui soient en France“ geschätzt hatte.²²¹

²¹⁶ Leon Vitali Ende April 2001 im Gespräch mit dvdfile.com anlässlich der von ihm überwachten, bild- und tonverbesserten neuen „Kubrick Collection“ auf Video (Veröffentlichung Juni 2001) unter www.dvdfile.com/news/special_report/kubrick/index.html.

²¹⁷ Auf der mehrsprachigen DVD ist natürlich nur die originale Bildfassung enthalten. Bei THE SHINING erforderte Kubricks Vorliebe für mehrsprachige Schriftinserts einen erheblichen Arbeitsaufwand für die Erstellung von Jacks Manuskript, welches seitenweise, mit vielen unregelmäßigen Tippfehlern behaftet, den immergleichen Satz enthält: Englisch – „All work and no play makes Jack a dull boy.“ Deutsch – „Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen.“ Französisch – „Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras.“ Für die italienischen und spanischen Sprichworte siehe Kilb/Rother, S.212.

²¹⁸ vgl. Hopf: Der Mann, dem alles wichtig ist. In: Frankfurter Rundschau, 21.11.87.

²¹⁹ vgl. Interview „Clockwork Kubrick“ in: tip-Magazin, 16.09.99.

²²⁰ vgl. Ferrans Erfahrungsbericht in Le Monde, 15.09.99. Da die französische Fassung im kanadischen Québec zeitgleich mit dem nordamerikanischen Kinostart gezeigt wurde, mußte sie von allen Synchronversionen als erste fertiggestellt sein.

²²¹ in: Le Monde, 20.10.87.

Obgleich Kubricks Mitarbeiter zugeben müssen, immer wieder von unerwarteten Entscheidungen des Regisseurs überrascht worden zu sein, versuchen sie in den genannten Interviews den Eindruck zu erwecken, alle erwähnten, nach dessen Tod an EYES WIDE SHUT vorgenommenen Arbeiten seien im Sinne des Verstorbenen erfolgt und bedienen sich wiederholt der Floskel, Stanley hätte wohl alles ebenso gemacht. Indem sie zumindest dessen äußere Arbeitsprinzipien beizubehalten versuchten, bürdeten sie sich aber auch eine Menge Arbeit auf, vor allem Leon Vitali, der unter anderem sowohl die Synchronisationen überwachte – die zu bearbeitenden Szenen wurden jeweils separat hin- und hergeschickt und überprüft – als auch sämtliche Kopien des Films, mehrere tausend an der Zahl, persönlich kontrollierte.²²²

Hätte Kubrick diese Arbeiten an seinem Film selbst vollenden können, wäre das Ergebnis im Detail zwar gewiß ein anderes gewesen, doch die Bemühungen seiner Mitarbeiter stellten sicher, daß es diesem so nahe kam als unter den gegebenen Umständen möglich.

²²² vgl. Interview mit Vitali in *Les Inrockuptibles* sowie Berichte in *Le Nouveau Cinéma* Okt.'99. Zur effizienten Vorgehensweise bei der Kopienkontrolle äußerte sich Kubrick in *Le Monde*, 20.10.87: „Vous obtenez d'abord la copie-étalon, vous en coupez quelques images au début et à la fin de chaque bobine. D'accord? Comme il n'y a que six doubles bobines, vous avez douze petits morceaux de film que vous enfermez dans une visionneuse. Et quelqu'un, mon monteur en fait, vérifie, confronte ces échantillons avec le début et la fin de chaque bobine des autres copies. Si c'est trop vert, trop rouge, trop clair, trop foncé, on renvoie au laboratoire qui, sachant que nous opérons ces contrôles, se montre très soigneux... Le déchet n'excède pas 2 %.“

3.2 Analysen der Umsetzung

3.2.1 Wiederholte Heimkehr: Bei Harfords zuhause

Die Struktur von Kubricks Film wird entscheidend geprägt durch Bills wiederholtes Aufsuchen der diversen Örtlichkeiten im Verlauf jener kurzen Zeitspanne, welche die Handlung umfaßt. Dem Prinzip der variierten Wiederholung verdankt *EYES WIDE SHUT* einen großen Teil seiner formalen Wirksamkeit, indem sich aus den jeweiligen Abweichungen hinsichtlich Figuren- und Raumin szenierung und den solcherart erzielten atmosphärischen Stimmungen Bedeutungen ableiten lassen, welche nicht nur Rückschlüsse auf die jeweilige emotionale Verfassung Bills erlauben, sondern auch innere Querverbindungen und Bezüge etablieren, die das Geschehen in einer ähnlichen Weise organisieren helfen, wie es in Schnitzlers *TRAUMNOVELLE* mit rein sprachlichen Mitteln geleistet wurde.

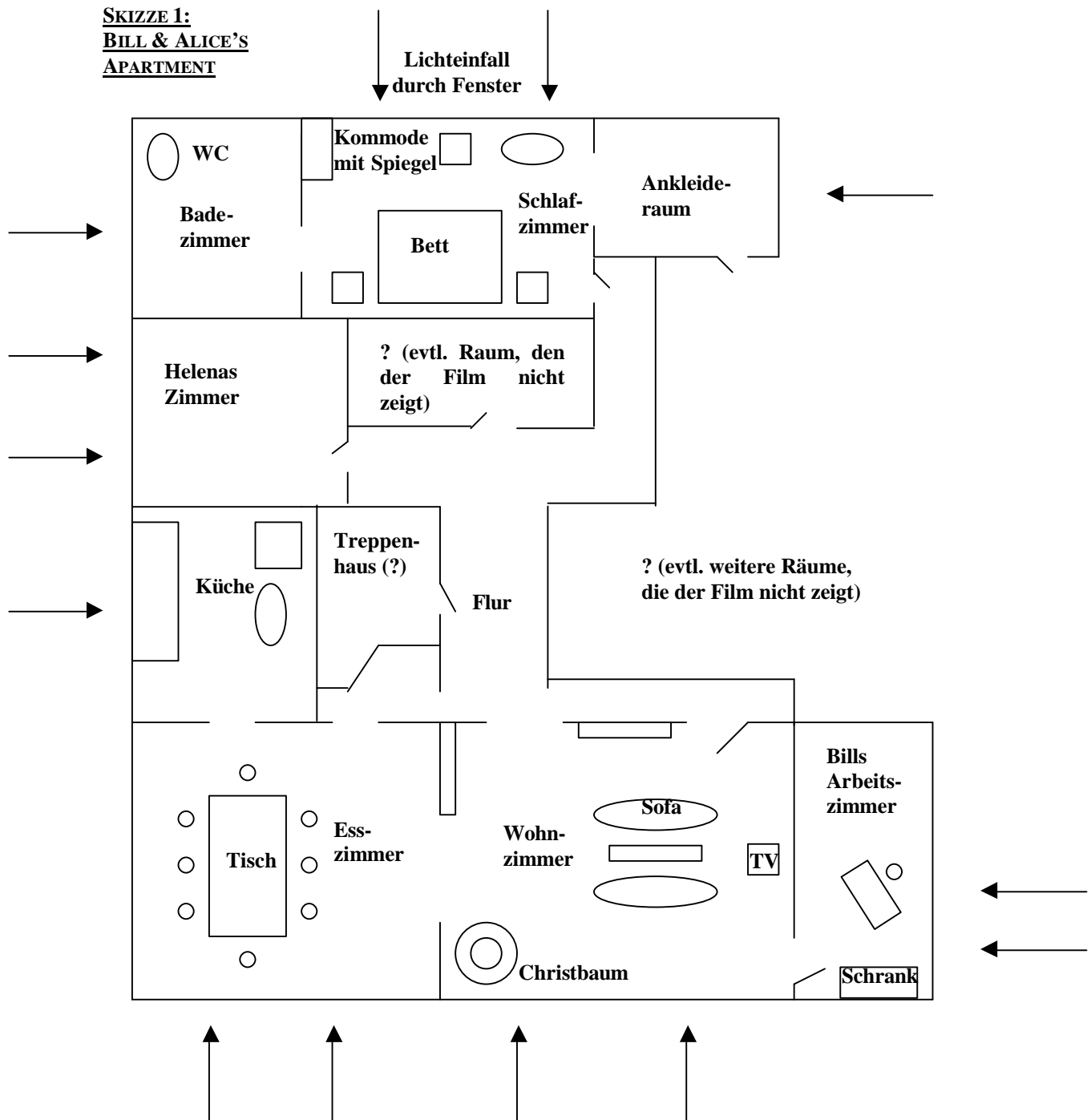
Der in diesem Zusammenhang wohl wichtigste Ort ist die Wohnung von Bill und Alice, wo die Handlungslinien ihren Ursprung nehmen und wohin sie am Ende wieder zurückführen. In der ersten Sequenz des Films machen die beiden sich ausgehertig und verabschieden sich von ihrer Tochter, um sich auf Zieglers Weihnachtsparty zu begeben. Nach ihrer Rückkehr folgt die Liebesszene vor dem Schlafzimmerspiegel, anschließend gibt eine Parallelmontage einen Einblick in den Tagesablauf der Familie am Folgetag – in seiner Praxis untersucht Bill Patienten, zuhause erledigen Alice und Helena ihre Morgentoilette und verpacken Weihnachtsgeschenke. Am Abend macht Alice ihr folgenschweres Geständnis, später meldet sie sich von der Küche aus über Mobiltelefon bei Bill, nicht ahnend, daß er gerade ein erotisches Rendezvous mit Domino erlebt. Nach Bills Heimkehr in den frühen Morgenstunden berichtet sie ihm ihren Traum. Abends schaut Bill dann zum Essen kurz zuhause vorbei, ehe er sich nochmals in seine Praxis begibt. Erst nach der Unterredung mit Ziegler kehrt Bill schließlich zum dritten Mal von seinen geheimen Ausflügen zurück, welche er nun bis zum Morgen seiner Gattin beichten wird.

Stets aufs neue durchmessen dabei ausladende, die Protagonisten begleitende *Stedicam*-, „Fahrten“ (die fließende Bewegung resultiert aus einem abfedernden Gestell, an dem der Operateur die Kamera trägt) Flur und Zimmer, wobei sich erkennen läßt, daß die Wohnung in ihrer Gänze und zusammenhängend – eventuell mit Ausnahme des Komplexes Bad, Schlafzimmer, Ankleideraum – im Atelier gebaut und ausgestattet wurde. Dies ermöglicht eine ungefähre Rekonstruktion ihres Grundrisses gemäß nachstehender Abbildung. Die Skizze beansprucht indes keine Maßstabtreue in den Größenverhältnissen, sie soll lediglich zur Veranschaulichung und Orientierung dienen, um den Nachvollzug der folgenden Ausführungen zu Szenenauflösung und –inszenierung zu erleichtern.

Noch während des Vorspanns, nach den drei Credits und vor dem Titel, gestattet der Film für wenige Sekunden einen Blick auf Alice, die sich im Ankleideraum mit lasziver Lässigkeit ihr schwarzes Kleid abstreift, es zu Boden rutschen läßt. In einer – auf unserer Skizze vom Schlafzimmer aus gesehenen – statischen Halbtotale steht sie, uns den Rücken zugewandt, nackt im hauptsächlich von einer Schirmlampe aus dem Hintergrund erleuchteten Zimmer.

Demzufolge bleibt sie trotz ihrer „Enthüllung“ anonym, was diese einem Motto vergleichbar dem Film vorangestellte, keiner Figurenperspektive zurechenbare Einstellung zum vieldeutigen Sinnbild macht, das den Zuschauer gleich zu Beginn in die Rolle des Voyeurs drängt, ihm Einblicke in intimste Bereiche in Aussicht stellt. Die erotische Komponente dieses Bildes, das den entpersonifizierten, nackten weiblichen Körper ins Zentrum rückt, präsentiert die Frau als Sexualobjekt, das Begehren auslöst, und definiert den Blick der Kamera und damit die Perspektive des Films als eine spezifisch männliche Sicht. Beim wiederholten Sehen des Films oder in der Erinnerung läßt sich dieser Akt der Entkleidung, an dessen Ende Alice nackt in Stöckelschuhen steht, zum späteren kollektiven Fallenlassen des Umhangs im Kreis der maskierten Frauen während der einführenden Zeremonie auf Somerton in Bezug setzen (und da-

mit auch zur Mysterious Woman²²³). Nicht zuletzt führt uns dieses Bild auch an die Person von Alice heran, die uns hier anfänglich auf verführerische Nacktheit reduziert gegenübertritt, deren Innenleben sich uns gemeinsam mit Bill erst im weiteren Verlauf offenbaren wird, bis wir uns am Ende, um entscheidende Einsichten in ihr Wesen, ihr Geheimnis, bereichert, mit einer Großaufnahme ihres Gesichts von ihr verabschieden können.



Nach einer kurzen Außenaufnahme, die mit der Ansicht eines Apartmenthauses die anschließenden Szenen in der Wohnung im heutigen New York verorten soll – ansonsten garantieren Gebäudesilhouetten vor den Fenstern und leise im Hintergrund zu vernehmende Straßenge-

²²³ Man mag hier einen der subtilen Anklänge sehen, mit denen Alice wie in der Vorlage Albertine zur Unbekannten in Bezug gesetzt wird. Als weitere Hinweise wären beider Rauschgiftkonsum sowie Alices Absicht auf Zieglers Party, das Badezimmer aufzusuchen, zu nennen.

räusche den räumlichen Zusammenhalt –, setzt die Handlung in genau demselben Ankleideraum ein, der nun allerdings abgedunkelt ist.²²⁴ Bill, in Abendgarderobe, uns zunächst ebenfalls abgewandt, sucht seine Brieftasche. Seine Schritte aus diesem Raum heraus auf uns zu ins beleuchtete Schlafzimmer, wobei sich das Antlitz unserer Leitfigur erstmals enthüllt, bestimmen von Beginn an die Bewegung der Kamera, die seinen Gang vom Tisch zur Kommode, von dort zu seinem Nachttisch und schließlich zu seiner Frau im Badezimmer, deren Stimme bis dahin bereits aus dem Off vernehmbar war, behende verfolgt – zurückweicht, nach vorn schreitet und mitschwenkt. Dabei gestattet sie sich einen unregelmäßigen Rundumblick, der die ganze Szene in einer einzigen Einstellung unterbringt und dabei eine umfassende Orientierung in jenem Raum erlaubt, der später Schauplatz dreier zentraler Szenen sein wird – Alices Offenbarung, ihrer Traumerzählung und schließlich Bills Zusammenbruch. Diese werden in zahlreiche Einzeleinstellungen unterschritten sein, in denen die geschäftige Dynamik des Beginns einer bedrückenden, angespannten Statik weicht.

Hier aber vermitteln die mit Weitwinkelobjektiv eingefangenen, ungezwungenen Bewegungen des Paares unbekümmerte Alltagsatmosphäre, mit selbstverständlicher Routine und angemessener Eile macht man sich zum Ausgehen bereit. Ungeniert registriert die Kamera, wie Alice sich von der Toilettenschüssel erhebt, während Bill sein Aussehen im Spiegel des Badezimmerschranks prüft – er küßt Alice am Hals, verläßt dann das Bild, während die Kamera auf Alice gerichtet bleibt, die sich kurz die Hände wäscht und ihre Brille abnimmt. Daraufhin werfen beide ihre Mäntel über den Arm und verlassen den Raum, nachdem Bill Radio und Licht ausgeschaltet hat.

Indem der Schostakowitsch-Walzer, der seit Beginn des Vorspanns gleichsam als Ouvertüre die Tonspur dominierte, mit dem Abschalten der Stereoanlage abbricht, wird suggeriert, die Musik entstamme tatsächlich dieser Quelle. Diese Annahme verstärkt indes nur das Irritationsmoment, das sich aus der Verbindung dieser Musik mit der beschriebenen Szene ergibt – wengleich natürlich nicht auszuschließen ist, daß dieser gehobenen Gesellschaftsschicht zugehörige Personen solche Musik schätzen. Wie bei einem Thriller düster-bedrohliche Musik während einer offensichtlich harmlosen Alltagsszene kommendes Unheil beschwören kann (etwa Bernard Herrmanns Musik während des Vorspanns zu *CAPE FEAR*, 1962), deutet der melancholisch-resignative Walzer hier bereits auf tiefere Schichten, Probleme in der Beziehung des Paares vorweg, die sich in der Anfangsszene noch hinter sorglos-oberflächlichem Umgang miteinander verbergen. So verbindet Schostakowitschs (1906-1975) mit Jazz-Elementen durchsetzte Komposition, die wenig mit der Wiener Walzerseligkeit des neunzehnten Jahrhunderts gemein hat, die Tristesse in der Vorstellung eines in unbeirrtem Gleichmut dahinfließenden Lebensstroms, die sich aus der schweren, unter Einsatz des ganzen Orches-

²²⁴ Anhand geänderter Ausstattungsmerkmale läßt sich vermuten, daß die vorhergehende Einstellung mit Alice nicht in den zeitlichen Rahmen der Handlung gehört – die Lampe ist verschwunden, und auf dem Boden des Ankleideraums liegt nunmehr ein Teppich. Allerdings legen zahllose ähnliche Ungereimtheiten, die mitunter das Kriterium eines Anschlußfehlers erfüllen, den wohlmeinenden Schluß nahe, Kubrick habe mit bewußt eingebauten Irritationen jene nicht beabsichtigten, angesichts der zuvor beschriebenen langwierigen Arbeitsweise aber wohl unvermeidbaren Fehler zu kaschieren versucht. Um nur ein paar willkürlich gewählte Beispiele unwahrscheinlicher oder unmöglicher Änderungen zu nennen: Die Anordnung der Utensilien unterhalb des Spiegels ändert sich zwischenzeitlich erheblich; während Alices Geständnis ändert sich die Lage von CDs und Videos auf der Fensterbank hinter ihr; eine Statuette im Flur der Nathanson-Wohnung ist bei Carls Ankunft verschwunden; der Stofftiger, der zunächst Domino zugewandt auf dem Bett saß, ist ihr nach einem Umschnitt abgewandt; das „Somerton“-Schild, zunächst beim Blick durchs Autofenster rechts neben dem Tor, wird danach durch ein kleineres auf der linken Seite ersetzt; der Schrank, in dem Bill bei seiner Rückkehr die Tüte mit dem Kostüm verstaut, befand sich wenige Stunden zuvor (in Bild 30) noch nicht an dieser Stelle in seinem Arbeitszimmer; als Bill sein Kostüm zurückbringt, hat Milich über Nacht das Interieur seines Ladens wohl erheblich modifiziert (u.a. steht die Theke an anderer Stelle, und eine Säule ist verschwunden); bei Bills Telefonat mit Carl rückt ein Gummiring von der Seite des Schreibtisches auf dessen Mitte; in Sharkey's Café hängt hinter dem Zeitung lesenden Bill plötzlich ein anderes Bild; während des Gesprächs mit Ziegler verschwindet der Sessel in der Ecke hinter dem Spirituosentisch; außerdem gerät Bill wiederholt an dasselbe Taxi unter den Tausenden, die in New York verkehren. Freilich können solche Brüche zusammen mit anderen Elementen der Gestaltung auch zum Eindruck des Deliriums beitragen, der sich im Sinne der Handlung mitunter einstellt.

ters erzeugten Grundmelodie ergibt, mit zahlreichen kleineren Passagen, in denen sich dazu eine Gegenschwingung aus heiter-vergnüglichen Komponenten aufbaut. Die Auffassung von der Verwendung dieser Musik zur Versinnbildlichung des alltäglichen Lebensflusses findet sich bestätigt, wenn der Walzer später in der raffenden Darstellung des parallelen Tagesablaufs von Bill und Alice genauso als Verbindung dient wie er als Untermalung von Vor- und Abspann den musikalischen Rahmen des Films bildet, seinen Grundton vorgibt. Er steht damit in Gegensatz zu den durchdringenden und verstörenden Tönen von Ligetis „Musica Ricercata II“, die als Leitmotiv immer in jenen Momenten der zweiten Filmhälfte erklingt, die Bills Weltsicht erschüttern und in Frage stellen, ihn mit unerklärlichen Vorgängen konfrontieren.

Die Implikationen des Walzer-Themas finden in der allgemein ruhigen Inszenierung des Films ihre Entsprechung – Kubrick verzichtet weitgehend auf hektische Montagen oder Kamerabewegungen und hält seine Darsteller zu besonnenem Spiel an. Der Film breitet aus, läßt sich Zeit für langes Beobachten, auch wenn nichts Entscheidendes geschieht. Die Lichtquellen sind häufig im Bildhintergrund plazierte und hüllen die Protagonisten in einen Schleier von Helligkeit, der ihre Konturen mitunter überstrahlt, damit Handlung und Figuren aus ihrer eigentlichen Gegenwart entrückt und wie mit einem Zauber der Erinnerung verklärt. Das Erzählen Kubricks mit Hilfe filmischer Gestaltungsmittel definiert den Blick des Films auf die erzählten Vorgänge. In diesem Blick manifestiert sich eine Erzählhaltung, die nicht zwangsläufig aus den gezeigten Abläufen resultiert, sondern ihnen eher aufgezwungen scheint und damit deren Wahrnehmung durch den Zuschauer vorbestimmt. Dafür sind die wiederholten, ewig langen Gänge Bills durch Flure und Zimmer bei seinem Heimkommen, von der Kamera ohne Schnitt begleitet, nur ein augenfälliges Beispiel. Daraus ergibt sich der zwiespältige Eindruck, die Geschichte eines jungen Ehepaares im heutigen New York sei aus einer altersweisen Perspektive der Rückschau erzählt, aus einer wissenden Distanz heraus, für die nun alles gleich ist, die sich durch nichts aus der Ruhe bringen läßt. Diese Sichtweise prägt den gesamten Film und auch das Spiel der Darsteller – man könnte meinen, die Personen erlebten ihre eigene Gegenwart als Vergangenheit, wie in der Erinnerung. Außerdem trägt sie auch zum Gefühl von hilfloser Handlungsunfähigkeit und Machtlosigkeit bei, das sich nicht nur Bill zuschreiben läßt.

Allerdings wäre es verkehrt, dieses Lebensgefühl undifferenziert auf eine vermutete Weltfremdheit Kubricks zurückzuführen, wie es manche Rezensenten im Wissen um dessen angebliches Einsiedlerdasein taten. Im Gegenteil entspricht diese besinnliche Präsentationsweise überwiegend Schnitzlers Vorlage. Auch dort erweist sich, wie unsere Untersuchungen ergaben, das Bewußtsein für Erinnerung und mögliche Handlungsalternativen, die, im Konjunktiv erwogen, unrealisiert bleiben, als prägende Konstante. Der bedächtige Rhythmus, das vielfach warme Kunstlicht, die Opulenz der Ausstattung, lange Ab- und Überblendungen, mit Bedacht eingefügte Großaufnahmen setzen die mit Schnitzlers Worten, daß Unbeträchtliches „vom trügerischen Scheine versäumter Möglichkeiten zauberhaft und schmerzlich umflossen“ (S.13) sei, assoziierten Vorstellungen unmittelbar ins filmische Bild um: Dieses glänzt zwar mit Schönheit, doch die verborgenen, unerfüllten Sehnsüchte vermag es nicht zu verdecken.

Die auf das gemeinsame Verlassen des Schlafzimmers folgende Einstellung malt denn auch weiter die vermeintliche Familienidylle aus: Die Kamera erwartet Bill und Alice schon in der Mitte des Flurs, wenn sie rechts um die Ecke biegen. Im Gehen hilft Bill seiner Frau in den Mantel, dann betreten sie das Wohnzimmer, wo Töchterchen Helena, mit Engelsflügeln geschmückt, neben der Babysitterin auf der Couch sitzt und der Weihnachtsbaum im Hintergrund den Film zeitlich situiert. Während Bill nun ebenfalls in seinen Mantel schlüpft, tauscht man letzte Informationen aus, Helena will noch für eine Fernsehsendung aufbleiben und erhält von Vater und Mutter liebevolle Küßchen, ehe sich beide verabschieden.

Neben der Einführung der Protagonisten geschieht auf der Handlungsebene in diesen knapp zweieinhalb Minuten, die sich hauptsächlich aus zwei langen *Steadicam-Shots* zusammensetzen – letztere ist von einer kurzen, Helena isolierenden Nahaufnahme unterbrochen – nichts

Wesentliches. Die Sequenz dient denn auch in erster Linie dazu, den Lebensraum, die Heimstätte der Hauptpersonen und das ihnen eigene Lebensgefühl zu etablieren. Da sich die Ausleuchtung auf die in der Szene vorhandenen Lichtquellen beschränkt, die in reicher Zahl in Form von Schirmlampen im Bild verteilt sind, kommt das Licht überwiegend von der Seite aus Hüfthöhe, kreist die Figuren geradezu ein, umhüllt sie. Die vielen Rottöne, etwa von den Fenstervorhängen und der Couch, ergeben gemeinsam mit dem gelblich-orangen Kunstlicht einen behaglichen, gemütlichen Gesamteindruck. Die großformatigen Gemälde, hauptsächlich Blumen- und Landschaftsbilder, welche die Wände ringsum mit vielfältigen Farbtupfern bedecken und zum Teil durch eigene Strahler von der Decke her beleuchtet sind, runden die heimelige Atmosphäre der Geborgenheit ab.

Soweit in dieser Sequenz schon überschaubar, erscheint die Wohnung für eine dreiköpfige Familie ausnehmend geräumig und ziemlich luxuriös und dient somit als Indiz für deren gehobenen sozialen Status. Durchgänge sind vielfach von Säulen eingerahmt, viele Tischchen und Kommoden aus edlem Holz dienen als Ablage – auch in den etwas verwinkelten, eigentlich wenig nützlichen Nebenfluren von Eß- und Wohnzimmer, die sich durch manche halb geöffnete Tür einsehen lassen. Im Film zeigt sich diese Wohnung immer wieder als kleine, in sich abgeschlossene Welt, das Treppenhaus bekommen wir – im Gegensatz zu den anderen Behausungen, die Bill später aufsuchen wird – nie zu Gesicht. Innerhalb dieses Mikrokosmos bildet der Komplex von Schlafzimmer, Ankleideraum und Bad wiederum eine eigene Einheit, die mit dem übrigen Teil der Wohnung nur über Schnitte und Überblendungen, nie aber mittels Kamerafahrten verbunden wird.²²⁵

Ähnliche Intentionen wie diese einführenden Bilder verfolgt die anderthalbminütige Montagesequenz (Bilder 20 bis 30), die weitergehende Impressionen vom Tagesablauf der Harfords liefern will, dies, wie gesagt, wiederum begleitet vom Walzerthema. Eine langsame Abblende der vorhergehenden Liebesszene vor dem Spiegel hat eine Zäsur, das Ende der Exposition angedeutet – hier beginnt die Haupthandlung. Die Lifttüren öffnen sich, und Bill tritt heraus in seine Praxis. Im folgenden wechseln Szenen, in denen Bill Patienten untersucht, mit solchen, in denen Alice und Helena frühstücken, sich ankleiden und Geschenke einpacken. Diese Szenen, die tagsüber spielen, sind in ein völlig anderes Licht gekleidet als jene am Beginn: zum einen Tageslicht, welches die Harford-Wohnung durch die Fenster erhellt und mit einem leichten Blaustich versieht²²⁶, zum anderen kaltes Neonlicht in Bills Praxis. Durch diese kontrastierende, eher ernüchternde Lichtwirkung wird die traumähnliche Stimmung, die vom weiten Teile des Films dominierenden Kunstlicht ausgeht, nur umso deutlicher gemacht, wie sich gleich in den beiden letzten Einstellungen dieser Sequenz erweist, die ohne Übergang wieder am Abend spielen, zunächst in Helenas Zimmer, wo das Kind seinen Eltern aus einem Buch vorliest, dann in einer Alice vom Eß- ins Wohnzimmer begleitenden Fahrt, die in ein familiär-entspanntes Bild mündet, das noch nichts ahnen läßt von den unmittelbar bevorstehenden Auseinandersetzungen im Schlafzimmer – Bill und Alice sitzen gemütlich auf dem Sofa, während im Hintergrund der Fernseher läuft.

Im Gegensatz zu jenen bei weitem überwiegenden Szenen, in denen der Film die Bewegungen der Figuren geduldig beobachtet und das Gezeigte unmittelbar von deren Interessen und Handlungen motiviert ist, offenbart sich gerade in solchen zeitraffenden Montagen die formende und auswählende Hand des filmischen Erzählers. Später spüren wir seinen Einfluß insbesondere in verfrühten, vorbereitenden Szenenwechseln, etwa wenn wir Zieglers Badezimmer oder Billardraum nicht gemeinsam mit Bill betreten, sondern schon einige Sekunden früher, oder wenn, noch vor ihrem Anruf, das Bild der einsam am Küchentisch wartenden

²²⁵ Daher kann dessen Lage innerhalb der Wohnung, wie in der Skizze dargestellt, auch nicht als völlig sicher gelten. Möglicherweise wurde der genannte Komplex auch separat vom übrigen Teil der Wohnung erstellt, ohne die innere Logik des Gesamtdekor zu berücksichtigen.

²²⁶ Das durch Fenster einfallende Licht entstammt, da die Harford-Wohnung im Studio gebaut wurde, selbstverständlich immer von außen einstrahlenden Scheinwerfern, welche die spezifische Wirkung von Sonnen- oder Mondlicht imitieren sollen.

Alice in die Szene bei Domino eingeschnitten, und wenn uns, noch vor Bills Rückkehr, dessen Maske auf dem Kissen neben Alice präsentiert wird. Auch die leidenschaftliche Liebeszene läßt sich mit Einschränkungen dazurechnen, denn der Blick auf die zunächst alleine nackt vor dem Spiegel sachte die Hüften schwingende und sich offenkundig unbeobachtet wählende Alice wird vorher nicht motiviert, konfrontiert den Zuschauer völlig unvorbereitet (im harten Schnitt direkt nach Zieglers Party) mit der vom Oberschenkel aufwärts dargebotenen weiblichen Nacktheit, die nicht mehr nur – wie im ersten Bild des Films – von hinten, sondern im Spiegelbild auch von vorn zu betrachten ist. Unabhängig vom hinzutretenden Bill, der seine Gattin dann lustvoll küssend umgreift, verengt die Kamera in ungerührt gleichmäßigem, etwa in der Mitte einmal unterschrittenem Zoom, die Sicht hin auf eine Großaufnahme, die sich – vor der Abblende – auf Alices vom Spiegelbild zurückgeworfenen Blick konzentriert. In der darauf folgenden Darstellung des Tagesablaufs werden wiederum zwei intime Momente herausgegriffen: Bild 25 gewinnt aus einem simplen Vorgang eine sinnliche Darstellung von Kidmans nacktem Körper, wenn Alice ihren Büstenhalter in einigen grazilen Verrenkungen anlegt, während die Kamera ihn im Gegenlicht von den Beinen aufwärts abfährt; kurz darauf (Bild 27) streicht sie Deodorant unter die Achselhöhlen und prüft den Duft.

Was erreicht der Film durch eine derart exponierte Darstellung von Alices Körper? Sicherlich werden wir mit ihr vertrauter, nehmen später vielleicht mit regerem Interesse Anteil an ihren unterbewußten Wünschen. Diese Einstellungen wirken alles andere als obszön, eher liebevoll nähert sich die Kamera und tastet ihren Körper ab. Indem Alice diesen indiskreten Blick gestattet, mag sie überdies mehr Selbstbewußtsein ausstrahlen. Es ist indes bemerkenswert, daß Schnitzlers Vorlage den körperlichen Merkmalen von Albertine keinerlei Beachtung schenkt, eher noch in der Beschreibung der erotischen Reize von Fridolins weiblichen Bekanntschaften geeignete Worte findet: Das Mädchen am dänischen Strand hat aufgelöstes blondes Haar, „das über die Schultern und auf der einen Seite über die zarte Brust herabfloß“, später „reckte sie den jungen schlanken Körper hoch, wie ihrer Schönheit froh“ (S.16), die Pierrette im Kostümladen wird als keck und anschniegig geschildert, und „von ihren zarten Brüsten stieg ein Duft von Rosen und Puder auf.“ (S.44) Doch die Körperbeschreibungen die Frauen auf der geheimen Gesellschaft betreffend bleiben spärlich – Fridolin ist mehr an der Identität hinter den Masken gelegen. Immerhin irren seine Augen „durstig von üppigen zu schlanken, von zarten zu prangend erblühten Gestalten.“ (S.51)

Kubricks Film bemüht sich hingegen, anders als in den beschriebenen Einstellungen von Alice, in all diesen Fällen nicht um eine vergleichbar erotisch wirksame Inszenierung. Die Arrangements auf der Orgie erwecken im ersten Teil, der Zeremonie, allenfalls den Eindruck einer steifen Parade, und den späteren Sexgelagen fehlt es ohnehin an Intimität. Die Prostituierte bleibt angezogen, und bei der von Leelee Sobieski verkörperten Tochter von Milich widmet Kubrick dem Gesicht weit mehr Aufmerksamkeit als ihrem jugendlichen Körper. Als Folge dieses Konzepts erscheint Alice als erotisch-sinnliches Zentrum des Films – wenn auch nur für den Zuschauer. Durch diese Betonung von Alices verführerischem Körper gerade zu Beginn des Films erfahren alle anderen potentiell attraktiven Frauen, denen Bill später begegnet, einen Verlust an erotischer Wirksamkeit – dies erneut im Einklang mit der Novelle, wo Fridolin sich zu keiner dieser Frauen wirklich hingezogen fühlt. Dadurch kann Kubrick es sich auch leisten, auf eine einseitige Denunzierung etwa von Marianne, für die Fridolin nur abwertende Vokabeln fand, zu verzichten, und Marie Richardsons Gesicht im Gegenteil in ein äußerst zärtliches, weiches Licht zu betten.

Nachdem bereits zu Anfang der gemeinsame Gang von Bill und Alice durch den Flur hinein ins Wohnzimmer von einer längeren *Steadicam*-Rückwärtsfahrt ins Bild gesetzt wurde, greift Kubrick an drei weiteren Stellen, wenn Bill jeweils von der Orgie, von der zweiten Fahrt zu deren Schauplatz und schließlich vom Gespräch mit Ziegler nach Hause zurückkehrt, auf dieses Mittel zurück. Die Wiederholung dieser langen Fahrten durch die Harford-Wohnung in stets leicht abgewandelter Form, was Richtung, Perspektive und Lichtverhältnisse betrifft, dient zunächst zur visuellen Strukturierung des Geschehens – wie sich ein Musikstück in vergleichbarer Weise durch Wiederholung und Abwandlung von Themen und Motiven in einzel-

ne Abschnitte unterteilen läßt. Dem Fortgang der Handlung sind diese Szenen allerdings nicht förderlich – sie kommt hier sogar beinahe zum Stillstand. Neben ihrer Funktion als Mittel der Gliederung dienen sie zur Veranschaulichung von Bills Gemütszustand, seiner kontemplativen Stimmungslage. Nicht zuletzt ist es dieses selbst geschaffene Heim, die sinnstiftende Sicherheit und Stütze der Familie, die durch Alices Bekenntnisse und Bills Erlebnisse zur Disposition gestellt werden, die es entweder zu bewahren oder aufzugeben gilt. Dergestalt ersetzen vom Zuschauer inhaltlich auszufüllende Szenen jene ausladenden Reflexionen Fridolins vor allem im zweiten Teil der TRAUMNOVELLE, nach Albertines Traumerzählung, in denen er mögliche Wege aus der Krise erwägt, von einer Trennung bis hin zu pathetischen Vergeltungsentwürfen. Nicht zuletzt fungieren diese geduldig die äußeren Merkmale der (bei der ersten und dritten Heimkehr) im Halbdunkel liegenden Wohnung abtastenden Kamerafahrten als Verdeutlichung des Gegensatzes von äußerem Schein und dahinter verborgenen tiefen Konflikten, wie ihn Schnitzler mehrfach formuliert: „In der Tiefe seiner Seele war er doch fertig mit ihr, wie immer das äußere Leben weitergehen sollte“ (S.77), behauptet der Erzähler von Fridolin, dem wenig später zu Bewußtsein kommt, „daß all diese Ordnung, all dies Gleichmaß, all diese Sicherheit seines Daseins nur Schein und Lüge zu bedeuten hatten.“ (S.83)

Besonders zugespitzt findet sich dieser Gegensatz in der Inszenierung von Bills zweiter Rückkehr am Abend, wo die Wohnung wie zu Beginn des Films von vielen Lampen erhellt ist. Die Kamera wartet schon hinter der sich öffnenden Eingangstür, durch die Bill den Flur betritt, und während sie ihm den Gang hinab folgt, lassen sich von außerhalb des Bildes bereits die Stimmen von Alice und Helena zur freudigen Begrüßung vernehmen. Bill tritt, weiterhin vor der Kamera her, durchs Wohnzimmer hindurch, ins Eßzimmer, wo er Helena übers Haar streicht und Alice einen Kuß auf die Stirn gibt – Gesten, die zwar an jene Fridolins erinnern, von denen der Film aber keinen vergleichbar leitmotivischen Gebrauch macht. Dabei erfolgt ein Umschnitt in eine gegenüberliegende Perspektive, Bill ist nunmehr von vorn zu sehen. Das Bild einer schönen Familienidylle, das sich uns hier darbietet, mit Alice, die Helena bei den Schularbeiten hilft (wie aus dem Geschichtsdozenten Roediger der Mathematikprofessor Carl Thomas wurde, werden aus den Französischlektionen der Vorlage nun Mathematikaufgaben), und dem zwischen beiden stehenden Familienvater, wird schon kurz darauf als trügerisch entlarvt, wenn Bill, der sich in der Küche ein Erfrischungsgetränk holt, in vermeintlich freundlichen Blickkontakt mit Alice tritt, beide sich anlächeln und wir darüber als *voice-over* einen Auszug aus Alices Traumerzählung hören. Ein sich über beide Einstellungen hinziehender, gleichmäßig langsamer Zoom nach vorn verknüpft und akzentuiert den Blickwechsel zusätzlich. Diese kurze Familienszene, in der Bill außerdem mitteilt, er müsse nach dem Essen nochmals in die Praxis, faßt zwei Aufenthalte Fridolins bei seiner Familie zusammen, die eine mittags, die andere wenige Stunden später, wenn Albertine von ihrer ansonsten nie in Erscheinung tretenden Mutter besucht wird. Auch hier bröckelt die äußerlich friedliche Fassade in Fridolins Wahrnehmung, was der Film in Bilder übersetzt: „Da saß sie ihm gegenüber, die ihn heute nacht ruhig ans Kreuz hatte schlagen lassen, mit engelhaftem Blick [...]“ (S.82).

Im Unterschied zur Vorlage, wo lediglich Fridolin für den Fall, daß er irgend etwas von seinen Beobachtungen auf der geheimen Gesellschaft an Außenstehende verraten sollte, „verloren“ wäre (S.57), hat Bill mit seinem unvorsichtigen Eindringen auf Somerton auch seine nichtsahnende Familie in Gefahr gebracht – „the most dire consequences for you and your family“ droht Red Cloak ihm für den Fall weiterer Nachforschungen an. Bei seiner Rückkehr wirft Bill denn auch zuerst einen womöglich besorgten Blick in das Zimmer seiner schlafenden Tochter, bei Schnitzler will Fridolin „seine kleine Tochter“ (S.74) erst am folgenden Morgen, ehe er wieder fortgeht, sehen.

Anders als in der zuvor besprochenen Rückkehr am Abend erwartet die Kamera Bill bei dieser ersten Heimkehr – wie auch später bei der letzten – von der anderen Seite des Flurs aus, ein Blick durch die Türöffnung hinaus in den Flur ist möglich. Ansonsten verlaufen diese beiden langen, schwerelos dahingleitenden *Steadicam*-„Fahrten“, die Bills langsame Schritte

durch die nächtliche Wohnung nachzeichnen, nahezu spiegelbildlich. Im ersten Fall folgt sie ihm erst hinauf (vgl. Skizze) zu Helenas Zimmer (es erfolgt ein Zwischenschnitt auf das friedlich schlummernde Mädchen), weicht dann zurück nach rechts zur Seite, um sich ihm erneut an die Fersen zu heften, wenn er den Flur hinabgeht, durchs Wohnzimmer, am erleuchteten Weihnachtsbaum vorbei bis in sein Arbeitszimmer, wo er die Tüte mit seinem Kostüm im Schrank verstaut. Im anderen Fall fährt sie zunächst vor ihm her, da er diesmal nicht nach Helena schaut, weicht dann vor dem Durchgang zum Wohnzimmer nach links in einen Seitengang zurück, läßt ihn an sich vorbei und folgt ihm hernach ins Wohnzimmer, dort schaltet er die Lichter des Baums aus, ehe er durchs Eßzimmer bis in die Küche geht, wo er, wie schon bei seiner Rückkehr am Abend, ein Getränk aus dem Kühlschrank entnimmt. Lediglich der Flur ist dabei mittels einiger Lampen in ein warmes Orange getaucht, wogegen das vom durch Fenster einfallenden Mondlicht motivierte tiefe Blau sowohl in Helenas Zimmer wie auch in den anderen Räumen absticht.²²⁷ Die solcherart kreierte Lichträume, durchbrochen von kleinen Lichtinseln, etwa dem Weihnachtsbaum oder den punktuellen Deckenstrahlern für die Gemälde, unterteilen die Wohnung in separate Lebensbereiche, deren Durchquerung mitunter Grenzüberschreitungen implizieren. Augenfällig wird dies vor allem in den noch zu besprechenden Schlafzimmer-Szenen, die Bill aus dem Licht kommend betritt oder aus denen Alice in das blaue Dunkel zurückweicht. Letzteres vermittelt in seiner Einfarbigkeit stets das Gefühl von Unsicherheit – ein Stück Orientierung geht mit den Farben verloren – und imitiert das auf Grautöne beschränkte Sehen im Dämmerlicht. Die lautlose Stille während dieser nächtlichen Durchwanderung der Wohnung illustriert im übrigen jenen Satz aus der Zeichentricksendung, die Helena am Morgen im Fernsehen ansieht (Bild 21), welcher besagt, im ganzen Haus sei es still und nichts rühre sich, nicht einmal die Maus. Damit greift Kubrick zu ähnlich subtilen Mitteln zum Aufbau innerer Bezüge wie sie uns aus der Untersuchung der TRAUMNOVELLE vertraut sind.

Dort ist die anfängliche Aussprache noch nicht derart auf Alice konzentriert wie im Film, wo Kubrick die Szene auf deren zentrales Geständnis verdichtet. Das ermöglicht ihm eine sich spiegelbildlich entsprechende Inszenierung der beiden, von Bill nur vereinzelt unterbrochenen Monologe von Alice, hier und in ihrer Traumdarstellung nach Bills Rückkehr von der Orgie. Letztere endet, wie schon die Liebesszene vor dem Spiegel zum Schluß der Exposition, mit einer sehr langen Abblende, was sie natürlich auch zu diesem inhaltlich völlig anders konnotierten Bild in Beziehung setzt: Beide Male umarmen sich Bill und Alice, zunächst von Leidenschaft getrieben im warmen Licht, später in verzweifelter Erschütterung beim anderen Halt und Trost suchend in tiefblauem Licht. Daneben unterstreichen die Abblenden vor allem die tiefe inhaltliche Zäsur an diesen zwei Stellen, bei letzterer steht der Übergang zum dritten und letzten Akt bevor.

Extrem zurückhaltend, einfühlsam und mit wenigen akzentuierenden Nuancen setzt Kubrick Alices Offenbarungen in Szene, die sie aus ihrem tiefsten Inneren hervorholt und über deren Inhalt sie sich erst während des Erzählvorgangs wirklich bewußt wird. Neben Bills Reaktion, die sich in beiden Fällen weitgehend auf einen „versteinerten“ Gesichtsausdruck mit starrem Blick beschränkt, geraten abrupte Wechsel von Physiognomie und Körperhaltung seiner Gattin zum eigentlichen Ausdruck innerer Gefühlsregungen und des Bemühens, seelische Erlebnisse in Worte zu fassen und gleichzeitig zu verarbeiten. Hierbei gesteht der Film Alice viel zeitlichen Raum zu, er läßt ihr Zeit für lange Pausen des Überlegens. Beide Male trägt sie ihre Äußerungen in sitzender Haltung vor, hat also keine Möglichkeit, sich selbst durch Umhergehen auszuweichen oder fehlende Worte etwa durch ausladende Gestik zu ersetzen. Das intensive Bemühen um Konzentration ist ihrem zuweilen festen, dann wieder leeren, nach innen

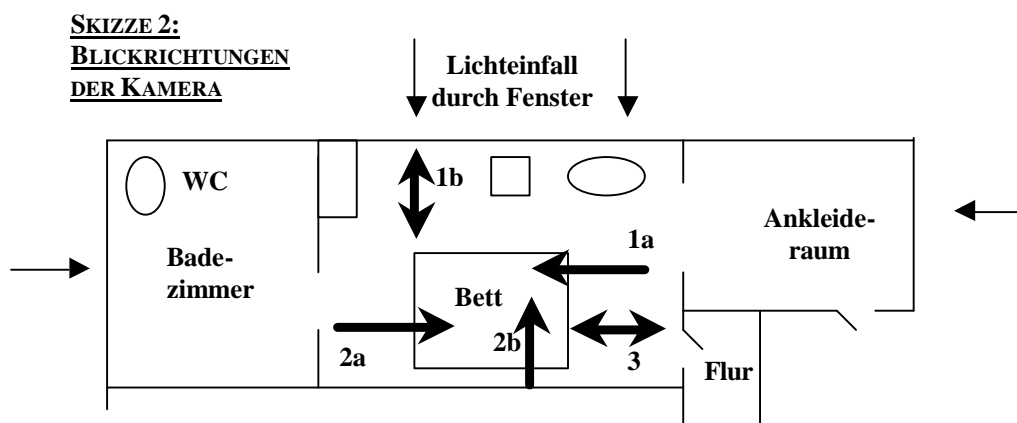
²²⁷ Larry Smith hierzu im *American Cinematographer* 10/99, S.37: „The blue we used was very saturated, much bluer than natural moonlight would be, but we didn't care about that – we just went for a hue that was interesting [...] I used open-faced clear glass arcs to get that particular color, and to create shafts of light that would bring out the sharpness of the blinds. It was an over-the-top blue, but it complemented the orange light very nicely and gave those scenes an intriguing look.“

gerichteten Blick spürbar anzumerken. Nicole Kidman versteht es hier, unterstützt von Kubricks szenischem Arrangement und der unverwandten Aufmerksamkeit der Kamera, die ihr extrem lange Einstellungen, häufig in Nahaufnahme, zubilligt, ihre schauspielerischen Fähigkeiten ganz in ihr Gesicht zu verlagern. Dazwischen gibt es Momente, in denen ihr Körper, als übertrage sich ihm die geistige Anspannung, wie erschlaft zurücksinkt oder sich kraftlos aufs Bett fallen läßt. Wenn sie sich in langsamem Wechsel aufrichtet oder nach vorne beugt, um dann wieder in die Ausgangsposition zurückzukehren, läßt sich darin ein feinfühliges Instrument zur Rhythmuslenkung jeweils der ganzen Szene erkennen, das durch deren Langsamkeit besonders genau gehandhabt werden muß, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht erlahmen zu lassen. Es läßt sich leicht vorstellen, wie oft diese wenigen langen Einstellungen mit Nicole Kidman wohl gedreht werden mußten – hier eine längere Pause, dort ein späterer Sprechensatz –, um ein solch sorgfältig austariertes Gleichmaß zu erzielen. Unterstützt wird dies neben manch akzentuierendem Zwischenschnitt auf Bill, dem somit wiederholt als Adressat von Alices Verlautbarungen eine dem Publikum ähnliche Position des Beobachters und Zuhörers zugewiesen wird, insbesondere durch den komplementären Einsatz von Jocelyn Pooks Synthesizer-Klängen, den einander sehr ähnlichen Themen „Naval Officer“ und „The Dream“, letzteres allerdings wesentlich aufwühlender und verstörender. Sie beginnen zu Anfang stets sehr langsam, mit langgezogenen Tönen, die sich dann zunehmend mehr, einander überlagern und umschlingen, ehe sie sich, bei beständig steigender Lautstärke die gesamte Szene begleitend, in wellenförmigem Taumel überschlagen. Eine genau kalkulierte Tonmischung trägt jedoch dafür Sorge, daß die Musik sich nie aufdringlich in den Vordergrund schiebt – untrennbar ist sie Alices Worten als konturierendes Muster eingewoben.

Um eine wechselseitige Entsprechung der im Verhalten der beiden Protagonisten erkennbaren Rollenverteilung während der Traumerzählung und bei Bills letzter Heimkehr, wo er schluchzend neben Alice niedersinkt, herauszuarbeiten, ändert Kubricks Inszenierung im erstgenannten Fall die qualitative Ausprägung von Alices Stimmungslage gegenüber der TRAUMNOVELLE erheblich, verkehrt sie gar ins Gegenteil. Zwar bemerkt Fridolin, „wie Albertine das Gesicht in den Händen gleichsam verborgen hielt“ (S.69), doch nachdem sie geendet hat, bleibt sie „ohne jede Regung“ (S.72), Fridolin glaubt zu sehen, „wie ihr Mund, ihre Stirn, ihr ganzes Antlitz mit beglücktem, verklärtem, unschuldsvollem Ausdruck lächelte“ (S.73), so als habe sie einen Prozeß kathartischer Reinigung durchlaufen – nirgends jedoch ist die Rede von jener tränenerstickten Darbietung des ihr selbst unbegreiflichen eigenen Unbewußten, wie sie Alice im Film liefert, letztlich in verzweifelter Umklammerung bei Bill sowohl Schutz und Geborgenheit wie Vergebung suchend. Schnitzler hingegen erweckt in der Vermittlung von Fridolins Wahrnehmung den Eindruck, Albertine trage ihren Traum in derselben feindseligen und überlegenen Haltung vor, mit der Alice in der früheren Szene ihre geheimen Sehnsüchte aufdeckte. Während für Schnitzler die Traumerzählung somit eher als Steigerung von Albertines schon geleisteten Offenbarungen dient, durch die Fridolins Vergeltungsdrang neue Nahrung erhält – am Ende der Szene liegen sie berührungslos „wie Todfeinde“ (S.73) nebeneinander –, kündigt Kubrick in seiner Auslegung bereits die abschließende Versöhnung an: Wie Alice hier weinend ihren Traum beichtet, so wird später auch Bill seine Erlebnisse beichten; und für die visuelle Verknüpfung sorgt die räumlich identische Ansiedlung beider Bekenntnisse im selben tiefblauen Nachtlicht.

Für die drei im Schlafzimmer situierten Szenen nimmt Kubrick eine rigorose Raumaufteilung vor, die er konsequent durchhält. Symmetrische Entsprechungen von Bildarrangement und Figurenposition unterstreichen dabei die jeweiligen inhaltlichen Veränderungen. Dies wirkt allerdings völlig ungezwungen, da Kubrick mittels einer vielleicht als verschränkt oder verschoben zu bezeichnenden Symmetrie die Gefahr eines zu starren Schematismus vermeidet. Insgesamt ließen sich die beiden letzteren Szenen zum Gegenpart der ersten zusammenfassen, insofern dort die blaue Farbe dominiert, während das warme Kunstlicht der Schirmlampen die erste erhellt. Als kontrastierende Öffnung nach außen fungiert im ersten Fall das durch die Türöffnung einzusehende blaue Licht im Bad, in den beiden anderen Fällen das aus der Öffnung zum Flur einfallende warme Licht. Natürlich kann dies jeweils nur bei (auf unserer

Skizze) horizontaler Blickachse der Kamera zur Geltung kommen, bei vertikaler Blickachse, also in Richtung der Fenster oder des Bettes, jedoch nicht. In jeder der drei Szenen begnügt sich die Kamera mit ganz bestimmten grundlegenden Blickrichtungen: Bei der ersten mit einer horizontalen aus Richtung der Eingangstür mit Sicht auf das Badezimmer sowie einer vertikalen in beide Richtungen, bei der zweiten mit einer horizontalen aus Richtung des Badezimmers mit Sicht auf den Flur und einer vertikalen in Richtung der Fenster, und bei der dritten mit einer horizontalen in beide Richtungen. Folgende Skizze soll diesen Sachverhalt verdeutlichen; die Ziffern der Pfeile bezeichnen die betreffende Szene gemäß der chronologischen Reihenfolge:



Die gegensätzlichen Entsprechungen setzen sich in der jeweiligen Positionierung der Darsteller innerhalb des Bildausschnitts fort. Während ihres Bekenntnisses in der ersten Szene sitzt Alice unterhalb des Fensters und Bill ihr gegenüber auf der Bettkante. Die Kamera nimmt sie dabei abwechselnd aus größerer Distanz in Halbtotale und Halbnahe von vorn (Richtung 1b; ungefähr Bills Blickwinkel) sowie – zur Intensivierung entscheidender Momente – in Großaufnahme fast im linken Profil (Richtung 1a) auf. Nie sind sie dabei beide gemeinsam im Bild (etwa im Anschnitt über die Schulter), immer durch die räumliche Distanz sowie den Schnitt in separate Einstellungen voneinander getrennt. In der zweiten Szene sind sie dagegen häufig zusammen im Bild zu sehen, beide befinden sich auf dem Bett, Blickwechsel werden nicht inszeniert. Den ersten Teil ihrer Traumerinnerungen trägt Alice aufrecht sitzend vor, in Nahaufnahme, nur einmal unterbrochen durch einen kurzen Zwischenschnitt auf den liegenden Gatten, sein Blick sucht nicht den ihren. Während des zweiten Teils dann sitzen sie beide aufrecht, einander umarmend, sie stützt ihren Kopf gegen seine Schulter. Da Alices Gesicht dabei in Richtung der Fenster gewendet ist, seines jedoch ihr entgegen schaut, haben sie zwar im Vergleich zur ersten Szene innerhalb des Raumes die Positionen getauscht – weil die Kamera aber ebenso die Szene aus entgegengesetzter Richtung (2a) aufnimmt, bleiben ihre Positionen innerhalb des Bildes dieselben: Wir betrachten Alice weiterhin von der linken Seite. Während das Aufrichten Bills in der Bewegung von Nahe in Halbtotale geschnitten wird, zieht die Kamera mit leicht unruhiger Diagonalebewegung mit, wenn Alice sich aufsetzt, wobei sie Bill aus dem Bildkader verliert. Damit konzentriert sie alle Aufmerksamkeit auf Alices Gesichtszüge während des ersten Teils ihres Monologs, ihre Silhouette erfährt durch das warm strahlende Gegenlicht aus dem Flur zusätzliche Betonung. Dann bricht Alice ab, lässt sich aufs Bett zurückfallen, woraufhin sich Bill aufrichtet. Erstmals nimmt die Kamera nun für eine frontale Nahaufnahme von Bill („Why don’t you tell me the rest of it?“) die Blickrichtung 2b ein, wobei sein Kopf genau vor ein im Hintergrund blau leuchtendes Fenster plaziert und zu beiden Seiten von dessen seitlichen Vorhängen eingerahmt wird – ähnlich Alices Position vor dem Fenster in der ersten Szene, wenn auch in Halbtotale, wo das im warmen Licht strahlende Rot der seitlichen Vorhänge innere Erregung und äußere Bedrohung gleichermaßen signalisierte.

Der zweite Teil von Alices Traumdarstellung, während der sich das Paar umarmt, wird dann in einem steten Wechsel zweier Blickperspektiven präsentiert, von seitlichen Einstellungen

aus Richtung 2a und solchen aus Richtung 2b, die Bill frontal und Alice, den Kopf an die rechte Schulter des Gatten gelehnt, von hinten erfassen. Im erstgenannten Fall verstellt Alices Kopf nahezu vollständig die Sicht auf denjenigen Bills, sie überlagert ihn gleichsam, beide werden eins, eingerahmt vom erleuchteten Türrahmen zum Flur. Im anderen Fall sehen wir in Bills ausdrucksloses Gesicht, während Alices abgewendeter Kopf den linken Teil des Bildes füllt. Anders als in der ersten Szene, wo beider Blicke fast unablässig einander fixierten, treffen sie hier nicht mehr aufeinander, sondern verlaufen in entgegengesetzter Richtung auseinander.

In den zwei letzten Einstellungen tauschen beider Köpfe jedoch abschließend ihre Plätze gegeneinander, womit die Szene eine visuelle Abrundung erfährt, gleichzeitig aber auch auf die im nachfolgenden dritten Teil des Films anstehende spiegelbildliche Wiederholung und Aufarbeitung der zurückliegenden Erlebnisse vorausgedeutet wird: Alice beugt sich zurück und befindet sich jetzt für einen kurzen Augenblick genau gegenüber ihres Mannes, aus Richtung 2b gesehen verdeckt sie nun also auch in dieser Perspektive dessen Kopf mit dem ihren. Anschließend schmiegt sie ihn an seine andere Schulter, wodurch nun aus Richtung 2a betrachtet Bill mit seinem Gesicht im Vordergrund jenes von Alice verdeckt. Diese Art nuancenreicher Gestaltung verschließt sich einem eindeutigen Verständnis, beläßt die impliziten Aussagen über das Verhältnis der beiden in der Schwebe – sind sie sich nun schon näher gekommen oder, räumlich dicht beisammen, in ihrem Verständnis füreinander um Welten vom jeweils anderen getrennt? Im sorgsamem Arrangement von Gesichtern, Gesten und Raumumgebung erinnert vor allem diese Szene an Ingmar Bergmans Filme aus den sechziger und siebziger Jahren, die ihren zentralen Schauplatz nicht selten auch im ehelichen Schlafzimmer fanden.

Die spezifische Anordnung der beiden Hauptlichtquellen im rechten Winkel zueinander sorgt dabei für eine sehr unterschiedliche Ausleuchtung der beiden Protagonisten. Das von außen einfallende Licht durch die beiden entfernter liegenden Fenster von Badezimmer und Ankleideraum liefert bestenfalls eine diffuse Grundaufhellung durch Streulicht – zur Modellierung von Licht- und Schattenmustern dient hingegen allein jenes durch die Jalousien der zwei dem Bett gegenüber liegenden Fenster eintretende blaue Nachtlicht gemeinsam mit dem warmen Seitenlicht, welches aus der Türöffnung vom Flur ins Schlafzimmer hineinleuchtet und vor allem bei den Einstellungen aus der Kamerablickrichtung 2b als dezente Tönung der Körperkonturen zum Tragen kommt. Da Alice stets dem Fenster zugewendet auf dem Bett sitzt, trifft bei der Kamerarichtung 2a das Fensterlicht von vorn auf ihr Gesicht, das sich in seiner hellen Blautönung vom orangenen Flurlicht im Hintergrund abhebt. Die Jalousien sowie Alices in ungeordneten Locken herabhängende Haarsträhnen zeichnen entsprechend ihren Kopfbewegungen ein vielgestaltiges Schattenmuster auf ihre Gesichtszüge. Nur ein von der Wand reflektiertes diffuses Licht kann dagegen Bills Gesicht aufhellen, da es der Fensterseite abgewendet bleibt – es liegt im Schatten, folglich hat es eine gleichmäßig dunkle, leicht blaue Tönung. Von vorn, aus Richtung 2b aufgenommen, profitiert es allerdings vom seitlichen Flurlicht, welches etwa in jener schon erwähnten Einstellung, die Bills Kopf von den Fenstervorhängen im Hintergrund umrahmt zeigt, eine deutliche visuelle Zweiteilung seine Gesichts bewirkt: Die linke Seite bleibt dunkel, die rechte reflektiert das orangene Licht aus dem Flur. In der darauf folgenden engen Umarmung der beiden setzt letzteres dann zudem farbliche Akzente auf Alices Schulter und rechtem Arm, an ihrem Haar dagegen bricht sich das Gegenlicht vom Fenster, verleiht ihm einen hellen Glanz.

Alle diese absichtsvoll angewandten Mittel von Szenenauflösung und Lichtarrangement leisten ihren Beitrag zur atmosphärischen Wirkung der Szene, sie untergliedern auch visuell deren Ablauf in einzelnen Entwicklungsschritten in rhythmische Einheiten, geben der inneren Gefühlslage der Figuren eine äußere Form; und die vornehmliche Beleuchtung vom Fenster her erzeugt zum einen ein unwirkliches, geheimnisvolles Blau, und verhilft zum anderen den Figuren durch die aus ihr resultierenden deutlichen Schattierungen zu mehr Körperlichkeit, weil Rundungen stärker betont werden – ganz im Gegensatz zur umfassenden Illumination des Raumes mittels der zahlreich verteilten Schirmlampen in der früheren, ersten Szene.

Diese begann, nach einem von Alice her zur Halbtotalen aufziehenden Zoom, mit mehreren, während des Gesprächs zwischen Alice und Bill wechselnden Einstellungen aus der Kamerarichtung 1a, wobei, wie zu Beginn der eben besprochenen zweiten Szene, Alice auf dem Bett liegt und Bill auf dessen zum Badezimmer weisenden Teil sitzt. Die Positionen der Figuren im Raum sind dieselben, nur werden sie aus der entgegengesetzten Richtung gezeigt. Sowie Alice sich aufrichtet wechseln die beiden in einer etwas unruhigen, um Neukadrierung bemühten Einstellung die Seiten, Bill befindet sich jetzt links im Bild, Alice rechts – es handelt sich hierbei um ein Gegenstück zu den letzten Bildern der zweiten Szene: Auch hier bietet ein Raum im Hintergrund eine kontrastierende Lichtstimmung, dunkelblau hebt sich das Badezimmer von der Schlafzimmersbeleuchtung ab. Dergestalt werden beide Szenen, die zeitlich nur wenige Stunden auseinander liegen, durch bildkompositorische Entsprechungen zueinander in Bezug gesetzt, was ihre emotionalen Gegensätze hervorhebt.

Unmittelbar vor dieser Szene zeigt der Film in drei zeitraffenden Einstellungen, wie Alice nach einem prüfenden Blick auf ihr Spiegelbild dem Spiegelschrank im Badezimmer eine Erste-Hilfe-Büchse mit darin versteckten Marihuana-Blättern entnimmt, einen Joint rollt und schließlich an ihm zieht. Angeregt durch diesen Marihuana-Genuß fragen die beiden sich nun gegenseitig halb spielerisch, halb ernst nach den auf Zieglers Party geschlossenen Bekanntschaften aus. Eine unbedachte Äußerung Bills faßt Alice falsch auf, und es kommt im zweiten Teil dieser Szene zu einem Streitgespräch, in dem Alice Bill in Erklärungsnot bringt. Alice löst sich von Bill, steht auf und stellt sich ihm gegenüber in den blau ausgeleuchteten Durchgang zum Badezimmer. Die hier erfolgte „Trennung“ der beiden – fortan werden sie in dieser Szene nicht mehr gemeinsam im Bild zu sehen sein – visualisiert Kubrick durch eine Kamerafahrt aus der Halbtotalen über Bill hinweg auf Alice zu: Bill gerät außerhalb des Bildkaders. Der nächste Umschnitt auf Bill erfolgt dann aus einer anderen Blickrichtung, nämlich 1b. Schließlich löst sich Alice, von einem Kameraschwenk verfolgt von ihrem Standort und läuft erregt und unbeherrscht gestikulierend im Zimmer umher, läßt sich mal auf dem Stuhl vor der Kommode nieder und erhebt sich wieder, und das im Wechsel mit statischen Einstellungen auf Bill, der sich nicht von der Stelle rührt – die ganze Szene über bleibt er wie angewurzelt auf dem Bett sitzen. So ist es für Alice ein leichtes, die Szene zu dominieren, denn sie beherrscht den Raum. Der Dialog ist in einfachem Schuß-Gegenschuß aufgelöst, etwas versetzt zur Blickachse der beiden, die ungefähr der Linie 1b entspricht. Angesichts Bills selbstsicherem Auftreten überkommt Alice ein unkontrollierter Lachanfall, der sie zu Boden wirft – von einer verwackelten Kamerabewegung nachgezeichnet.

Das stellt den Auftakt zum dritten Teil der Szene dar, in dem Alice, vor dem Fenster auf dem Boden sitzend, ihre bislang verschwiegenen Sehnsüchte auf Cape Cod offenbart. In großem Abstand sitzen sie sich also gegenüber, ohne daß der Kamerablick sie auch nur einmal gemeinsam erfassen würde. Nun alternieren Nahaufnahmen von Bill, dessen Gesicht sich in einem ungläubig starrenden Ausdruck verhärtet, zunächst mit Halbtotalen und Halbnahen auf Alice aus Richtung 1b, dann mit Nahaufnahmen, die sie aus einem zweiten Blickwinkel von Richtung 1a aus schräg von der Seite zeigen. Zweimal schneidet Kubrick übergangslos von der einen zur anderen Perspektive, rückt Alice dadurch näher und verläßt zugleich die Blickrichtung Bills – ein überraschender Akzent, der den jeweiligen Passagen von Alices Geständnis besondere Intensität verleiht. Zwar verorten, wie auch schon zuvor der Wechsel zwischen statischen Aufnahmen von Bill und bewegten Schwenks auf Alice, die kurzen Zwischenschnitte auf Bill den Standpunkt des Films tendenziell näher bei ihm als dem Erlebenden, seine Perspektive soll der Zuschauer teilen; gleichzeitig verweilt die Kamera aber immer länger auf jener Nahaufnahme von Alice, verfolgt geduldig jede ihrer Gesichtsregungen, schenkt vor allem ihrem Mund, dem die verhängnisvollen Worte mit vielsagender Langsamkeit entspringen, intensive Aufmerksamkeit. Mal fixiert Alice dabei Bill mit einem festen Blick, der durch ihren leicht gesenkten Kopf eine bedrohliche Note erhält, mal schaut sie versonnen durch halb niedergeschlagene Lider, als versetze sie sich innerlich in jene Zeit zurück, von der sie berichtet.

Nachdem sie geendet hat, hindert das klingelnde Telefon Bill daran, etwas zu erwidern. Als er den Hörer zum Ohr nimmt, führt ein Schnitt in der Bewegung zu einer neuen Perspektive auf ihn, mehr von schräg rechts wird er jetzt aufgenommen. Zwar hält er den Kopf dabei noch der Kamera zugewendet, die kritische Grenze der Blickachse zwischen ihm und Alice ist aber zumindest erreicht. Nach Bills Mitteilung von Nathansons Tod wird wieder aus der alten Position auf Alice geschnitten, daraufhin abschließend wieder zurück auf Bill. Falls hier tatsächlich ein Achsensprung beabsichtigt war, so würde er die beiden nun vollständig voneinander trennen, noch ehe Bill sich aufmacht zu seiner Reise durch die Nacht: „Ein Schwert zwischen uns“, denkt Fridolin, wenn auch erst in der späteren Traumscene (S.66 u. 73).

Sogenannte Achsensprünge finden sich in EYES WIDE SHUT häufiger, insbesondere als Seitenwechsel bei im Profil fotografierten Personen – sie tauschen quasi ihre Plätze im Bild, als würden sie gespiegelt. Nicht zuletzt auf diese Weise will der Film seine Unfähigkeit demonstrieren, sich der Innenwelt seiner Figuren anzunähern – er kann sie von allen Seiten zeigen, eindringlich beobachten, muß aber an ihrer Oberfläche kapitulieren. Verwirrende Achsensprünge durch Zerstörung der Blickachse bei der Inszenierung von Blickwechseln im Schuß-Gegenschuß-Verfahren, was im eben genannten Fall vorläge, gibt es ansonsten nicht; einmal, wenn Bill das Krankenhaus betritt und nach einem Schnitt am Empfangstresen ankommt, wird dabei die Bewegungsachse überschritten – erst geht er nach rechts, dann nach links: Es ist fraglich, ob Kubrick damit absichtlich Bills Nervosität illustrieren wollte.

Die soeben diskutierte erste Szene im Schlafzimmer jedenfalls wird durch eine sehr bewußte Handhabung von Perspektiven und Bewegungsabläufen in drei deutlich voneinander getrennte Teile aufgeschlüsselt. Im ersten beobachten wir ein halbnacktes Ehepaar – Bill trägt nur eine kurze Unterhose, Alice ist in halbtransparente Unterwäsche gekleidet – bei intimen Liebkosungen, Bill greift seiner Frau unter anderem an die Brust, küßt sie neckisch, umarmt sie von hinten, alles deutet also auf ein bevorstehendes Liebesspiel hin. Unversehens sieht er sich im zweiten Teil angegriffen, er weiß sich nicht zur Wehr zu setzen, sein muskulöser Körper verkrampft sich in gekrümmter Haltung, mit ausweichender Verlegenheitsgestik ringt er nach Worten. Seine Frau hingegen schreitet energisch umher, wechselt ständig ihren Ausdruck, mal gibt sie sich wütend, dann greift sie zu spöttischem Sarkasmus, klagt Bill an und macht ihm Vorwürfe. Der dritte Teil schließlich läßt beide in sitzender Haltung verharren, alles ist auf den Inhalt des Gesprochenen konzentriert und folglich auf die Gesichter der beiden Beteiligten. Hier wird der Raum verdichtet und Bill mit langer Brennweite vor unscharfem Hintergrund aufgenommen. Fast eine Viertelstunde nimmt diese handlungsarme Szene in Anspruch, weil sie sich ganz auf die Protagonisten einlassen will, um ihr Verhältnis in diesem recht beengten Raum zu definieren.

In Schnitzlers Novelle gab es schon hier gegenseitige Geständnisse – indem der Film es zunächst allein Alice überläßt, verborgene Sehnsüchte auszusprechen, kreierte er ein Vakuum, das Bill durch eigene Erlebnisse erst füllen muß, um sie am Schluß Alice gestehen zu können. Die Maske ist dabei jenes Mittel, das dem Individuum zwar einerseits Schutz bietet, indem es seine Identität verdeckt, Anonymität verspricht, andererseits aber auch als Katalysator wirkt, um tiefere Sehnsüchte freisetzen und befriedigen zu können. Die Frage, die sich daraus ergibt, ist die nach dem eigentlichen Ich: Wird es durch das Abnehmen der Maske sichtbar oder vielmehr erst durch deren Aufsetzen?

Solche Fragen stellen sich zu Beginn der letzten Szene im Schlafzimmer der Harfords, die mit einer Großaufnahme der Maske beginnt, die auf einem Kopfkissen liegt; daneben, so enthüllt ein rascher Schwenk, schläft Alice. Die Einstellung ist Bills Heimkehr vorangeschaltet, erst anschließend öffnet sich die Eingangstür, und Bill zieht seine Runde durch die Wohnung, ehe er das Schlafzimmer betritt und die Maske neben seiner Frau selbst entdeckt. Kubrick zeigt uns also schon vorher, was Bill zuhause erwartet. Allerdings bezweckt diese verfrühte Mitteilung an den Zuschauer wohl kaum eine Spannungssteigerung, wie sie der *Suspense* à la Hitchcock zum Ziel hat. Hier droht keine Gefahr für Bill. Vermutlich wollte Kubrick auf diese Weise vermeiden, daß der Zuschauer später, wenn Bill selbst die Maske entdeckt und

schluchzend zusammenbricht, zu sehr von Überlegungen abgelenkt wird, wie die Maske dorthin gelangte, was Alice sich wohl gedacht hat, als sie ihr in die Hände fiel, und weshalb sie das Indiz von Bills nächtlichen Abenteuern so auffällig neben sich legte. Dem Zuschauer bleibt nun genug Zeit, diese Fragen zu erörtern, bevor Bill ins Schlafzimmer kommt.

Wie in der zweiten Szene herrscht auch hier jene blaue Lichtstimmung vor, und wie dort kommt Bill aus dem erleuchteten Flur. Allerdings befindet sich die Kamera nun zwischen Tür und Bett, ist zunächst auf den erstaunten Ankömmling gerichtet und versucht dann mittels eines abrupten Reißschwinks nach rechts auf das Bett dessen Schockgefühl zu illustrieren. Dann wechselt der Blick noch zweimal vom langsam näher tretenden Bill auf verschiedene Perspektiven des Bettes mit der Maske und Alice, mal tiefer, mal in Aufsicht. Die Kamera bedient sich somit der Blickrichtung 3 nach beiden Seiten, erstmals (seit der Eröffnungsszene) werden nun beide horizontale Richtungen eingenommen. Bill sinkt weinend am Bett nieder, Alice schlägt die Augen auf, und Bill birgt seinen Kopf an ihrer Brust. Auf der Tonebene künden dabei die durchdringenden Akkorde der „Musica Ricercata II“ von seiner Verstörung, die erst ein erlösendes Geständnis beseitigen kann.

Im Gegensatz zu den beiden zuvor besprochenen Szenen deckt sich hier die pointiert dramatische Gestaltung von Bild und Ton nicht harmonisch mit dem dargestellten Inhalt, die übertriebene Künstlichkeit läuft einer ungebrochenen Rezeption zuwider. Aber eine forcierte Stilisierung ist wohl die einzige Möglichkeit, diese Szene, in der Bill alle bislang zur Schau getragene Beherrschung fahren läßt und wie ein Kind bittere Tränen vergießt, vor dem Abrutschen ins Lächerliche zu bewahren. Schnitzler dagegen greift eher zu ironisch gebrochener Bühnendramatik, wenn er pathetisch formuliert: „Da erhob er sein Haupt, und aus der Tiefe seines Herzens entrang sich’s ihm: ‚Ich will dir alles erzählen.‘“ (S.102)

Die Einlösung von Bills Versprechen spart der Film wie schon die Vorlage aus. Ein harter Schnitt konfrontiert uns mit Alices Reaktion auf das soeben Vernommene – eine Großaufnahme ihres verweinten Gesichts zeigt ihre tiefe Enttäuschung, als sei eine Welt für sie zusammengebrochen. Zum einzigen Mal ist Nicole Kidman hier ungeschminkt und unfrisiert zu sehen, auch sie trägt nun keine Maske mehr. Wie in der Szene von Alices Traumerzählung widerspricht die emotionale Figurencharakterisierung derjenigen von Schnitzler, bei dem Albertine stets die Fassung wahr, gewissermaßen über den Dingen steht, die sie nüchtern zur Kenntnis nimmt: „Ruhig lag sie da [...] und schwieg noch lange“, heißt es in der TRAUMNOVELLE, während sich das Ehepaar im Film auf dem Wohnzimmersofa gegenüber sitzt, Bill senkt schuldbewußt („ashamed, humiliated, remorseful“, vermerkt das Drehbuch) den Blick und zieht geräuschvoll die Nase hoch, Alice raucht nervös eine Zigarette. Die Szene beschränkt sich auf je drei separate Einstellungen von Alice und Bill, ehe Alice mit der Feststellung, man müsse sich nun zum Weihnachtsshopping bereit machen, die Rückkehr zum Alltag anmahnt. Nach der Großaufnahme von Alice situiert zunächst eine Halbtotale auf Bill die Szene räumlich und zeitlich. Die Kamera fotografiert sie in etwa aus der Position des Fernsehschwerers (vgl. Skizze 1), genau gegenüber der Blickrichtung, mit der Bild 30 am vorletzten Abend geendet hatte, ehe alles begann – und vergleichbar dem Blickwinkel am Ende der Einführungssequenz (Bild 4). Das morgendliche Sonnenlicht bricht unter den heruntergelassenen Jalousien weiß hervor, erhellt die im Dämmerlicht liegende Szenerie ein wenig. Man mag sich davon an den „sieghaften Lichtstrahl“ (S.103) der Vorlage erinnern fühlen, der dort aber erst wie zur Bekräftigung von Albertines Feststellung „Nun sind wir wohl erwacht“ nach der abschließenden Aussprache der beiden, die der Film nun im Spielwarenladen ansiedelt, den „neue[n] Tag“, mithin einen neuen Lebensabschnitt einleitet.

3.2.2 *Unterwegs: Auf den Straßen New Yorks*

Wie schon im Kapitel über den Ablauf der Dreharbeiten besprochen, bedient sich der Film zweier Vorgehensweisen, um den Eindruck zu erwecken, die Handlung spiele sich tatsächlich in New York ab: Zum einen werden immer wieder kurze Aufnahmen von Gebäude- und

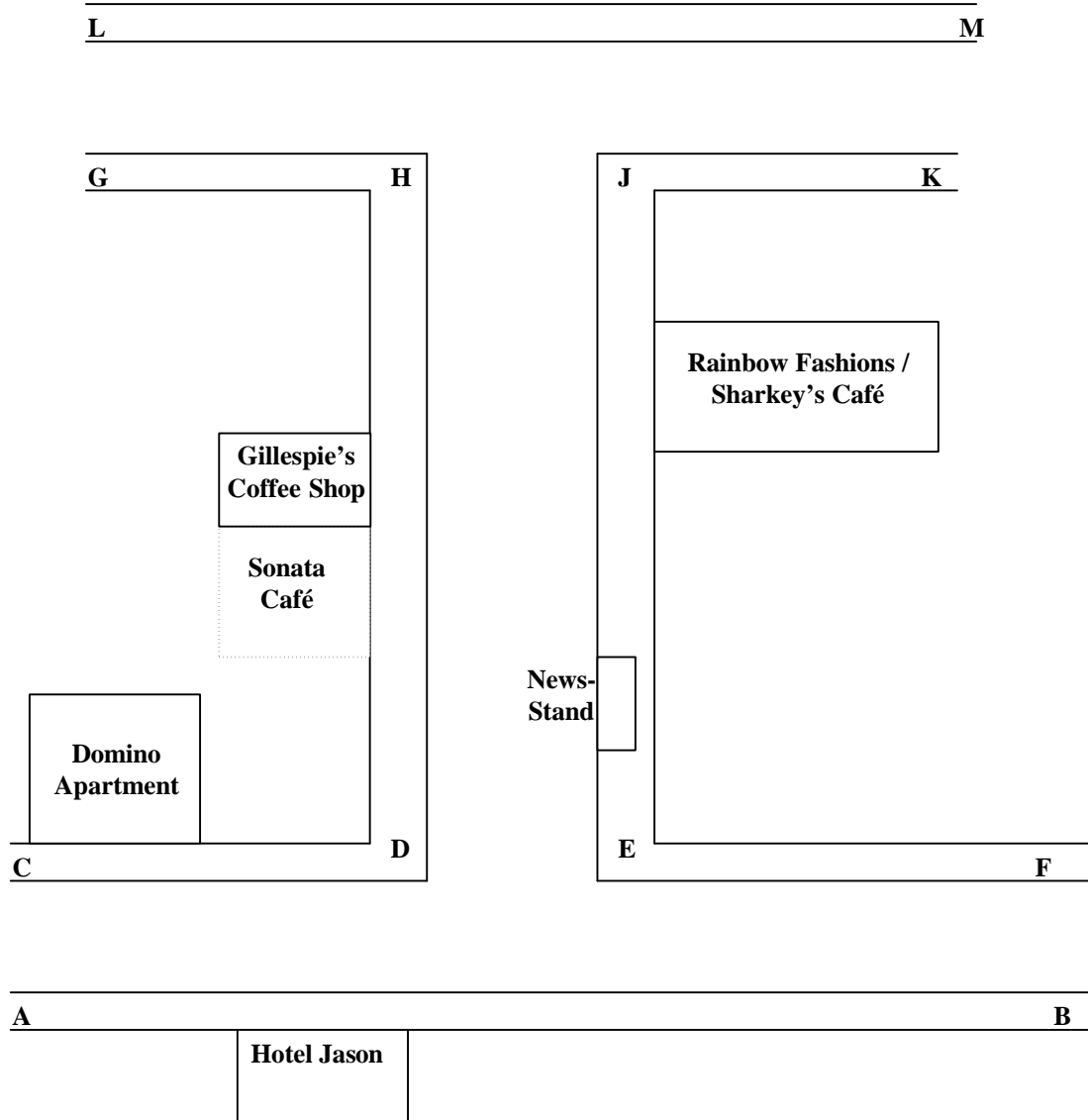
Stadtansichten eingeschnitten, die von einer *second unit* realisiert wurden – sie lassen sich an ihrer Neutralität in bezug auf die erzählte Geschichte erkennen, das heißt, daß weder Charaktere noch Vorgänge, die in Zusammenhang zur Handlung stehen, in diesen Bildern zugegen sind. Als gängiges Mittel unter anderem auch bei *daily soaps* im Fernsehen, die fast ausschließlich in Innenräumen, zumeist Studiobauten, angesiedelt sind, dienen sie zur Einleitung von Szenenwechseln, zum Beispiel durch kurze Außenansichten des betreffenden Gebäudes. Dies ist zwar eine gute Möglichkeit der Strukturierung, fraglich bleibt indes, ob wirklich alle derartigen *second unit shots* in EYES WIDE SHUT notwendig sind – vielfach könnte man problemlos auf sie verzichten. Die zweite Form ihres Einsatzes bei Bills Autofahrten als Rückprojektion ist zwar unvermeidbar, aber leider sehr deutlich als solche zu erkennen – eine etwas nachlässige Handhabung dieser inzwischen veralteten Technik läßt sich nicht übersehen.

Die andere Methode, New Yorker Großstadtatmosphäre zu kreieren, bestand im Bau eines Häuserblocks auf dem Studiogelände, den man vielfach neu dekorierte. Hier wandelt Bill ziellos auf dem Bürgersteig an diversen Läden vorbei, begegnet dabei Domino, findet später das Sonata Café und sucht den Kostümshop Rainbow Fashions auf, um dann am Folgetag zu all diesen Örtlichkeiten zurückzukehren. Letztlich wird er noch von einem glatzköpfigen Mann beschattet und erwirbt an einem Kiosk eine Zeitung, die er in Sharkey's Café liest. Besonders für diese letzte Sequenz ist eine starke Umgestaltung einiger Häuserfronten zu bemerken. Trotzdem kann man sich durchaus auf diesem Set zurechtfinden, durch Beachtung von Hintergründen und ähnlichen Gebäudefassaden läßt sich nahezu jede Einstellung einem bestimmten Standort zuordnen. Dabei stellt sich zum einen die Frage, wie Kubrick diesen doch ziemlich aufwendig gestalteten Straßenkomplex inszeniert, um die Vorstellung weit auseinander liegender Orte zu erzeugen, und zum anderen, wie er die wiederholte Ankunft Bills an diesen Orten jeweils präsentiert. Nachfolgende Skizze des Sets im Grundriß, die sich allein aufgrund genauer Filmbetrachtung erstellen läßt, soll wieder die Orientierung erleichtern. Die Enden und Ecken der Gehsteige sind mit Buchstaben versehen, um später Bewegungsrichtungen angeben zu können. Eingezeichnet sind lediglich diejenigen Gebäude, die Bill im Verlauf des Films betritt, also Szenenschauplätze darstellen. Die Straßen sind überdies rundum mit zahlreichen weiteren Gebäuden versehen, an denen Bill lediglich vorübergeht, manche Geschäfte sind (in den Nachtszenen) von innen her erleuchtet.

Indem Kubrick diesen Manhattan-Mikrokosmos (mit aus New York importierten Originalgegenständen) so vollständig einrichtete, ließ sich sein Bemühen um einen der Handlungschronologie entsprechenden Drehplan weitgehend verwirklichen, Szenen können direkt von außen nach innen wechseln, wenn Bill zum Beispiel Dominos Wohnung betritt. Eine Ausnahme bildet das Sonata Café, von dem lediglich die Außenfassade auf dem Set erstellt wurde. Der Zeitungsstand wurde erst für die letzten Straßenszenen mit dem kahlköpfigen Verfolger auf dem Gehweg plaziert.

Insgesamt kommt der Straßenkomplex, dessen Erstellung sicher einen der größeren Posten des Budgets einnahm, gerade mal knapp zehn Minuten innerhalb des fast zweieinhalbstündigen Films zum Einsatz. Im Gegensatz zu den diversen Innenräumen, etwa der Harford-Wohnung, will er außerdem belebt werden – bisweilen verkehren wohl bis zu fünfzig Komparsen auf den Bürgersteigen, daneben rauschen Privatwagen und Taxis durchs Bild, weitere Autos säumen die Straßenränder. Weihnachtlicher Lichterschmuck ziert die Häuserfronten und die erleuchteten Schaufenster der Geschäfte, dazu durchbrechen Lampen an den Hauseingängen, Ampeln, Lichtreklamen und Autoscheinwerfer das Dunkel der Nacht, und der nasse Asphalt reflektiert all diese Leuchtquellen – ein vielgestaltiger, durch die forcierte Filmentwicklung noch verstärkter Lichteireigen überzieht so das Bild. Die sorgfältig gestalteten und arrangierten Details summieren sich zu einem möglichst wirklichkeitsnahen Abbild einer realen Großstadt – von Graffiti-Schmierereien auf Verkehrsschildern und Briefkästen bis zum in der Ferne vernehmbaren Sirenengeheul.

SKIZZE 3:
AUSSENSET - GRUNDRISS



Obwohl die Thematik des Films eine sterilere Stadtnachbildung, eine künstlichere Wirkung rechtfertigt hätte – sie würde Bills Gefühl, sich der vertrauten Umgebung zunehmend zu entfernen, verstärken –, scheut Kubrick keine Kosten, selbst in nebensächlichen Szenen oder solchen, in denen der Dialog im Vordergrund steht, die städtischen Abläufe im Hintergrund weitergehen zu lassen, obwohl man sie durch eine andere Kameraposition leicht hätte ausklammern (oder lediglich auf der Tonspur fortführen) können. Das gilt für die langen Einstellungen, in denen Bill Gillespie's Coffee Shop (Bild 91) und das Hotel Jason (Bild 93) betritt und gegenüber Bedienung beziehungsweise Hotelportier seine Fragen vorbringt, ebenso wie für das lange, in Schuß-Gegenschuß aufgelöste Gespräch von Bill mit Milich an der Ladentür, wenn unser Protagonist noch zu später Stunde Einlaß begehrt (Bild 62).

In den beiden erstgenannten Einstellungen, die am Tage spielen, fährt die Kamera jeweils vor Bill her, begleitet so seinen Gang vom Eingang bis zum Gesprächspartner, wobei sich hinter ihm durch die vom Außenlicht weiß überstrahlten Fensterscheiben weiterhin das Großstadtgewimmel verfolgen läßt – draußen kreuzen Passanten und Autos, auf ihre Funktion einer Hintergrundkulisse reduziert, wohl unbeachtet den Blick des Zuschauers, der völlig auf das neue Interieur und die agierenden Personen konzentriert ist. Hätte man Bill im 90-Grad-Winkel an der Tür empfangen und seinen Gang mit Fahrt oder Schwenk und Blickrichtung ins Gebäudeinnere begleitet, dann hätte man sich das aufwendige Orchestrieren des Gewimmels auf der Straße zwar ersparen können, doch der Raumkontext wäre dann zu plötzlich verloren gegangen. Kubrick ist sichtlich daran gelegen, den ganzen Film über den Übergang von

außen nach innen gleitend zu inszenieren, als ein Eindringen in einen anderen Lebensbereich, eine andere Welt. Gerade in den Stadtszenen löst sich Bill immer wieder aufs neue deutlich aus dem alltäglichen Leben heraus, läßt es hinter sich – erst nach diesen „Übergängen“ kann sich der Kamerablick auf isolierende Nah- und Großaufnahmen verdichten. Bezeichnenderweise wird nie der umgekehrte Weg gezeigt, wie Bill ein Haus verläßt, um wieder Teil des umgebenden Ganzen zu werden. Die stets wiederholte Verdichtung und Isolierung, die deduktive Richtung vom Allgemeinen ins Besondere ist ein wesentliches Gestaltungsmerkmal der Inszenierung. Darüber hinausgehende Bezüge zwischen Innen und Außen werden allerdings nicht etabliert – anders als zum Beispiel in Erich von Stroheims GREED (1923), wo eine im Vordergrund zelebrierte Hochzeit durch eine Trauerprozession auf der durch ein Fenster im Hintergrund sichtbaren Straße ergänzt und kommentiert wird.

Mit Beginn des Wortwechsels mit Milich am Eingang des Kostümladens befindet sich die Kamera, die zuvor von außen mit Bill durch die gläserne, mit Metallgitter gesicherte Tür das Herannahen des Ladeninhabers beobachtet hat, im Innenraum neben Milich – während Bill noch Einlaß begehrt, hat die Kamera die Schwelle schon überschritten. Im Verlauf des nun folgenden Gesprächs behält sie ihren Standort, fotografiert mal Milich von der Seite, mal Bill durchs Gitter. Beide Einstellungsvarianten sind nach draußen, auf die Straße gerichtet, wo weiterhin Passanten unterwegs sind und Autos vorüberfahren. Leider wurde beim Dreh nicht sorgfältig genug auf den Bildausschnitt geachtet: In den Einstellungen auf Bill läßt sich auf der gegenüberliegenden Straßenseite Gillespie's Coffee Shop erkennen – was nicht schlimm wäre, wenn man ihn davor und danach nur en passant erblickte, doch die später folgende Szene, die eben dort spielt, nachdem Bill das Café Sonata nur verschlossen antraf, macht deutlich, daß die zwei Örtlichkeiten einander benachbart sind. Wenn man keine abwegige Erklärung konstruieren will, war es insofern unsinnig, daß Bill mit dem Taxi zum Kostümladen fuhr, wo er doch nur die Straße hätte überqueren müssen. Wäre man bereit gewesen, von der möglichst handlungschronologischen Drehfolge abzurücken, hätte sich die Gefahr solcher Fehler vermeiden lassen: Man hätte die Rainbow Fashions-Außenszenen zum Beispiel in zeitlicher Nähe zur ersten Einstellung realisieren können, die Bill auf den Straßen unterwegs zeigt – zu Beginn von Bild 43 begleiten wir ihn von der Innenseite von E in Richtung I, das heißt, die andere Straßenseite D-H ist im Hintergrund sichtbar. Statt Sonata Café und Gillespie's befinden sich dort andere Geschäfte, erst im genauen Vergleich architektonischer Merkmale erkennt man dieselbe Straße wieder. Natürlich wäre es unvernünftig gewesen, sich von der normalerweise üblichen Regel, daß alle Einstellungen an einem Motiv zusammen abzdrehen sind, einengen zu lassen – wo man den großen Set doch erstellt hat, um von solchen Einschränkungen unabhängig zu sein und nach Belieben von einem Motiv zum nächsten wechseln zu können. Solche Fehler zeigen jedoch, daß der aus Kubricks langen Drehzeiten und vielen Aufnahme-Wiederholungen gezogene Schluß, er sei ein auf Details versessener Perfektionist, für solche Aspekte nicht zutrifft. Weit größeren Wert legt er auf schauspielerische Nuancen und die szenische Präsentationsweise.

Im ganzen enthält der Film lediglich zwei längere Sequenzen, die sich auf der Straße abspielen – Bills Zusammentreffen mit den Studenten, gefolgt von der Begegnung mit Domino (Bilder 42-46), sowie, viel später, nachdem Bill Sally verlassen hat, die Verfolgung durch einen glatzköpfigen Mann (Bilder 117-119). Alle anderen außen auf dem Straßenset angesiedelten Szenen dienen lediglich als Auftakt einer dann überwiegend innen spielenden Sequenz – Bill kommt, per Taxi oder zu Fuß, am betreffenden Gebäude an und betritt es.

Die erstgenannte Sequenz beginnt mit einer statischen, neutralen Totalen einer New Yorker Straßenkreuzung, eine jener *second unit*-Aufnahmen, die Szenenwechsel (hier als Überblendung von der Szene in der Nathanson-Wohnung) einleiten und als Überbrückung zeitlicher Auslassungen dienen. Eigenartigerweise findet dieselbe Kreuzung kurz darauf, etwas enger kadriert, aber sonst identisch, erneut Verwendung, dann als Übergang von der Episode mit den Studenten hin zur Begegnung mit Domino. Zunächst geht Bill also von der Kamera in einer nach rechts gerichteten Bewegung begleitet von E nach I, wobei im Hintergrund Straße und gegenüberliegende Häuserfassaden zu sehen sind. Nachdem Bill seinen Kopf kurz in

Richtung Kamera gewendet hat, erfolgt ein Umschnitt in einen *point-of-view shot*, mit Bills Augen sehen wir in einer linksgerichteten Bewegung ein sich küssendes Liebespaar. Dessen Anblick evoziert für Bill zum bis dahin zweiten Mal das Phantasiebild von Alice beim Liebespiel mit dem Marineoffizier, eine Vorstellung, die Bill hier im Gegensatz zu den vier anderen Stellen eine mißmutige Reaktion entlockt – in der folgenden Einstellung schlägt er die Hände ineinander, dabei schreitet er frontal auf die Kamera zu. Es ist dies die einzige Einstellung des Films, in der Tom Cruise auf der Tretmühle läuft, während im Hintergrund als Rückprojektion eine *second unit*-Aufnahme mit entsprechender Rückwärtsfahrt eingespielt wird.

Den nächsten Komplex bildet der Zusammenstoß mit den Studenten. Die Kamera empfängt Bill von F kommend an der Ecke E, folgt ihm dann in Richtung I. Im selben Moment, in dem Bill um die Ecke biegt, tauchen an der gegenüberliegenden Ecke J von K her sechs Studenten auf und kommen ihm entgegen. Die Fassade von Rainbow Fashions läßt sich rechterhand vorne erkennen, allerdings fehlen die Schriftzüge, und eine Markise ist vorgespannt. Kurz bevor die Studenten ihn erreichen, kreuzt Bill über den Gehweg, um ihnen links auszuweichen. Dennoch stößt er mit einem Studenten unsanft zusammen und strauchelt, ehe er sich wieder fangen kann. Ein Schnitt im Moment des Zusammenstoßes zu einer ähnlichen Einstellung, aber mit engerer Kadrierung (statt zuvor Halbtotale nun Halbnahe), intensiviert den unerwarteten Schock, indem wir plötzlich, wie mit einem Ruck, näher an das Geschehen und an Bill herankommen. Der Schnitt an dieser Stelle war gewiß schon frühzeitig geplant, offensichtlich achtete man darauf, daß kurz davor und danach keine auffällige Bewegung im Hintergrund stattfand, kreuzende Autos oder Passanten etwa, die den Anschluß zwischen den beiden Einstellungen hätte erschweren können. Nach der Kollision sind die Studenten aus dem Blickfeld der Kamera in Richtung E verschwunden, Bill wendet sich um und schaut ebenso verwundert wie verärgert in die Kamera. Diese Einstellung wird, ehe Bill sich schließlich wieder umdreht und, die Kamera im Gefolge, seinen Weg nach J hin fortsetzt, zweimal unterbrochen von einer konträren Einstellung auf die Studenten, die Bill, der im Bildvordergrund abgewandt steht, verhöhnen und beleidigen. Hier wird also kein wirklicher Blickwechsel inszeniert, sondern die Kamera springt aus ihrer Position vor Bill in eine zweite hinter ihn, kreist ihn gewissermaßen ein, als erwarte sie eine Reaktion von ihm. Doch er wendet sich von den Jugendlichen ab und kommt leicht auf die Kamera zu. Dabei wird die Bildschärfe – zuvor auf unendlich eingestellt, was Bill im Vordergrund leicht unscharf machte – auf Bill verlagert, der Hintergrund also unscharf, wodurch die Figur aus ihrer Umgebung herausgelöst erscheint, der Streßfaktor der Situation wird so betont. Nach den Orgienszenen greift Kubrick ein weiteres Mal zum gleichen Zweck auf dieses Gestaltungsmittel zurück: Als Bill, von einem Diener geführt, den großen Saal betritt, bewegt er sich, vor dem Umschnitt auf das versammelte „Gericht“, ein wenig nach vorn auf die Kamera zu, kommt damit in den kritischen Nahbereich, und die mitgezogene Schärfe führt wiederum zu einer Ausgrenzung Bills aus dem nun unscharfen Hintergrund.

Die Begegnung mit Domino beginnt, nach der schon erwähnten neutralen Totalen auf die Straßenkreuzung, mit einer linksgerichteten Parallelfahrt der Kamera neben Bill her, wenn er erneut von F nach E geht, wo er aufgrund des starken Verkehrs darauf wartet, die Straße überqueren zu können. Dort wartet auch Domino, die ihn zunächst unverfänglich nach der Uhrzeit fragt, um ihn dann beim Überqueren der Kreuzung und weiter auf der anderen Straßenseite von D zu ihrer Wohnung in Richtung C zunehmend deutlicher für ihre Dienste zu interessieren. Dabei akzentuiert Kubrick den im Vordergrund stehenden Dialog subtil durch zwei den Schnitt und die Figurenbewegung betreffende Inszenierungsentscheidungen: Die beschriebene erste Einstellung der Szene endet mit einem etwas entfernten, unbeteiligten Blickwinkel von schräg hinten auf die am Bordstein wartenden Personen, die eine alltägliche Information über die Uhrzeit austauschen. Dann jedoch, kurz bevor sie die Straße überqueren, zeigt sie eine neue Einstellung in halbnah von schräg vorn, und jetzt macht Domino den ersten zaghaften Annäherungsversuch: „Going anywhere special?“ Bills Antwort, er ginge nur spazieren, entlockt Domino ein triumphierendes Lächeln – sie hat ein potentielles „Opfer“

gefunden, versucht nun, es für sich zu gewinnen. Als Bill auf ihre forschende Frage „How'd you like to have a little fun?“ mit Unverständnis reagiert, geht sie zum „Frontalangriff“ über, indem sie, die bisher neben ihm gelaufen ist, nun rückwärts vor ihm hergeht, ihn so zu fortwährendem Blickkontakt zwingt, sich dabei zugleich ihm anvertraut, weil er nun für sie in die Gehrichtung schaut, sie vor möglichen Hindernissen warnen würde. Die Kamera in Augenhöhe fängt den Dialog in einer langen Parallelfahrt bis vor Dominos Wohnhaus ein, wo die beiden noch eine Weile stehen bleiben, ehe sie das Haus durch die leuchtend rot gestrichene Tür betreten. Der extensive Einsatz roter Farbtöne den ganzen Film über konfrontiert Bill und den Zuschauer ständig mit den widersprüchlichen Assoziationen, die sich dieser Farbe zuordnen lassen – sie kann sowohl Gefahr und Bedrohung signalisieren als auch Geborgenheit und Wärme ausstrahlen.

Bills Rückkehr zu Domino, wo er lediglich Sally antreffen wird, zeigt eine der wenigen weiten Totalen des Straßensets (Bild 114), rückt den *production value* ins Licht: Aus hoher Perspektive läßt sich die Strecke C-E überblicken, einschließlich mehrerer Stockwerke der Gebäude. An der Seitenwand eines Gebäudes an der Ecke E erkennt man ein großes, gemaltes Werbeplakat, auf dem der Name „Bowman“ geschrieben steht – einer von Kubricks liebevollen Querverweisen; wie schon mit einem „2001“-Schallplattencover im Plattenladen von A CLOCKWORK ORANGE nimmt er hier erneut Bezug auf seinen Science-Fiction-Meilenstein, in dem Dave Bowman einsam zum Jupiter flog. Aus dem Gewimmel von Passanten und Autos löst sich ein Taxi, fährt von E nach C, folgt demnach dem Weg, den früher Bill und Domino gegangen sind, hält vor dem Haus, Bill entsteigt und erklimmt die Treppenstufen. Eine einfache, lakonische Einstellung, die wiederum nach aufwendiger Ingangsetzung des Verkehrs verlangt.

Bei der Gestaltung dieses laut Drehbuch in Greenwich Village angesiedelten Schauplatzes wurde nichts dem Zufall überlassen, von den bereitgestellten Abfalltüten über die Kostümierung der Komparsen bis hin zu den Schaufensterauslagen. Die Leiterin des *second unit*-Drehs, Lisa Leone, die der Abspann zusätzlich als Set-Dekorateurin führt und die überdies eine kleine Rolle als Bills Sprechstundenhilfe bekleiden durfte, fertigte in Greenwich Village unzählige Fotos von allen Details an, „des boîtes à ordures aux panneaux de signalisation et aux intérieurs.“²²⁸ Aus dem so gesammelten Material entstand dann in mühevoller Kleinarbeit ein Set von beachtlichen Ausmaßen. Da es vor allem um Authentizität ging, lag das Ziel ironischerweise darin, daß all diese Arbeit vom Zuschauer nicht wahrgenommen würde – im Gegensatz etwa zu vergleichbar aufwendigen historischen Nachbauten, zum Beispiel eines Straßenzugs des viktorianischen London, wie er für Billy Wilders *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES* (1970) fast dreißig Jahre zuvor wie jener des zeitgenössischen Manhattan in *EYES WIDE SHUT* gleichfalls auf dem Gelände der Pinewood Studios errichtet wurde.²²⁹ Den Anblick einer belebten New Yorker Straße sind wir aus vielen Filmen, selbst Billigproduktionen, gewohnt. Kubrick wollte für seinen Film aber nicht das Original, sondern eine Kopie – dafür postierte er Mitarbeiter wochen-, gar monatelang an entsprechenden Straßenecken Manhattans, um Passanten zu fotografieren: „Il voulait savoir à quoi ressemblait la foule de New York dans ce quartier-là, à cette époque.“²³⁰

Die Szenen von Bills jeweils erster Ankunft am Sonata Café und am Kostümladen sowie später am Hotel Jason sind – bei völlig verschiedener technischer Vorgehensweise – nach demselben Prinzip gestaltet: Der Zuschauer soll gemeinsam mit Bill an den betreffenden Ort her-

²²⁸ Les Tomkins in: *Ciment*, S.271.

²²⁹ Peter Gehrigs zeitgenössische Dokumentation *BILLY WILDER – BERICHT ÜBER EINEN HOLLYWOODREGISSEUR* (Bayr. Rundf. 1970) fängt neben Impressionen von den Dreharbeiten auch die ausgeprägten Selbstzweifel Wilders ein. Den Produktionsentwurf verantwortete wie bei vielen weiteren Wilder-Filmen der Architekt Alexander Trauner, der schon in den dreißiger und vierziger Jahren für die Filme Marcel Carnés umfangliche Außensets erstellte – am berühmtesten ist vielleicht sein Nachbau des Pariser Boulevard du Crime in einem Studio in Nizza für *LES ENFANTS DU PARADIS* (1945).

²³⁰ Marit Allen in: *Ciment*, S.276.

angeführt werden. Während wir im Falle des Kostümverleihs (Bild 61) zunächst die Ankunft des Taxis verfolgen, ehe die nächste Einstellung Bill beim Aussteigen in halbnaher Größe empfängt und dann mit ihm zum Laden hinüber schwenkt, so daß sie in eine Totale des Gebäudes mündet, weitet sich der Blick in den beiden anderen Fällen, angefangen mit einer Bill parallel begleitenden Halbtotale, mal durch eine rückläufige Kranbewegung (Café Sonata; Bild 59), mal durch Kombination von Zoom (hier Brennweitenverkürzung) und Schwenk (Hotel Jason; Bild 92) zu einer Totalen der betreffenden Lokalität.

Diese *establishing shots* gewähren also langsam und sukzessive die Sicht auf einen neuen Handlungsort, der Blick des Zuschauers wird geführt, um ihn im selben Moment wie Bill zu entdecken. Es wäre schließlich auch ein umgekehrtes Vorgehen denkbar, nämlich den Ort zunächst in einer Totalen zu zeigen, bis Bill ins Bild tritt, und den Blick dann langsam zu verengen. Im ersten Fall wird ein Element herausgegriffen und anschließend ins umgebende Ganze eingegliedert, im zweiten Fall erst das umgebende Ganze gezeigt, ehe die Kamera sich auf ein Element konzentriert. Sinnvollerweise greift Kubrick zur zweiten Möglichkeit, wenn Bill bereits bekannte Schauplätze erneut aufsucht, zumal bei seiner Rückkehr zum Kostümladen (Bild 94) und der schon besprochenen Rückkehr zur Wohnung von Domino (Bild 114), in beiden Fällen sehen wir in der Totalen das Taxi mal von links (I-E), mal von rechts (E-C) vorfahren, dann nähert sich die Kamera langsam dem Bildzentrum, Bill. Die zuvor erwähnten Einstellungen von Sonata Café und Hotel Jason entsprechen sich gleichfalls spiegelbildlich: Im ersten Fall erreicht Bill sein Ziel von rechts (H-D), im zweiten von links kommend (B-A), während die Kamera sich per Kran beziehungsweise Zoom von ihm entfernt und vorüberfahrende Autos im Vordergrund ins Bild kommen.

Natürlich wird der Zuschauer sich angesichts der „Sonata Café“-Leuchtschrift kaum daran erinnern, daß Nick Nightingale bei seinem Zusammentreffen mit Bill auf Zieglers Weihnachtsparty eben diesen Ort erwähnt hat. Darum zeigen nun drei weitere Aufnahmen, die auf der anderen Straßenseite neben Bill realisiert wurden, wie unser Protagonist sich interessiert den Aushängen in der Vitrine nähert, sein Blick auf ein Photo mit Nicks Namen darunter fällt (*over shoulder*) und er daraufhin das Café betritt.

Bills Rückkehr zum Sonata Café am folgenden Morgen (Bild 90) bildet den Auftakt seiner Suche nach den Schauplätzen der Nachterlebnisse, seines Bemühens, diese aufzuarbeiten, womöglich fortzusetzen. Nacheinander folgt nun eine Dialogszene nach der anderen, erst in Gillespie's Coffee Shop, dann im Hotel Jason, schließlich im Rainbow Fashions-Laden, ehe wir Bill in Gedanken versunken im Sprechzimmer seiner Praxis sehen. Jede dieser vier Sequenzen wird von einer neutralen Stadtansicht (*second unit*) eröffnet. Die erste leitet in einer langsamen Aufblende direkt im Anschluß an die lange Ablende nach Alices Traumerzählung gut zum nächsten Tag über, die letzte gestattet einen Übergang vom Innenraum des Kostümladens zum Innenraum der Praxis. Die beiden mittleren dagegen sind verzichtbar, da unmittelbar danach ohnehin eine Straßenszene mit Bills Ankunft am jeweiligen Ort folgt. Sie stören hier womöglich sogar, da sie in keinem Zusammenhang zur Handlung stehen.

Der Vergleich des Films mit der frühen Version des Drehbuchs läßt den Schluß zu, daß produktionstechnische Umstände die zweite Szene am Sonata Café wieder Schnitzlers Vorlage annäherten, nachdem man sich zunächst, wohl aus Gründen der Vereinfachung, von ihr entfernt hatte. In der TRAUMNOVELLE bezieht Fridolin die Informationen über Nachtigalls Unterkunft von einer Kassiererin des Cafés über dem verschlossenen Kellerlokal. Die frühe Skriptfassung legt nun beide Orte zusammen, Bill kann durch die Glastür Leute bei Aufräumarbeiten im Sonata Café erkennen und erreicht durch nachdrückliches Klopfen und entsprechende Gestik, daß man ihn einläßt. Die anwesende Managerin versorgt ihn dann mit den gewünschten Informationen, über die sie auch eher verfügen dürfte, als eine Kassiererin im benachbarten Bistro. Da aber aufgrund der Motivwahl die Außenfassade des Sonata Café auf dem Set erstellt, der Innenraum aber anderweitig gefunden wurde, war eine Interaktion zwischen beiden Räumlichkeiten nicht mehr möglich – die Lösung hieß Gillespie's Coffee Shop.

Die gestalterische Umsetzung dieser Szene läßt sich zum einen mit Bills erster Ankunft an derselben Stelle am Abend zuvor, zum anderen aber auch mit seiner ersten Ankunft am Kostümladen in Verbindung setzen. In beiden Fällen nämlich wird Bills Ankommen per Taxi weit dynamischer inszeniert als in den recht statischen Totalen seines je zweiten Eintreffens am Kostümshop und am Haus von Dominos Wohnung. Wie die Anfangseinstellung der ersten Ankunft am Sonata Café nach der langsamen Rückfahrt von Bill in einer Totalen des Gebäudes mündete, so endet die erste Einstellung hier, nachdem das Taxi aus Richtung J auf die Kamera zugefahren kam, Bill ausgestiegen ist und die Straße, von der Kamera lediglich per Schwenk verfolgt, überquert hat, in einer nahezu identischen Totalen aus derselben Perspektive. In beiden Fällen „springt“ die Kamera nach einem Schnitt auf die andere Straßenseite an Bill heran, hier nun läßt sich in einer Einstellung Bills kurze Ratlosigkeit angesichts der verschlossenen Tür beobachten, ehe er, vor der Kamera her in Richtung H, zu Gillespie's Coffee Shop gelangt und den Laden betritt.

Als das Taxi mit Bill in der Nacht zum ersten Mal vor dem Kostümladen vorfährt, bekommt der Zuschauer diesen erst mittels einer aufwendigeren Kranfahrt zu Gesicht, welche die Fahrt des Taxis begleitet, indem sie eine zum Fahrverlauf des aus Richtung G um die Ecke H nach rechts abbiegenden Fahrzeugs nahezu spiegelbildliche Kurve beschreibt, so daß dieses stets von der rechten Seite zu sehen ist. Zunächst ist die Kamera nämlich auf die gegenüberliegende Häuserfront L-M gerichtet, und sobald das Taxi vorfährt, schwenkt sie nach rechts und fährt dabei im Kreis nach links, bis sie dem Rainbow Fashions-Shop gegenübersteht. Ein Umschnitt um fast neunzig Grad hinter das Taxi, so daß nun im Hintergrund die Häuserfront A-B zu sehen ist, führt zu einer Einstellung, die jener, mit der die Kamera Bill bei seiner zweiten Ankunft am Sonata Café empfing, wiederum spiegelbildlich entspricht. Wie dort führt nun ein Bill zu seinem Ziel begleitender Linksschwenk zu einer Totalen des jeweiligen Gebäudes, wo Bill in beiden Fällen vor verschlossenen Türen steht.

Es ist fraglich, inwieweit Kubrick diese Zusammenhänge mit Absicht herstellte, oder ob ihm lediglich daran gelegen war, im Grunde recht belanglose Füllszenen etwas abwechslungsreicher umzusetzen und dabei den aufwendig erstellten Set ins Blickfeld zu rücken.²³¹ Szenen, in denen jemand mit einem Auto vor einem Haus vorfährt, aussteigt und das Gebäude betritt, gibt es in fast allen Filmen. Ein häufig angewandtes Verfahren der Auflösung besteht darin, zunächst in einer Totalen des Hauses den vorfahrenden Wagen zu zeigen, ehe man, kurz bevor er zum Stehen kommt, in derselben Blickachse auf eine enger kadrierte Einstellung schneidet, in der sich die Szene fortsetzt. Die Herausforderung für einen Regisseur liegt bei solch banalen Szenen darin, sie etwas unkonventionell aufzulösen, ohne auf unmotiviertere Kamera- oder Montageakrobatik zu verfallen. Kubrick filmt sie entweder ohne Schnitt in einer Einstellung durch oder verändert bei einem Schnitt zumindest die Blickachse der Kamera, damit der Schnitt wirklich etwas neues liefert, statt nur einen Ausschnitt der vorhergehenden Einstellung herauszugreifen. 1972 sagte Kubrick dazu:

Meiner Ansicht nach muß jeder Schnitt begründet sein. Falls sich eine Szene in einer bestimmten Kameraeinstellung gut spielt und nichts für einen Schnitt spricht, dann schneide ich auch nicht. Ich versuche, einen rein mechanischen Schnittrhythmus zu vermeiden, da damit die Montage weitgehend der Wirksamkeit beraubt wird.²³²

²³¹ Wenn man genau hinschaut, merkt man hier auch, daß die Szenen von Sonata Café und Rainbow Fashions wohl unmittelbar nacheinander gedreht wurden – die in beiden Fällen sichtbare Häuserfront L-M ist im Grunde unverändert (z.B. das große „Sewing Thread“-Schild). Kurz bevor Bill Gillespie's Coffee Shop betritt, läßt sich am rechten Bildrand zudem die notdürftig umgestaltete Fassade von Rainbow Fashions erkennen: Lediglich die Namenstafeln wurden entfernt.

²³² Ciment, S.154 (dt. Ausgabe). Dies ist der Wortlaut der 1981 für die Übersetzungen von Kubrick vorgenommenen Überarbeitung des Interviews. Ursprünglich standen anstelle des letzten Satzes die folgenden zwei Sätze, die eine stärkere Betonung auf das Spiel der Darsteller als Richtschnur für die Montage legten: „Mais par contre, lorsque vous coupez, cela a un effet bien plus grand. Dans une scène où l'élément le plus important est le jeu de l'acteur, je ne coupe pas jusqu'à ce que le jeu de l'acteur soit mieux mis en valeur sous un autre angle.“ (S.153)

Die letzte auf den Straßen angesiedelte Sequenz des Films hat allerdings wie die erste, in der Bill mit den Studenten zusammenstieß und auf Domino traf, wieder einen eigenständigen dramatischen Stellenwert, und ihre Essenz vermittelt sich ohne Dialoge allein durch Montage: Nachdem er Sally verlassen hat, wandelt Bill wiederum durch nächtliche Straßen, fühlt sich dabei aber von einem glatzköpfigen Mann verfolgt (Bilder 117-119).²³³ Dazu ertönen erneut die bedrohlichen Klänge von Ligetis „Musica Ricercata II“, die in dieser Bilderfolge Inhalte und Bewegungsabläufe teilweise exakt treffen, vor allem ein besonders schriller Ton, wenn der Verfolger in der einzigen Einstellung, die ihn und Bill gemeinsam zeigt, plötzlich im Hintergrund an der Ecke auftaucht, und kurz darauf ein weiterer Ton, der nun eher ironisch genau auf den Punkt gesetzt ist, an dem Bill eine Münze für die an einem Zeitungsstand erworbene Zeitung fallen läßt.²³⁴ Mit Ausnahme der eben genannten Einstellung wird der Eindruck von Verfolgung allein durch die Montage von Blickwechseln evoziert.

Die Sequenz beginnt zunächst mit einigen außerhalb des Studiosets realisierten Aufnahmen: Ein Blick aus hoher Perspektive auf eine Kreuzung zeigt Bill in der Distanz von hinten, in einer kurzen Pause der Musik durchquert ein Auto vor Bill geräuschvoll das Bild von rechts nach links. Die Einstellung illustriert Bills Niedergeschlagenheit, nachdem er zuvor von Sally schlechte Neuigkeiten über Domino vernahmen mußte. Eine Überblendung führt sodann auf eine andere Straße, die Kamera fährt etwa in Augenhöhe in schrägem Winkel von der Straße aus vor Bill her, er blickt sich irritiert um, und ein Schnitt auf die gegenüberliegende Straßenseite offenbart in größerer Distanz den Verfolger, die Kamera nimmt Bills *point of view* ein. Dieser Schnittwechsel wird noch einmal identisch wiederholt, ehe eine erneute Überblendung zurück aufs Set führt. Bill biegt, schon in größerer Eile, um die Ecke H und läuft ein kurzes Stück, von der seitlich vor ihm her fahrenden Kamera begleitet, in Richtung D, wobei er sich vergewissernd umblickt. Nach einem Schnitt erscheint an derselben Ecke der Verfolger, auf dieselbe Weise, in einem größeren Winkel von der Seite aufgenommen, von der Kamera begleitet. Die Wiederholung der Bewegung, zudem nun mit beiden Personen auf derselben Straßenseite, intensiviert die Wahrnehmung unmittelbarer Gefahr.

An die beiden Verfolgungsteile fügt sich nun ein Intermezzo, in dem Bill der Gefahr durch Flucht entgehen will: Er taucht, von der Kamera genauso wie zuvor seitlich begleitet, um den Bewegungsanschluß zu wahren, von A kommend gegenüber der Ecke E auf. Ein Umschnitt plaziert die Kamera hinter Bill, mit ihm läßt sich die ganze Straße einsehen, auf der sich ein Taxi von J nach E nähert. Bill rennt, von der Kamera verfolgt, so daß sich dem Publikum die Hektik mitteilt (verstärkt noch durch die Hupe eines kreuzenden Wagens), über die Straße, doch der Taxifahrer verweigert mit Hinweis auf seinen Feierabend die Mitnahme. Ein Gegenstoß empfängt Bill, noch im Laufen, an der Ecke E von vorn. Langsam bewegt sich Bill neben der vor ihm seitlich rechts (d.h. mit Blick auf die Ecke D im Hintergrund, wohin sich Bill auch ständig umwendet) zurückweichenden Kamera in Richtung J, bis der Zeitungskiosk, der sich zuvor noch nicht auf dem für diese Sequenz ohnehin erheblich modifizierten Set befand, rechts ins Bild gelangt. Kurz davor ist der Verfolger an der Ecke D aufgetaucht und stehen geblieben. Die Idee, einen Zeitungsstand einzuführen (bei Schnitzler findet Fridolin die Zeitung im Café vor), ließe sich möglicherweise als Reminiszenz Kubricks an seine Anfänge als Photograph der Zeitschrift „Look“ auffassen: Sein erstes verkaufte Photo zeigte in der Ausgabe vom 26. Juni 1945 einen Verkäufer mit trübseligem Gesicht in der Öffnung seines Kiosks sitzen, eingerahmt von Zeitungsschlagzeilen, die Franklin D. Roosevelts Tod verkünden.²³⁵ Hier nun erwirbt Bill eine Zeitung, deren Schlagzeile „Happy to be alive“ lautet, und

²³³ Die frühe Drehbuchversion enthält keine derart ausgearbeitete Verfolgungssequenz, der Verfolger betritt dort außerdem – wie in Schnitzlers Vorlage – ebenfalls das Café, in dem Bill die Zeitung liest.

²³⁴ Wie bereits ausgeführt, konnte Kubrick die Anpassung dieser Musik nicht mehr selbst überwachen.

²³⁵ vgl. LoBrutto, S.19f.

Kubricks langjähriger Chauffeur Emilio D'Alessandro absolviert als Verkäufer einen Cameo-Auftritt.²³⁶

An diese Einstellung schließt jetzt als Abschluß der Sequenz wiederum eine Inszenierung von Blicken an, die entsprechend der Bewegung des Verfolgers, der mit konstant Bill zugewandtem Gesicht die Straße von D nach E überquert, um dann in Richtung F zu verschwinden, in drei Teile untergliedert wird, in denen jeweils eine Aufnahme von Bill in halbnah am Kiosk mit einer Totalen aus seiner Perspektive auf den Verfolger wechselt – erst Bill, dann der Verfolger an der Ecke, dann wieder Bill, darauf der Verfolger, wie er über die Straße gelangt und bei E innehält, schließlich wieder Bill und dann der Verfolger, wie er weitergeht und aus dem Blickfeld gerät; und dieser Vorgang wird weiterhin von Ligetis Musik dramatisch akzentuiert. Dabei verzichtet Kubrick aber auf jede Form von visueller Zuspitzung – er hätte ja das Tempo der Bildwechsel und Vorgänge erhöhen oder mit jeder Aufnahme Bill näher rücken oder ihn aus wechselnden Perspektiven zeigen können, um dessen innere Anspannung stärker mitzuteilen. Doch solch vordergründige Emotionalisierung vermeidet er, um sich stattdessen ganz auf die Wirkung der Blickwechsel und die unaufgeregte, etwas trostlose Stimmung zu verlassen, die von der kaum belebten, regennassen Straße in der Nacht ausgeht. Immerhin hebt das protzige, hell erleuchtete „Verona Restaurant“ (in dem sich kaum sichtbare Kellner und Gäste bewegen) auf der Strecke A-B den Unbekannten aus dem Hintergrund nahezu als Schattenriß hervor, wenn er die Straße überquert.

Bei der Inszenierung seiner Großstadt beschränkt sich Kubrick also auf das Wesentliche, sorgt sich aber um eine möglichst wirklichkeitsgetreue Nachbildung, damit die künstliche, sehr überlegte Inszenierung nur umso stärker als befremdend, einengend gar, erscheinen kann. Dadurch überträgt sich die innere Verfassung Bills, sein Gefühl des Verlorenseins und der Desorientierung, auf den Zuschauer. Fürs erste geht er nun, die Kamera im Gefolge, vom Kiosk aus in Richtung J zu Sharkey's Café, um die erstandene Zeitung zu lesen. Bei genauem Hinsehen erkennen wir in diesem Café den Kostümshop Rainbow Fashions wieder, völlig verändert zwar, aber mit denselben architektonischen Merkmalen.

3.2.3 *Auf der Suche: Strukturelle Elemente*

Die kurze Sequenz in Sharkey's Café zählt, wie die soeben untersuchten Straßenszenen, zu jenen Teilen des Films, die Übergänge, Zwischenschritte darstellen, als Verbindungslinien dienen zwischen den großen Episoden des Films. Hierzu gehören auch die beiden Gespräche in Gillespie's Coffee Shop (Bild 91) und im Hotel Jason (Bild 93), durch die Bill Informationen über Nicks Verbleib in Erfahrung zu bringen hofft. Tatsächlich ist er aber, das beweist die ständig mitgeführte Plastiktüte mit „Rainbow“-Aufdruck, die sein Kostüm enthält, unterwegs zum gleichnamigen Kostümladen. Weiterhin lassen sich zu dieser Rubrik jene Sequenzen rechnen, in denen Bill stumm vor sich hin brütend im Sprechzimmer seiner Praxis hockt, und jene, in denen er per Taxi oder im eigenen Wagen zur Nathanson-Wohnung und zum schloßartigen Landhaus „Somerton“ unterwegs ist – dabei häufig im Geiste gemartert vom Phantasielbild, Alice treibe es mit dem Marineoffizier. Abschließend soll eine genauere Betrachtung der kleinen Episode im Krankenhaus – wo Bill, mit dem Leichnam konfrontiert, von dem er aus der Zeitung erfahren hat, in der Toten die Mysterious Woman von der Orgie vermutet – zum folgenden Kapitel überleiten, dessen Gegenstand dann die Inszenierung der beiden großen, einander zugleich sehr verschiedenen und doch so ähnlichen „Feste“ des Films bilden werden.

Die visuelle Auflösung der beiden Dialoge an der Theke von Gillespie's wie an der Rezeption des Hotels fügt sich nahtlos in diejenige der anderen Dialogszenen (vor allem jene mit

²³⁶ Der Abspann führt ihn als „Assistant to Mr. Kubrick“, während Leon Vitali als „Assistant to the director“ und Anthony Frewin als „Assistant to Stanley Kubrick“ bezeichnet werden, wohl je nach der eher persönlichen oder professionellen Prägung ihrer Arbeit.

Domino und Sally) ein, überdies ähnelt sich das Spiel der Darsteller in auffälliger Weise. Kubrick filmt weite Teile der jeweiligen Szene in langen, unbewegten halbnahen Einstellungen durch, während die Akteure ihre umständlichen, mit vorsichtigen Andeutungen formulierten Verlautbarungen absondern, dabei mehrfach zaghaft zum Sprechen ansetzen, im Redefluß wiederholt stocken, Sätze partiell wiederholen und sich dazu einer linkischen, zögerlichen Gestik und Mimik befleißigen, die Achseln zucken und eine unverbindliche, mitunter schüchtern lächelnde Miene aufsetzen. Immer wieder vermeiden die Gesprächspartner den Blickkontakt zum Gegenüber, weichen aus, nesteln mit den Fingern irgendwo herum, etwa an der eigenen Kleidung, und führen so das ganze Spektrum verfügbarer Verlegenheitsgebärden vor.

Dabei werden die Szenen in Gillespie's Coffee Shop und Hotel Jason spiegelbildlich arrangiert, indem sich im einen Fall der Tresen rechts, im anderen links befindet und entsprechend auch der Gesprächspartner. Die Kamera fährt jeweils vor Bill her zurück, bis sie ihren Haltepunkt erreicht hat, und photographiert im Gillespie's fast den ganzen Dialog mit den Akteuren im Profil, bis am Schluß zwei kurze Umschnitte folgen, als Bill seinen Arztausweis vorzeigt – einer über Bills rechte Schulter auf die Kellnerin, dann ein Gegenschuß auf ihn allein. Im Hotel Jason erfolgt zunächst ein Schnitt auf den abgewandten Portier, doch dann kommt die Kamera per Schwenk wieder etwa in ihre ursprüngliche Position zurück, aus der erneut beide Figuren ungefähr im Profil zu sehen sind. Nach einer Weile, um Bills nach eingehender Überlegung gestellte Frage zu betonen, ob dem Portier bei Nicks Abreise denn irgend etwas Ungewöhnliches aufgefallen sei, isoliert ihn eine fast frontale Nahaufnahme, die sich nunmehr dreimal mit Einstellungen auf den Portier über Bills linke Schulter hinweg abwechselt. Die Einstellung, in der er seinen Ausweis präsentiert, ist dabei das genaue Spiegelbild von derjenigen in Gillespie's. Abschließend wird wieder zum *master shot*, wie man die Anfangeinstellung(en) nennen könnte, zurückgegriffen, um die Szene dann mit einer Nahaufnahme des noch etwas unruhigen Portiers zu beenden. Insgesamt handelt es sich also um fünf einfache Grundeinstellungen in dieser Szene, an der Kubrick bekanntermaßen fünf Tage drehte, während sie in einer „herkömmlichen“ Produktion vielleicht einen halben Tag benötigt hätte. Wohl um die Szene interessanter zu machen und überdies Bill nach all den Verlockungen seitens des weiblichen Geschlechts ironischerweise noch begehrliehen Blicken von männlicher Seite auszusetzen, hatte Alan Cumming einen schwulen Hotelportier zu verkörpern, der nach genauem Blick in Bills Ausweis vertraulich näher rückt und sein Gegenüber beim Vornamen nennt. Der anfängliche Witz des Einfalls geht aber auf die Dauer verloren.

Tatsächlich sind die beiden hier aufeinanderfolgenden Szenen ziemlich kurz, nur wenige Minuten lang, doch sie schließen unmittelbar an Alices ausführliche Traumerzählung an. Der Zuschauer sieht sich somit einer Aneinanderreihung von Sprechpassagen gegenüber, in denen nichts Wesentliches geschieht, die geringe Substanz des Sprechinhalts denkbar langsam vermittelt wird und auch das Bild wegen statischer Kadrierung keinerlei visuelle Akzente setzt – die Aufmerksamkeit des Zuschauers erfährt keine ausreichende Stimulierung mehr, der Film ist nach 95 Minuten an einem toten Punkt angelangt, von dem er sich, bei allen Stärken der noch folgenden Szenen, leider kaum mehr zu erholen vermag. Das Problem, das schon auf der Ebene des Drehbuchs bestand, hätte sich im besten Falle durch eine flotte Inszenierung dieser beiden Szenen, auf das Wesentliche reduziert, mildern lassen. Kubrick hingegen vergrößert es noch, indem er die Darsteller absichtlich ratlos und unsicher agieren läßt. Wahrscheinlich hat er Alan Cumming alle denkbaren Bewegungen von Körper und Gesicht ausprobieren lassen, um immerhin etwas annähernd Sehenswertes aus der Szene zu gewinnen, und Cumming machte bereitwillig mit: „I loved the fact that you were able to work a scene again and again.“²³⁷

Die sorgfältig erstellte Einrichtung der Interieurs und der draußen ablaufende Verkehr vermitteln zwar ergänzende Bildinformationen, es fehlen aber direkte Bezüge zueinander, die das Auge lenken würden. Wenn man diese Aufnahmen beispielsweise mit jener Einstellung in

²³⁷ In: Premiere, August 1999, S.100.

Orson Welles' TOUCH OF EVIL (1958) vergleicht, in der, zwischen den beiden langen und komplexen Plansequenzen in Marcias Wohnung, Vargas einen Laden betritt, um seine Frau anzurufen, dann läßt sich erkennen, wie sich in einer banalen Einstellung eine wirkungsvolle Tiefendynamik entwickeln läßt – das bewegte Bildarrangement mit Vargas am Telefon, der blinden Verkäuferin und dem durchs Fenster sichtbaren Grandi baut wechselseitige Bezüge innerhalb des Bildes auf, gibt ihm eine visuelle Spannung.

Kubrick ist sicher auch daran gelegen, jede Szene, jede Einstellung innerhalb des jeweiligen Kontext möglichst wirkungsvoll zu inszenieren – im Einklang natürlich mit Rhythmus und Stil des gesamten Films. Deshalb wäre für ihn die oben vorgeschlagen Straffung wohl nicht in Frage gekommen, da sie die Handlung auf ihre Funktion reduzieren würde. Meines Erachtens wäre dann für beide Szenen die Einführung einer dritten Figur von Vorteil gewesen. So hätte sich Bill in Gillespie's von einem aufmerksamen Tresennachbarn gestört fühlen können, der sein Gespräch mit der Bedienung interessiert mitverfolgt, und im Hotel hätte ein Gast, der vor seiner Abreise noch dringend etwas abklären will, sich ungeduldig in das Gespräch einschalten können. In beiden Fällen hätte dies sowohl eine schnellere Abwicklung der Unterhaltung motiviert als auch die Szenen um einen kleinen Konflikt bereichert.

Die Aneinanderreihung der Szenen an dieser Stelle des Films wirkt hingegen reichlich eintönig und uninspiriert, gibt sich fast gleichgültig gegenüber dem Zuschauer, der erst einige Minuten später mittels einer sehr pointierten Umsetzung der Szene am Somerton-Tor sowie Bills anschließender Heimkehr durch visuelle Akzente und Blickinszenierungen wieder stärker in die Vorgänge involviert wird. Selbst kleine, scheinbar nebensächliche Szenen können also, insbesondere bei einem grundsätzlich sehr langsamen und bedächtigen Erzählrhythmus, das Zuschauererleben empfindlich beeinträchtigen, wenn sie keinerlei bemerkenswerte Details enthalten. Zwar ist Kubricks Bemühen erkennbar, das Interesse des Betrachters unter weitgehendem Verzicht auf übliche Strategien emotionaler Vereinnahmung mit eher ungewohnten Mitteln zu gewinnen, aber in diesen und weiteren derartigen Szenen wirkt die selbstverordnete künstlerische Askese überwiegend einfallslos und monoton, während sie in anderen, wichtigeren Partien des Films, wie den in der Wohnung der Protagonisten angesiedelten Szenen, den Blick für das Wesentliche schärft, es durch beharrliche Zuspitzung einkreist und enthüllt, sichtbar werden läßt.

So wie Fridolin sein Weg zur geheimen Gesellschaft in der Kutsche aus dem städtischen Wien hinaus auf den Galitzinberg führt, von wo aus er „die in Dunst verschwimmende, von tausend Lichtern flimmernde Stadt“ (S.48) überblickt, so muß auch Fridolin die Großstadt hinter sich lassen, sich in die Vorortviertel New Yorks begeben, um Zeuge jenes erotischen Treibens zu werden, von dem Nick ihm berichtet hat. Ein harter Bild- und Tonschnitt läßt der ruhigen Innenszene im Kostümladen, in der sich Milichs Tochter lächelnd zurückzog, das laute Lärmen des Taximotors und des Verkehrs auf einer großen New Yorker Hängebrücke folgen – in einer Totalen fährt das Taxi, von der Kamera parallel begleitet, nach links. Diese Richtung wird in den folgenden Einstellungen beibehalten, so nimmt die Kamera den auf der Rückbank sitzenden Bill von schräg rechts auf (die per Rückprojektion eingefügte Außenwelt bewegt sich am Fenster nach rechts), und das Taxi erreicht das Tor von „Somerton“ schließlich auch von der rechten Seite kommend. Die *second unit*-Aufnahme auf der Brücke fängt im Hintergrund das vielgestaltige Leuchten der Stadt ein, läßt die Wolkenkratzer zumindest erahnen. Doch Bill hat dafür im Gegensatz zu Fridolin keinen Blick übrig, er starrt eher in sich hinein, schließt gar die Augen, während ihn erneut die Phantasievorstellung plagt, die ihm das Geständnis seiner Gattin unauslöschlich eingebrannt hat. Davor und danach verdichtet der Zoom die Kadrierung langsam auf Bill zu, dann, nach einer ersten Überblendung, nimmt die Kamera seinen *point of view* durch die Windschutzscheibe ein, das Taxi steuert auf eine Ausfahrt von der Autobahn zu, noch sind viele Rücklichter anderer Wagen zu erkennen. Mit den nächsten beiden, gleichfalls durch Überblendung eingeführten Einstellungen entfernt sich Bill immer weiter aus der gewohnten Umgebung, der belebten, zivilisierten Welt, sukzessive steuert er zu auf unsichere Einsamkeit. Dafür wechselt die Kamera zunächst wieder nach außen, nun hinter das Taxi, welches durch eine kleinere Siedlung fährt, unter einer „Happy Holiday“-

Leuchtschrift hindurch, danach über eine unbeleuchtete, von Bäumen gesäumte Straße, über welche die voranhuschenden Scheinwerfer des Taxis nur eine begrenzte Sicht erlauben. Nachdem die Kamera hier schon auf eine größere Distanz gegangen war, kehrt sie mit einer neuerlichen Überblendung wieder ins Innere, zu Bill, zurück. In Verbindung mit den beiden umrahmenden Nahaufnahmen Bills entfalten diese drei Einstellungen eine Art Sogwirkung, weil das helle Gesicht unseres Protagonisten (es handelt sich um eine absichtlich künstlich arrangierte Beleuchtung, welche die bei nächtlichen Fahrten übliche, durch Straßenlaternen und Scheinwerfer entgegenkommender Autos wechselnde Helle teilweise zu imitieren versucht) in der Überblendung langsam verblassend in die folgende Einstellung hinüberreicht. Und nur allmählich gewinnt es schließlich wieder Konturen. Der resultierende Bildeindruck nährt die Vorstellung, Bill gleite unaufhaltsam in eine andere, geheimnisvolle Welt hinüber, verliere sich dabei zusehends an seine Gedanken, in denen sich Traum und Wirklichkeit mischen.

Eine einfache, zeitraffende Folge von Überblendungen, die sämtlich Vorwärtsfahrten darbieten – erst durch die Windschutzscheibe, dann in größer werdenden Abständen dem Taxi folgend –, erfährt so durch die Rahmung mittels statischer Nahaufnahmen auf Bill eine neue, nahezu übersinnliche Dimension. Einen vergleichbaren Effekt erzielt Jean Cocteau in seinem Film ORPHÉE, wenn der Titelheld die Prinzessin und den toten Cégeste in ihrem Wagen begleitet, der nach Überquerung eines Bahnübergangs plötzlich durch eine Welt im Filmnegativ fährt. Weder Orphée noch Bill können ahnen, was sie in dieser unbekanntem Welt erwarten mag.

Für die Einführung des neuen Schauplatzes „Somerton“ übernimmt die Kamera wiederum Bills Standpunkt: Durch die Frontscheibe gesehen rückt das Tor, vor dem zwei Männer wachen, näher, und als das Taxi nicht sogleich hält, heftet der Blick der Kamera sich neugierig und fasziniert an diesen Gestalten fest, er wandert in einem Schwenk nach rechts über Seiten- und Rückfenster, bis Kubrick mit einer weiten Totalen das bislang gültige Muster des Miterlebens zerstört. Der Raum, zuvor sukzessive in der Vorbeifahrt wahrgenommen, läßt sich nun aus einer Position gegenüber dem Tor und hinter dem Taxi aus leichter Aufsicht überblicken. Er wird allein von einer Lichtquelle erhellt, einer hohen Laterne, die weit über dem Tor thront (in der Kinoversion abgekascht) und die davor stehenden Männer in ihren Lichtkegel taucht. Daneben leuchten am linken Rand die Taxischeinwerfer ins Dunkel. Das Bildarrangement grenzt demzufolge zwei Lichtinseln voneinander ab, noch besteht eine Distanz, die es zu überwinden gilt, nachdem Bill in einer Einstellung durch die Frontscheibe des Taxis den Fahrer dazu überredet hat, auf seine Rückkehr zu warten. Als Bill die zwei Männer erreicht, also in ihren Lichtbereich eintritt, unterstreicht ein Einstellungswechsel zu einer die drei Personen vereinigenden Halbtotale die neue Situation, von nun an ist Vorsicht geboten – in seiner Position als ungeladener Eindringling weiß Bill weder was ihn erwartet, noch wie das Spiel, an dem er sich beteiligt, ohne die Regeln zu kennen, ausgehen wird. Auf eine ausführliche Inszenierung des fortschreitenden Eindringens verzichtet Kubrick nun – das Tor bleibt verschlossen, eine Überblendung führt ohne Umschweife zum Beginn der nächsten Sequenz, einer Totalen des Schloßbaus, vor den man Bill mit einem roten Geländewagen, der schon zuvor hinter dem Tor zu sehen war, vorfährt. Im weitläufigen, von verstreuten Lampen schwach erhellten Eingangsbereich parken zahlreiche schwarze Limousinen, die in den anderen Gästen hochstehende Persönlichkeiten vermuten lassen. Mit einer Parallelfahrt, die durch einen breiten Pfeiler, der sich zwischen Bill und der Kamera vorüberschiebt, an beunruhigender Dynamik gewinnt, nimmt dann eine Folge von rechtsgerichteten Bewegungen ihren Anfang, die sich im Inneren des Gebäudes fortsetzen wird. Da in unserer Kultur insbesondere durch die Leserichtung entsprechende Bewegungen von links nach rechts in der unterbewußten Wahrnehmung als natürlich empfunden werden dürften²³⁸, sind gegenläufige Bewegungen eher mit dem Gefühl der Überwindung von Hindernissen verbunden. Entsprechend impliziert die Be-

²³⁸ Eine Diagonale von links unten nach rechts oben zum Beispiel wird als Steigung, nicht als Gefälle wahrgenommen.

wegungsrichtung der Taxifahrt die mit ihrem Ziel verknüpften Fährnisse – sowie Bill das Ziel erreicht hat, überwiegen dann Zuversicht und Neugierde, die Bereitschaft, alle Gefahren billigend in Kauf zu nehmen: „Weiter meinen Weg, und wär’s mein Tod“, denkt Fridolin in der TRAUMNOVELLE bei sich (S.49).

Bei aller Ähnlichkeit hinsichtlich der Wirkungsweise sollten doch die erheblichen Abänderungen nicht verschwiegen werden, welche der Film gegenüber der Vorlage an dieser Sequenz vornimmt: Anders als Bill, der ganz allein, verspätet, womöglich gar als letzter ankommt, und dem seitens der Wächter, denen er überdies unmaskiert gegenübertritt, eine Sonderbehandlung widerfährt, indem sie ihn bis zum Hauseingang geleiten, läßt sich Fridolin in Unkenntnis des Ziels von Nachtigalls vorausfahrender Kutsche führen, und später gesellen sich noch mehr Gefährte hinzu, so daß er ganz unauffällig den anderen gleich in der geheimen Gesellschaft anlangt, wo er schon beim Aussteigen seine Maske anlegt, seine Anonymität somit auch vor den Dienern wahrt. Einerseits verhelfen diese Unterschiede dem Film zu einer rascheren, vereinfachten Geschehensabfolge – da Nick, so unterstellt der Film, Bill schon im Café Sonata die Adresse mitteilen konnte, kann unser Held ohne Umwege vom Kostümverleiher nach „Somerton“ fahren, wo die Veranstaltung schon in vollem Gange ist –, andererseits erscheinen nun die dort getroffenen Sicherheitsvorkehrungen und die Notwendigkeit eines Paßworts recht fragwürdig, wenn man Bill trotz seiner auffälligen Ankunft Einlaß gewährt.

Bei Bills Rückkehr am nächsten Tag setzt der Film ebenfalls andere Akzente, weil sich die umfanglichen Reflexionen Fridolins nicht in den Film übertragen lassen. Stattdessen gewinnt er aus Schnitzlers nüchterner, kurzer Beschreibung eines herannahenden alten Dieners, der „stumm zwischen den Gitterstäben Fridolin, dem das Herz klopfte“ (S.81), einen Brief überreicht, durch eine ausführliche, von Ligetis „Musica Ricercata II“ auf der Tonspur dramatisch pointierte Blickinszenierung, eine Szene höchster Bedrohung – in der filmischen Gestaltung vergleichbar der späteren Verfolgung auf nächtlicher Straße.

Um dem Betrachter Bills Fahrziel unter Verzicht auf Dialog mitzuteilen, beginnt die Sequenz mit einer identischen Einstellung wie die soeben besprochene Taxifahrt: Bill fährt mit seinem dunkelblauen Range Rover (die Ziffernfolge „9987“ auf dessen Nummernschild entspricht den Veröffentlichungsjahren von Kubricks beiden letzten Filmen) über die Autobrücke, im Hintergrund ragen die Wolkenkratzer in den Himmel. Zum Zwecke des Wiedererkennens ist die Fahrtrichtung hier noch gleich, während die folgende Innenaufnahme die Richtungsachse überquert, Bill am Steuer seines Wagens von der rechten Seite zeigt – er fährt nach rechts. Auch die Ankunft am „Somerton“-Tor erfolgt in der übernächsten Einstellung im Unterschied zur vorhergehenden Nacht von der anderen Seite, die Kamera zoomt von Bills Auto her zurück und schwenkt mit nach rechts, wenn es vor dem Tor zum Stehen kommt. Zuvor war Bill ein rotes Sportcoupé entgegengekommen – vielleicht macht sich darin der rotgewandete Red Cloak gerade aus dem Staub?

Von nun ab wechseln im wesentlichen von der Innenseite des Tors durch die blauen Gitterstäbe hindurch photographierte Einstellungen auf Bills ausdrucksloses Gesicht mit Aufnahmen aus Bills Perspektive, überwiegend *point of view-shots*, zweimal auch *over shoulder* – zunächst zwei langsame Zooms aus Untersicht auf die Überwachungskamera zu, die sich langsam Bill zuwendet (vergleichbar jenem Blickwechsel während des Rituals mit Red Cloak, wo zwei Personen auf der Galerie, gleichfalls per Zoom angepeilt, langsam ihren Kopf zu Bill hin neigen), dann das Herannahen einer dunklen Luxuslimousine auf der anderen Torseite, der schließlich ein alter Herr mit verbissener Miene entsteigt, Bill einen Brief reicht, sich wortlos wieder abwendet (mit einem schrillen Musikton auf seiner Bewegung), ehe der Wagen wieder zurücksetzt. Bills Emotionen teilen sich hier allein durch die beharrlichen Perspektivwechsel und die düsteren Klänge der Musik mit, die Kamera springt ständig von seiner Seite des Gitters auf die andere, seine Sicht und unsere auf ihn bleibt immer durch die Stäbe des Tors begrenzt und unterteilt. Nachdem Bill den Inhalt des Briefes zur Kenntnis genommen hat, verweilt die Kamera noch lange auf ihm, bis die gerade laufende Tonfolge abge-

geschlossen ist. Auf dieselbe Weise und mit der gleichen Musik inszeniert Kubrick später Bills Zeitungslektüre in Sharkey's Café. Mit jedem Schnitt auf die Limousine fällt übrigens auf den anfangs sonnenüberstrahlten Weg mehr Schatten, gab es zunächst noch Reflexe an der Karosserie, so herrscht schließlich nurmehr diffuses Licht. Obgleich sich diese Lichtveränderung gut in die wachsende Spannung fügt, ist sie doch alles andere als natürlich, und war wohl ursprünglich auch nicht beabsichtigt – Kubricks Kameramann unter anderem bei BARRY LYNDON, John Alcott, berichtet, daß bei Außenaufnahmen unter Mißachtung wechselnder Lichtverhältnisse stets weitergefilmt wurde, keinesfalls Aufnahmen etwa wegen vorüberziehender Wolken abgebrochen oder aufgeschoben wurden.²³⁹

In der TRAUMNOVELLE finden sich keinerlei Anzeichen dafür, daß Albertines anfängliches Geständnis Fridolin sonderlich beunruhigt hätte – schließlich hatte er selbst ähnliche Erlebnisse vorzuweisen. Das Gespräch mag ihn lediglich sensibilisiert haben für die erotischen Abenteuer, die ihm danach zufällig begegnen. Erst nachdem Albertine ihm ihren Traum erzählt hat, schmiedet er an seinem „Rachewerk“ (S.83), will „Vergeltung“ (S.84) üben, denn für ihn zählen ihre im Traum verübten Taten ebenso viel, als hätte sie diese wirklich begangen, „man mochte es nehmen, wie man wollte: heute nacht hatte sie ihn ans Kreuz schlagen lassen.“ (S.89) Von da ab wechseln in seinen Gedanken neue Lebensentwürfe, die es ihm gestatten würden, seine am Vortag abgebrochenen Erlebnisse, wie er sich geschworen hat, „alle zu Ende zu erleben“ (S.73), mit „schmerzlich-sehnsüchtige[r] Erregung“ (S.79) wegen der „wunderbaren Frau von heute nacht“ (S.89), die ihm nicht aus dem Sinn gehen will. Der Film simplifiziert diese motivationalen Differenzen erheblich – angefangen mit seiner Fahrt zur Nathanson-Wohnung steigert sich Bill bar jeglicher innerer Entwicklung stets aufs neue in die von Kubrick als verfremdete Schwarzweiß-Szene visualisierte Vorstellung hinein, seine Frau treibe es auf Cape Cod mit dem Marineoffizier. Damit erscheint den ganzen Film über Alices erstes Geständnis, dem er nichts entgegenzusetzen hatte, als eigentliche Triebfeder seines Handelns, wohingegen die Unbekannte und Alices Traum außer den beiden *voice over*-Wiederholungen kaum erkennbare Spuren hinterlassen. Dem Film fehlt somit die unterschiedliche Prämisse von Fridolins Handeln, der zunächst den ihm offenstehenden sexuellen Möglichkeiten mit Widerwillen begegnet – sei es im unterbewußten Pflichtgefühl ehelicher Treue oder sei es als äußeres Zeichen seiner Impotenz – und später, als er sie bewußt ergreifen will, aus verschiedenen Gründen daran gehindert wird. Bei Bill dagegen, der stets zögerlich und unentschlossen agiert, läßt sich ein Vergeltungsdrang oder zumindest die Absicht, etwas den Sehnsüchten seiner Gattin Vergleichbares zu erleben, nicht wirklich erkennen. Im Gegenteil, der Film legt durch sein wiederholtes Aufgreifen von Bills Zwangsvorstellung die Betonung auf das Eifersuchtsmotiv, und Alices Geständnis erfolgte ausdrücklich in der Absicht, Bill eifersüchtig zu machen, ihm zu belegen, daß ihre Treue nichts Selbstverständliches sei. Diese graduelle Verschiebung gegenüber der Vorlage resultiert aus Kubricks konzeptioneller Entscheidung, dem Zuschauer allein durch jene fünf kurzen Traumszenen direkten Einblick in Bills Innenleben zu gestatten, auf eine anderweitige Vermittlung, etwa durch bestimmte Handlungsweisen, Dialoge oder *voice over*-Monologe, aber zu verzichten.

Vor allem in Momenten der Einsamkeit, die Bill Gelegenheit zum Nachsinnen und Grübeln gewähren, ergreift das besagte Bild von ihm Besitz: Zweimal während der Fahrt im Taxi, auf dem Wege zu Nathanson (Bild 35) und nach „Somerton“ (Bild 67), und zweimal in seinem Sprechzimmer, im Anschluß an seine Suche nach Nicks Verbleib und die Kostümrückgabe (Bild 98) sowie am Abend (Bild 108), und einmal auch während seines Wanderns durch nächtliche Straßen, evoziert durch den Anblick eines Liebespaars (Bild 44). In den erstgenannten vier Fällen ist es von auf Bill konzentrierte Nah- bis Halbnahaufnahmen umrahmt, immer wird es von kurzen Tonwallungen aus Jocelyn Pooks „The Dream“ begleitet. Während das veröffentlichte Drehbuch zwar die Phantasievorstellung räumlich (Cape Cod) situiert und den Mann als „naval officer“ identifiziert, obwohl dies dem Film selbst nicht zu entnehmen

²³⁹ Alcott in: American Cinematographer, März 1976 ([...] he likes to continue shooting whether the sun is going in or out. [...] That old bit that says you cut because the sun's gone in doesn't go anymore.).

ist, es sich eigentlich um irgendeinen beliebigen Mann in irgendeinem Hotelzimmer handeln kann, weist es nicht darauf hin, daß sich die fünf jeweils nur wenige Sekunden langen Einzelteile zu einer Art Fortsetzungsgeschichte zusammenfügen, die sich neben der Filmhandlung her entwickelt, sukzessive auf ihren Höhepunkt zusteuert, wobei die Kamera den Figuren aus der anfänglichen Halbtotale hin zu Nahaufnahmen immer näher rückt: Zieht Alice im ersten Bild noch ihren Slip aus, so hat sie sich im dritten auch ihrer Bluse entledigt, wird nun, völlig nackt in verschiedenen Körperhaltungen auf dem Bett liegend, vom Marineoffizier gestreichelt und geküßt und am Geschlecht berührt, bis erst das fünfte und letzte Bild die Kopulation der beiden zeigt. Fraglich bleibt indes, inwieweit Bills Erlebnisse ihn zu einer solchen Zuspitzung seiner Vorstellung stimulieren. Die Traumbilder heben sich nicht nur durch ihre Monochromie vom übrigen Film ab, sondern auch durch eine ruckartige Bildfolge, in der wohl nur jedes dritte Bild, allerdings für die Dauer von drei Bildern, Verwendung findet. Die solchermaßen verfremdete Szene steht für einen Gedanken, der nie realisiert wurde, der seinerzeit Wunschvorstellung von Alice war und jetzt als Angstbild ihres Gatten fortbesteht.

Seine Praxis dient Bill immer mehr als Refugium, wohin er sich von seiner Familie zurückziehen kann, um innere Einkehr zu halten. Unter dem Vorwand, er habe noch zu arbeiten, sitzt er am Abend untätig allein in seinem Sprechzimmer, die Kamera schwenkt zuvor durch den im Halbdunkel liegenden Eingangsbereich, in der Bildtiefe leuchtet ein Weihnachtsbäumchen, daneben die angelehnte Tür zum Sprechzimmer, aus der ein Lichtstrahl dringt (Bild 106). Das Neonlicht dort freilich ist wenig einladend oder angenehm, eher kalt und abweisend, was besonders durch die beiden Zwischenschnitte zur im warmen Licht liegenden Nathanson-Wohnung auffällt.

Derselbe Gegensatz in der Lichtqualität kennzeichnet auch den Wechsel von Sharkey's Café zum Krankenhaus. Im Café empfängt Bill eine warme, gemütliche Atmosphäre, die Kamera registriert sein Erscheinen in einer Totalen, folgt ihm dann zum Tresen, wo er seine Bestellung aufgibt und schwenkt dann mit zu einem Tisch, an dem er sich niederläßt. Zahlreiche andere Gäste erfüllen den Raum mit ihrem Gemurmel, die Fensterscheiben sind beschlagen (so ist der Blick auf die Straße verwehrt), und dazu spielt Mozarts „Requiem“, eine nicht ganz selbstverständliche Musikwahl für ein solches Lokal – das trifft eher für den Song „I Want a Boy for Christmas“ in Gillespie's zu –, man mag es aber als Vorzeichen verstehen auf das, was Bill in Kürze erwartet: Die Konfrontation mit dem Tod. Bill blättert in der Zeitung, in einer neuen Einstellung zoomt die Kamera von vorn aus der Halbnahen an Bill heran, die Zoombewegung setzt sich in einem Insert auf den Zeitungsartikel und danach wieder auf Bills Gesicht fort – dazu blendet die natürliche Geräuschkulisse aus, um erneut den leitmotivischen Ligeti-Klängen die Tonspur zu überlassen.

Während diese noch andauern, erfolgt bereits ein Ortswechsel zum Krankenhaus, wo die Kamera nach einer Totalen der Örtlichkeit Bill in der Empfangshalle gegenüber einer großen Drehtür erwartet, die nur eine von vielen Ausformungen des Kreismotivs in EYES WIDE SHUT darstellt, in ihrer gleichmäßigen Drehbewegung an den unabänderlichen Lauf des Schicksalsrads erinnernd, das Bill hier aufnimmt, mit sich führt und wieder ausspeit (kurz darauf, als Bill erfahren muß, daß die Gesuchte verstorben sei, taucht die Tür bezeichnenderweise in einer Nahaufnahme auf den Protagonisten wieder auf, wo sie sich in der Unschärfe des Hintergrunds weiterdreht). Der Film kürzt hier viel, spart elliptisch aus, was sich aus dem Zusammenhang erschließen läßt – Bill hat in Sharkey's Café seinen Cappuccino noch nicht erhalten, zudem wird er noch den Zeitungsausschnitt, den er später Ziegler präsentiert, ausgerissen haben, um nicht ständig die Zeitung mit sich herumtragen zu müssen. Die Meldung verweist Bill auch sofort an das Krankenhaus, während Schnitzlers Vorlage noch eine langwierige Odyssee durch zwei Hotels vorsieht, ehe Fridolin der mittlerweile Verstorbenen in der Leichenkammer gegenübersteht. Auch Bill muß erfahren, daß er zu spät gekommen ist – in der TRAUMNOVELLE eine Parallele zum Hofrat, während im Film Nathansons Tod schon per Telefon mitgeteilt wird.

Von Schnitzlers düster-geheimnisvoller Beschreibung der Totenkammer, eines kahlen hohen Raumes, der nur „durch die zwei offenen, etwas heruntergeschraubten Flammen eines zweiarmigen Gaslüsters schwach beleuchtet“ (S.97) wird, weshalb Doktor Adler mit seiner Taschenlampe behilflich ist – ein „greller Lichtschein“ durchbricht so das Halbdunkel –, kann Kubrick keinen Gebrauch machen: Ihm ist an einem wirklichkeitsgetreuen, aseptischen, von kaltem Neonlicht nüchtern erhellten Leichensaal gelegen, wie er in einem New Yorker Hospital heute vorzufinden ist. Raphael berichtet, daß Kubrick diesbezügliche Informationen einholte, nach denen der Raum, den Bill gemeinsam mit einem Pfleger betritt, auf einem verlassenen Fabrikgelände errichtet wurde.²⁴⁰ Allerdings kommt das Dekor lediglich in der ersten Einstellung wirklich zur Geltung, in der ein rechtsgerichteter Schwenk die beiden Eintretenden beobachtet, wie sie sich in den hinteren Teil des nun zentralperspektivisch zulaufenden Raums begeben, wo der Pfleger aus einem Schrank eine Bahre mit dem Leichnam der Gesuchten aufzieht. Die folgenden Einstellungen konzentrieren sich nun auf diese Bahre und Bill, der zunächst betreten auf die Leiche starrt, die dann in einer Aufsicht von oben diagonal das Bild füllt – die Augen der Frau stehen noch offen. Die *voice over*-Einspielung einer Verlautbarung der Mysterious Woman auf der Orgie hat zuvor klargestellt, daß Bill in der Toten jene Frau vermutet, von der er „nichts kannte als die Augen – Augen, die nun gebrochen waren.“ (S.94) Eine Klavier-Interpretation von Franz Liszts Tondichtung „Nuages Gris“, die beunruhigende und traurig stimmende Elemente vereint, setzt nun ein, während Bill langsam um die Bahre herum zum Kopf des Leichnams geht, wo er sich niederbeugt, wie um die Tote zu küssen, seinen Kopf jedoch bald wieder zurückzieht – möglicherweise will er sich auch nur vergewissern, ob er die Augen wiedererkennt, vielleicht ist ihm, wie Fridolin, „als irrte unter den halbgeschlossenen Lidern ein ferner, farbloser Blick nach dem seinen“ (S.99)? Auch in diesem Moment läßt sich eine mögliche Bedeutung der weit geschlossenen Augen, jenes paradoxen Filmtitels, finden.

Ehe Bill sich niederbeugt, macht ein Zwischenschnitt auf die fortdauernde Gegenwart des Pflegers in den folgenden intimen Augenblicken aufmerksam, aus denen in der Vorlage durch Doktor Adlers Worte „Aber was treibst du denn?“ Fridolin „jählings zur Besinnung“ kommt (S.99). Der Pfleger jedoch schaut rücksichtsvoll wie unbeteiligt in eine andere Richtung. Vielleicht dient der Zwischenschnitt auch nur als Hilfsmittel, um die folgende sehr diffizile Zoom-Einstellung zu ermöglichen – eventuell gelang es nicht, in einer einzigen Einstellung sowohl Bills Gang um die Bahre herum als auch die Auf- und Ab-Bewegung seines Oberkörpers einzufangen. Der langsame Zoom nämlich verengt den Bildausschnitt parallel zum Absinken von Bills Kopf, hält gemeinsam mit ihm inne und zieht sich wieder im selben Tempo zurück – dies erfordert eine optimale Koordination von Zoombetätigung und Darstellerbewegung. Als sich Bill und die Mysterious Woman auf dem Maskenball das erste Mal begegnen, nachdem sie aus dem Kreis um Red Cloak herausgetreten ist, erfordert das Ritual einen scheinbaren Kuß der beiden Maskierten, bei dem die Bewegung der Köpfe aufeinander zu und wieder voneinander weg gleichfalls durch einen entsprechenden Zoom nach vorn und wieder zurück konturiert wird. Will man der Kostümdesignerin Marit Allen Glauben schenken, so wurde allein an dieser Einstellung drei Tage gearbeitet, ehe man die gewünschte einheitliche Wirkung erzielte:

[...] nous étions en train de tourner une scène très intense pendant l'orgie où, en gros plan, Tom et la fille s'embrassent avec leur masques. Nous avons mis trois jours à la réaliser – pour de multiples raisons, cela ne marchait jamais. Lorsque enfin nous avons mis la scène en boîte, mon assistante est venue vers moi, livide, pour me dire que la fille ne portait pas son collier pendant la prise. [...] [Stanley] n'arrivait pas à le croire, m'a rejointe immédiatement pour regarder la scène sur l'écran vidéo. [...] il a annoncé à Tom Cruise qu'il fallait refaire le plan. [...] « [...] il y avait quelque chose dans l'éclairage qui ne me convenait pas tout à fait. » Très élégante. J'étais en pleurs.²⁴¹

²⁴⁰ vgl. Raphael, S. 121f. und Tomkins in: Ciment, S. 272.

²⁴¹ Marit Allen in: Ciment, S.277.

3.2.4 Zutritt nur für Gäste: Weihnachtsparty und Maskenball

„Not a soul.“ So lautet Bills Antwort auf Alices Frage, ob er irgendwelche anderen Gäste auf Zieglers Weihnachtsparty kenne. Offenbar ist es für sie beide nicht üblich, sich in diesen gesellschaftlichen Kreisen zu bewegen, sie müssen sich als Fremdkörper vorkommen. Nur langsam findet Bill Gesprächspartner, die ihm bereits flüchtig bekannt sind – sein Studienkollege Nick und Gayle, der er einmal auf der Straße etwas aus dem Auge entfernt hatte. Beide Unterhaltungen werden vorzeitig abgebrochen: Ein Sekretär Zieglers muß mit Nick etwas besprechen, kurz darauf bittet Zieglers persönlicher Assistent Harris Bill um Hilfe, was ihn aus dem Flirt mit Gayle und ihrer Freundin Nuala herausreißt. Der Film schmückt den Handlungsablauf der Rückblende vom Beginn der TRAUMNOVELLE stark aus und bringt zusätzlich zu dem dort schon existenten Motiv der Verführbarkeit Aspekte ein, die bei Schnitzler erst später, vor allem in Fridolins Reflexionen, aufscheinen: das Gefühl, ausgeschlossen zu sein, und das Bewußtsein um alternative Lebensmöglichkeiten, die aufgrund familiärer und beruflicher Aufgaben unrealisiert bleiben. Auf dem Karnevalsball der Vorlage kann keine Rede von solchen Empfindungen sein – Fridolin wird „gleich beim Eintritt in den Saal wie ein mit Ungeduld erwarteter Freund von zwei roten Dominos begrüßt“ (S.11f.).

Erstaunlicherweise verzichtet der Film aber später bei der Inszenierung der Vorgänge in der geheimen Gesellschaft auf jene Komponenten der Fremdheit, wie sie Schnitzler immer wieder heraufbeschwört. Während Bill sich offenbar unauffällig in die Menge der anderen Vermummten einreihet und es fragwürdig bleibt, was etwa die Mysterious Woman zu ihrer Behauptung „You don't belong here“ veranlaßt, gelingt es Fridolin nicht, sich den Abläufen anzupassen, immer wieder wird er von einer Wendung der Ereignisse überrumpelt, fällt durch ein anderes, falsches Verhalten auf, findet sich abgesondert, kann sich nicht an den Vorgängen beteiligen, da er deren Regeln nicht kennt: Beim Eintreten in den Saal merkt er, daß „er als einziger das Haupt bedeckt hatte“ (S.49), und plötzlich tragen die anderen Männer auch keine Mönchskutten mehr, sondern festliche, vielfarbige Kavalierröcke – „Fridolin war der einzige, der als Mönch zurückgeblieben war“ (S.51f.). Etwas später, nach der Unterredung mit der geheimnisvollen Frau, findet er sich „allein, und diese Verlassenheit überfiel ihn wie Frost.“ (S.55) Während die entsprechenden Szenerien von EYES WIDE SHUT weit über fünfzig Personen bevölkern, malt sie Schnitzler wesentlich kleiner aus, spricht von lediglich „sechzehn bis zwanzig Personen“ (S.49). Überhaupt scheinen Schnitzlers Beschreibungen Kubrick hier lediglich als Inspirationsquelle zu dienen, von der er nur einige Elemente beibehält, ansonsten aber völlig neue Einfälle einarbeitet – neben den Orgienszenen sind diesbezüglich die Bemühungen um eine weit klarere, wohlgeordnete Strukturierung mittels des einführenden Zeremoniells und der abschließenden Gerichtssitzung hervorzuheben.

Als Bill die hohe, vielfach mit Ornamenten im orientalischen Stil verzierte Halle betritt, gesellt er sich zu den vielen umstehenden Zuschauern mit venezianischen Masken und schwarzen Umhängen, die nicht nur das Parterre bevölkern, sondern auch die seitlichen Balkone und Galerien. Das allgemeine Interesse ist auf elf maskierte und schwarz gewandete Frauen fokussiert, die sich kniend in einem Kreis formiert haben, der von einer starken Deckenleuchte scharf abgezirkelt auf den Boden gezeichnet wird, wo das Licht sich an einem roten Teppich reflektiert. Im Hintergrund erhellt ergänzend ein schwächerer, im Bild sichtbarer Deckenstrahler einen Vorbau, wo Nick an einem Mischpult die sphärischen Klänge erzeugt. Die übrigen Teile des Raums sind in diffuses Halbdunkel getaucht. Im Zentrum des Kreises der Frauen bewegt sich eine Gestalt in rotem Umhang und mit goldener Maske, Red Cloak, der wie ein Priester ein Räucherfaß schwingt und mit einem langen Stab wiederholt laut auf den Boden schlägt, worauf die Frauen stets mit einem weiteren rituellen Akt reagieren – zunächst verbeugen sie sich tief, dann erheben sie sich, lassen ihre Umhänge fallen und entblößen so ihre nur noch von schwarzen G-Strings bekleideten Leiber, knien sich dann wieder nieder, reichen reihum einen „Kuß“ weiter, indem sie sich seitlich umarmen und mit den Maskenmündern berühren, stehen schließlich wieder auf, und werden dann von Red Cloak eine nach der anderen aufgefordert, nach einer kurzen Verbeugung den Kreis zu verlassen und sich einen der Umstehenden durch einen weiteren „Kuß“ zwischen maskierten Gesichtern zur Be-

gleitung auszuwählen. Auf eben diese Weise gelangt die Mysterious Woman, die sich von den anderen Frauen durch einen großen, blauen Federkranz um ihre Maske abhebt, an Bill, um ihn dann aus der Halle über einen hell erleuchteten Gang in einen anderen Bereich des Gebäudes zu führen.

Über denselben Korridor geleitet ein Diener Bill später wieder in die große Halle zurück, wo Red Cloak ihn bereits mit zwei Gehilfen in lilafarbenen Roben zu seinen Seiten erwartet. So wie Bill auf seine Aufforderung hin näher getreten ist, schließen die weiteren anwesenden verummten Gäste einen Kreis um Bill, der so zusammen mit Red Cloak wie in einem Brennpunkt eingeschlossen wird. Nach einem längeren Dialog, in dem Bill von Red Cloak zunehmend unter Druck gesetzt wird, errettet ihn schließlich das verbale Eingreifen der Mysterious Woman von einem Balkon her aus größerer Bedrängnis.

Diese streng geregelten Rituale sind allerdings nicht nur als eine Inszenierung Kubricks zu betrachten, sondern innerhalb der Handlung vielmehr als diejenige der geheimen Gesellschaft selbst. Sexualität findet sich hier, wie später in den Orgienbildern bar jeder Gefühle auf die niedrigste Stufe bloßer Triebbefriedigung reduziert, indem sie ausgestellt und in geradezu maschinelle Abläufe integriert wird. In mancher Hinsicht erinnert das an die dehumanisierende, die Bedürfnisse des Individuums leugnende Abrichtung der Marines zu Kampffrobotern im ersten Teil von FULL METAL JACKET. Die nachhaltige Präsentation von Kreisformen, von der Kamera in immer neuen Ansätzen abgefahren, verweist darüber hinaus auf die mit dieser geometrischen Figur verbundenen mystisch-magischen und technisch-mathematischen Implikationen – schon im kreisförmigen Konferenztisch des War Room von DR. STRANGELOVE mag diese Zweideutigkeit anklingen.

Bei Schnitzler verlaufen die entsprechenden Szenen weit weniger geordnet, weniger übersichtlich, wodurch sich nicht zuletzt auch Fridolins eigene Verwirrung und Desorientierung mitteilt. Die Zeitform des Plusquamperfekts referiert mitunter neue Wendungen erst, nachdem sie bereits eingetreten sind, sich also der unmittelbaren Wahrnehmung Fridolins entzogen, ihn überrascht haben – „die Gesangsstimme war [...] ins Helle und Jauchzende übergegangen [...] Türen rechts und links hatten sich aufgetan“ (S.51) –, und wiederholt eingesetzte Adverbien wie „plötzlich“ oder „unversehens“ pointieren ebenfalls das Gefühl der Unsicherheit, des mangelnden Überblicks. Dem abschließenden Teil, in dem Fridolin die Bloßstellung droht, fehlt gleichfalls jene Disziplin des Gerichtsrituals, die der Film präsentiert. Chaotische Zwischenrufe verlangen von Fridolin, die Maske abzunehmen, manche werden gar zudringlich, so daß er die Arme schützend vor sich hält. Nachdem die Unbekannte sich bereit erklärt hat, ihn auszulösen, wirft sich Fridolin ganz im Gegensatz zum Bill des Films in eine Heldenpose, weigert sich zu akzeptieren, daß diese Frau sich für ihn opfern solle, und will nun doch seine Identität preisgeben. Die Frau selbst tritt nicht entrückt auf einem entfernten Balkon in Erscheinung, sondern liefert sich direkt der Menge aus – mit den Worten „Hier bin ich, hier habt ihr mich – alle!“ (S.58) läßt sie ihre Tracht fallen, und Fridolin wird, noch ehe er „das Bild ihres Antlitzes zu erhaschen“ (S.59) vermag, von anderen fortgerissen und in einen Vorraum hinausgedrängt. Schnitzler sieht also eher eine unmittelbare Konfrontation vor, ein aufgewühltes Geschiebe und Gedränge, mehr Hektik sowie eine klare Interaktion auf seiten Fridolins, der sich gegen den Ablauf des Geschehens auflehnt, während der Film seinen gewohnt ruhigen Gang bewahrt und Bill die Ereignisse weiterhin passiv über sich ergehen läßt, ihnen wehrlos ausgeliefert zu sein scheint.

Ergänzend zu den inhaltlichen Affinitäten der beiden „Partys“ konstruiert der Film weitere motivische und gestaltungsmäßige Querverweise, ikonographische Parallelen, die vergleichbar den Prinzipien von Schnitzlers bereits diskutierter literarischer Konzeption innere Zusammenhänge etablieren. So wird Bill, nachdem er sich von Gayle und Nuala verabschieden mußte, von Harris über eine große Treppe nach oben geführt. Auf ähnliche Weise wird ihm später die Mysterious Woman von einem anderen Gast eine Treppe hinauf entführt, mit sehnsüchtigen Blicken starrt er ihr in einer Großaufnahme hinterher. Bei ihrem Flirt mit Bill haken sich Gayle und Nuala rechts und links bei ihm ein, geleiten ihn so durch einen Gang in einen

weiteren großen Raum, wo sie in schlangengleichen Windungen nach beiden Seiten an ihm zerren, ihn umgarnen. Als Bill den letzten Raum der Orgienszenen erreicht hat (Bild 83), tritt von hinten, von einem Mann ausgeschickt, eine Frau an ihn heran und verwickelt ihn in ein Gespräch, ehe sich von der anderen Seite mit den Worten „I've been looking all over for you.“ die Mysterious Woman hinzugesellt, wodurch Bill im Bildarrangement wiederum seitlich von zwei Frauen flankiert wird. Kurz darauf geleitet ihn ein Diener zurück zur großen Halle, während zeitgleich Nick von einem anderen Diener durch eine Gruppe nackter Tänzer geführt wird, was an die beiden Bediensteten Zieglers erinnern mag, die Nick und Bill in ihren jeweiligen Gesprächen unterbrechen. Außerdem kennzeichnen lange Kreisbewegungen der Kamera das Aufnahmekonzept zentraler Teile beider Sequenzen. Auf Zieglers Party verfolgt sie Alices Tanz mit Szavost in durchgehenden, lediglich durch Szenenwechsel unterbrochenen Einstellungen in Schwenks und seitlichen Fahrten gegen den Uhrzeigersinn, die Kamera betrachtet sie aus halbnaher Entfernung aus dem Inneren des Kreises, den sie durch ihren Tanz beschreiben. Die beiden Kreisfiguren des Maskenballs, gebildet von den Frauen in der anfänglichen Zeremonie und später den Zuschauern von Bills Bloßstellung, werden dagegen von der Kamera, gleichfalls gegen den Uhrzeigersinn, aber in ständig unterbrochenen und versetzt an anderer Stelle wieder aufgenommenen Fahrten von außen mit Blick nach innen, auf Red Cloak und Bill, umrundet, wobei die Sicht auf das Zentrum immer wieder von den Außenstehenden verstellt wird. Bei Alices Tanz mit Szavost dagegen brechen nie die zahlreichen anderen Gäste, die gleichfalls im großen Saale tanzen, den Blick zwischen Kamera und Figuren, die beiden bleiben fest im Bildkader, während sich nur der Hintergrund weiterbewegt, dem sie dadurch entzogen scheinen.

Im Vergleich dieser Aufnahmen mit einer der zahlreichen Tanzinszenierungen des von Kubrick bewunderten Regisseurs Max Ophüls, beispielsweise dem Tanz von Danielle Darrieux und Vittorio de Sica in *MADAME DE ...* (1953), sind somit gewaltige Unterschiede festzustellen. Während die Kamera bei Ophüls eine eigenständige lyrische Qualität entfaltet, sich frei durch die Reihen der Tänzer bewegt, dabei den beiden Figuren der Handlung einmal näher kommt und sich dann wieder in größere Distanz begibt, wobei andere Personen und Gegenstände sich vor den Kamerablick schieben, heftet sich derselbe bei Kubrick fest an das eine Paar, läßt sich nicht beirren, schweift nicht umher, will keinen Moment verpassen. Ophüls überträgt auf den Zuschauer das dynamische, beschwingende Gefühl des Tanzes – Kubrick nimmt den Tanz als Kulisse für einen statischen Dialog, macht damit jedoch auch die Bedrängnis deutlich, in der sich Alice befindet, deren Widerstand gegenüber Szavosts Annäherungsversuchen von übermäßigem Alkoholgenuß beeinträchtigt wird. Die spezifische Kombination von Perspektivwahl und Bewegungsrichtungen verschärft dessen Zudringlichkeit: Alice und Szavost drehen sich mehrfach im Uhrzeigersinn, halten aber nur verhältnismäßig kurz in einer Haltung inne, bei der sie rechts und er links im Bild zu stehen kommt, um sich möglichst rasch wieder in jene stets relativ lange gezeigte Stellung weiterzudrehen, bei der sie die linke und er die rechte Bildhälfte einnimmt. Da die Vorwärtsbewegung der beiden von der Kamera aus betrachtet immer nach links voranschreitet, nimmt Szavost eine dominierende Position ein – er bewegt sich vorwärts und drängt dabei Alice rücklings vor sich her. Vom Champagnerkonsum merklich angeheitert, läßt sie sich willig von ihm führen, versinkt zunehmend in Gedanken, aus denen sie erst zum Schluß wieder aufschreckt, als die Musik endet. Nun nimmt sie im Bild die rechte Position ein, aus der sie Szavosts Wünsche unter Hinweis auf ihren Ehering abschlägt. Zuvor hat Bill übrigens, den Verführungskünsten von Gayle und Nuala ausgesetzt, unbewußt mit der Hand an seinem Ehering gespielt.

Auf diese Art entfalten sich zwei parallele Handlungsstränge, die Bill und Alice begleiten, zwischen beiden hin und her wechseln. Da ein solcher steter Wechsel immer Auslassungen in der Handlungsabfolge, zeitliche Raffungen also, gestattet, vermittelt die ganze Sequenz den Eindruck abwechslungsreicher Vielfalt, während die Vorgänge auf „Somerton“ – von einigen nicht unbedingt als zeitlicher Übergang zu identifizierenden Überblendungen abgesehen – als zeitliches Kontinuum gezeigt werden, indem der Film hier die Erlebnisperspektive eindeutig Bill zuordnet. Obwohl die Erzählzeit des Films in beiden Fällen nahezu identisch ist, nimmt

die Anwesenheit der Harfords auf Zieglers Party gewiß weit mehr Realzeit in Anspruch als Bills Aufenthalt auf „Somerton“. Dafür profitiert letzterer von einem schnelleren, mehr Dramatik suggerierenden Schnittrhythmus – bei nur geringfügig längerer Lauf- bzw. Erzählzeit beinhaltet er doppelt so viele Einstellungen (86) wie die Weihnachtsparty (43), dies vor allem aufgrund zahlreicher Blickinszenierungen und Perspektivenwechsel.

Wie gliedert Kubrick nun analog zur inhaltlichen Entwicklung die Abläufe in der visuellen Gestaltung und durch szenische Auflösung? Auf Zieglers Weihnachtsparty lassen sich die Vorkommnisse grob in fünf Teile untergliedern: Zunächst die Ankunft und der gemeinsame Tanz von Bill und Alice, anschließend Bills Gespräch mit Nick, dann Alices langer Tanz mit dem Ungarn Szavost, der in der Montage immer wieder von den beiden Erlebnissen Bills – zum einen sein Flirt mit Gayle und Nuala, zum anderen die „Behandlung“ Mandys im Badezimmer – unterbrochen wird. Während die Musik hier gegenüber den Gesprächen in den Hintergrund gerät, eher als illustrative Begleitung zum Tanz fungiert, kommt ihr in der vornehmlich visuelle Eindrücke vermittelnden „Somerton“-Sequenz selbst eine strukturierende Funktion zu.

Zunächst erschallt während des Zeremoniells das an dunkle Orgelklänge erinnernde Stück „Masked Ball“, zu dem eine raue Männerstimme Beschwörungsformeln zu murmeln scheint, danach, als Bill mit der Mysterious Woman den Korridor hinab schreitet und weiter während der Orgienszenen, wird es abgelöst von „Migrations“, einer sphärischen Melange hoher Töne und Vokalstimmen, vorangetrieben von galoppierenden Wirbeln. Jocelyn Pook hat sich dabei offensichtlich von Schnitzlers Beschreibungen anregen lassen, die sich teilweise auf die Musik im Film übertragen lassen: Eingangs gewahrt Fridolin „Harmoniumklänge, sanft anschwellend, eine italienische Kirchenmelodie“ (S.49), kurz darauf erklingt „eine weibliche Stimme“, „eine altitalienische Arie tönte durch den Raum“, alle Anwesenden geben sich wie Fridolin „für eine Weile der wundervoll anschwellenden Melodie gefangen.“ (S.50) Kurz bevor die zwischenzeitlich verschwundenen Frauen nackt wiederkehren, ersetzt Nachtigalls Klavierspiel die Harmoniumklänge, die ihre kirchlich-sakrale Prägung schon verloren haben und durch weltliche, üppig brausende Klangmuster ersetzt wurden – und die „Gesangsstimme war indes aus ihrem dunklen Ernst über einen kunstvoll ansteigenden Triller ins Helle und Jauchzende übergegangen.“ (S.51)

Ein derart gellendes Ansteigen der Musik findet sich im Film an einer zentralen Stelle der ganzen Sequenz, dort nämlich, wo eine Überblendung von der Nahaufnahme Bills – dessen Augen aus seiner Maske heraus noch der Mysterious Woman nachstarren, die sich seinen Blicken über die Treppe hinweg entzieht – hin zu einer Fahraufnahme nach vorn auf einen Durchgang zu, hinter dem ihn die enthemmten Sexgelage erwarten, den Eindruck erweckt, Bill werde rücklings in diesen anderen Raum hineingezogen. Da die Vorwärtsfahrten mit der *Steadicam* kurz darauf durch wiederholte Umschnitte auf Rückwärtsfahrten vor Bill her eine Gleichsetzung mit dessen Perspektive, seinem *point of view* erfahren, werden in der Überblendung der Blick und das Geschaute eins, gehen ineinander über. Zugleich teilt sich wie schon in den Überblendungen während der Taxifahrt in der Kombination einer statischen Aufnahme von Bills Gesicht (oder Maske) mit einer Vorwärtsfahrt ein traumhaftes Erleben mit, wie in Trance gleitet Bill daraufhin durch die verschiedenen Räumlichkeiten, in denen er Zeuge forciertes Sinnenlust wird.²⁴² Kubrick will hier in der spezifischen, aufeinander abgestimmten Verbindung von Mitteln der Montage, der Bewegung, der Beleuchtung und des szenischen Arrangements die traumähnliche Wahrnehmungsweise Bills auf den Zuschauer übertragen, gleichzeitig aber an der objektiven Wirklichkeit der Geschehnisse keinen Zweifel las-

²⁴² Eine alternative Methode, ein solches Erleben zu vermitteln, bietet die Möglichkeit optischer Raumverzerrung (Streckung oder Verkürzung) durch gegenläufige Fahrt- und Zoombewegungen, wie sie erstmals Hitchcock in *VERTIGO* zum Ausdruck des Schwindelgefühls nutzte und die mittlerweile allzu inflationär in Filmen und Videoclips Einsatz findet. Allerdings fehlt ihr die Geschmeidigkeit und Natürlichkeit etwa einer Überblendung, sondern sie tendiert dazu, die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich selbst und die auffällige technische Künstlichkeit zu lenken.

sen. In wiederholten Überblendungen ahmt die Kamera seinen Gang durch Türbögen hindurch nach, läßt den Blick schweifen, wie Bill in den korrespondierenden „Gegenschüssen“ seinen Kopf wendet, klammert sich immer wieder in verdichtenden Zufahrten an den einzelnen Gruppierungen fest, ehe sie im letzten Augenblick doch seitlich an ihnen vorüberfährt. Die suggestive Kraft dieser kaum zur Gänze überschaubaren Fülle an Impressionen beruht im Grunde auf demselben Inszenierungsprinzip wie die Sternentor-Sequenz von 2001: A SPACE ODYSSEY, in der Dave mit seiner Raumkapsel ein psychedelisches, variables Muster von Farben, Lichtern und Formen durchquert. Während die Kamera nach vorn zu rasen scheint, kennzeichnen mehrfache Umschnitte auf Großaufnahmen von Dave diese Bilder als seine individuelle Wahrnehmung, welche der Zuschauer nun um so intensiver nachzuvollziehen vermag.

Die einzelnen sexuellen Darbietungen, über die Bill nebst vielen weiteren maskierten Zuschauern seinen Blick wandern läßt, erscheinen durch ihre jeweilige Positionierung im Raum wie Ausstellungsstücke eines Museums, wie bewegte Skulpturen – als würden jene weißen Plastiken in der Korova-Milchbar von A CLOCKWORK ORANGE, die nackten Frauenleibern nachempfunden sind, zum Leben erwachen. Überhaupt haftet der Darstellung weiblicher Nacktheit in der ganzen Sequenz etwas Mechanisches, Puppenhaftes an, die erotische Komponente gerät deutlich in den Hintergrund, selbst der Körper der Mysterious Woman bildet dabei keine Ausnahme. Insbesondere im Vergleich mit der zärtlich-liebevollen, geheimnisvoll-verführerischen Ablichtung von Alice zu Anfang des Films macht sich hier, durchaus im Einklang mit der inhaltlichen Aussage, eine weit distanziertere Haltung bemerkbar, die einzelnen Körper dienen nur als Komponenten der gesamten Bildkomposition. Den äußeren Rahmen hierfür bilden sehr edel und vornehm eingerichtete Räume, mit marmornen Wänden und vielen Verzierungen, es herrscht ein dunkler Branton vor, ergänzt durch viele Rottöne von Teppichen und Sofas, auch der lange Tisch, auf dem sich viele Leiber in sexueller Ekstase räkeln, ist mit rotem Tuch bespannt. Über dem Tisch hängt ein großer Kronleuchter von der Decke herab, ansonsten sorgen zahlreiche Schirm- und Wandlampen für eine stimmungsvolle Lichtaufteilung in hellere und dunklere Areale, im letzten Raum, der Bibliothek, strahlt zudem von links her der flackernde Schein eines Kaminfeuers. Viele der getragenen Masken unterscheiden sich erheblich von Bills eigener, die ebenmäßige Verzierungen aufweist – gräßliche Fratzen, entstellende Verteilung von Proportionen und teuflische Attribute kennzeichnen sie. Der Gesamteindruck dieser Teilsequenz gemahnt an die lange Tradition von Höllenvisionen in der Kunstgeschichte, aus der Kubrick mit seinen Produktionsdesignern und Kostümbildnern gewiß viele Anregungen bezog – es sei nur auf die Höllenbildnisse eines Hieronymus Bosch verwiesen.

Als schließlich die Mysterious Woman wieder auftritt und Bill aus dem letzten Raum hinaus in einen Flurbereich führt, klingt die Melodie von „Migrations“ aus, und im Hintergrund ihres Gesprächs setzt leise eine Instrumentalversion von „Strangers In The Night“ ein, die erst später, als ein Butler Bill in die große Halle zurückbringt und zeitgleich Nick mit verbundenen Augen durch Reihen nackter Tänzer geleitet wird, für einen kurzen Moment lauter aufspielt. Den vierten Abschnitt der „Somerton“-Sequenz, die Gerichtsszene, wird dann Ligetis „Musica Ricercata II“ dominieren, die hier zum ersten Male im Film ertönt und im weiteren Verlauf der Handlung immer wieder die Erinnerungsfunktion eines Leitmotivs übernehmen wird. Während es sich bei den ersten drei Musikstücke ganz offensichtlich um aktuelle, in der Handlung verankerte Musik handelt – die Lautstärke von „Strangers In The Night“ zum Beispiel wird beim Schnitt von Nick zu Bill, also in einen anderen Teil des Gebäudes, plötzlich abgesenkt – hat letztere als erzählerisches Mittel lediglich eine kommentierende Aufgabe.

Die Unbekannte zieht Bill zu einer Fensterfront hinüber, durch die tiefblaues Licht dringt, welches durch Fenstergitter hindurch ein entsprechend blaues Linienmuster an die inneren Wände malt. In der Bildtiefe flankieren zwei Leuchter die beiden Seiten eines Durchgangs. Den Dialog, in dem Bill, der unbedingt die Identität der Frau zu erfahren, ihr Gesicht zu sehen begehrt, dringend geraten wird „to get away before it’s too late“, löst Kubrick in zwei Einstellungspositionen seitlich der Figuren auf – eine in größerer Distanz und kurzer Brennweite

mehr auf die Mysterious Woman, die andere mit längerer Brennweite mehr auf Bill gerichtet. Dabei gerät einer der Leuchter im unscharfen Hintergrund genau zwischen sie beide, verursacht ein strahlendes Gegenlicht in ihrer Mitte, während sie selbst sich gerade in einer nur mäßig beleuchteten Ecke aufhalten. Dieses Licht hat wesentlichen Anteil an der atmosphärischen Stimmung dieser intimen Szene, der einzigen, welche den beiden, die sich an den Händen fassen, allein gehört, sie für kurze Zeit ihrer Umgebung entrückt. Es ist Ausdruck von Bills Begehren – schließlich ist sein Gegenüber für ihn der einzige Bezugspunkt in der ganzen fremdartigen Veranstaltung. Das von außen eintretende blaue Licht dagegen entlarvt seine Hoffnungen als trügerisch, nimmt die bevorstehende Enttäuschung schon vorweg. Wenig später, als die Unbekannte Bill von einem Balkon her zu Hilfe kommt, strahlt erneut blaues Licht die Wand hinter ihr an, dann wird sie zur Seite hin abgeführt, lediglich der Hintergrund ist noch blau erleuchtet, von ihr bleibt nurmehr die Silhouette, als Schattenriß entschwindet sie Bills Blicken, eine Schimäre gleichsam.

In der schon mehrfach angesprochenen Farbdramaturgie von EYES WIDE SHUT treten die drei Primärfarben rot, blau und grün häufig in auffällig prominenter, isolierter Weise in Erscheinung und erfüllen dann einen ganz bestimmten Zweck, indem sie die inhaltlichen Stimmungen und Bedeutungen reflektieren. Die Farbe rot kann zwar, wie im Apartment der Harfords, auch die Wärme und Geborgenheit des Heims illustrieren, meistens aber veranschaulicht sie das Spannungsfeld zwischen Gefährdung und Bedrohung auf der einen und Erregung und Verheißung auf der anderen Seite – das reicht von der roten Eingangstür zu Dominos Haus über Zieglers Billardtisch bis hin zu den roten Teppichen auf „Somerton“. Blau hingegen versinnbildlicht Sachverhalte wie Unsicherheit, enttäuschte Hoffnung, Desillusionierung und Ausweglosigkeit, beispielsweise in den Nachtszenen im Schlafzimmer der Harfords oder am blauen Torgitter, wo Bill die briefliche Warnung ausgehändigt wird. Grüne Farbtöne schließlich finden wir meist im Zusammenhang mit erotisch konnotierten Szenen, in denen zugleich offen oder verdeckt Krankheit und Tod eine Rolle spielen (Eros-Thanatos-Konfiguration), in Zieglers Badezimmer etwa, in Lou Nathansons Schlafzimmer oder im Eingangsbereich von Dominos Wohnung.

Konnte Bill bislang als unbeteiligter Beobachter den eigentümlichen Geschehnissen beiwohnen, so rückt er jetzt unerwartet in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, nun ist er es, auf den sich alle Blicke heften. Allerdings hat es bereits während des einführenden Zeremoniells einen mysteriösen Blickkontakt zwischen Bill und zwei Gestalten auf der oberen Galerie gegeben: Noch ehe Bill diese beiden bemerkt, zoomt die Kamera bereits von unten aus Bills Standort nach oben, während die beiden Köpfe sich ihr, demnach auch dem Zuschauer, nahezu im Einklang zuwenden. Erst dann erfolgt ein Umschnitt auf Bills Maske in Nahaufnahme – noch ist sein Blick auf die Vorgänge im Kreis der Frauen gerichtet, die gerade die „Küsse“ weiterreichen, doch irgendwie scheinen ihn die observierenden Blicke von außen zu berühren, seine Augen wandern plötzlich nach oben. Dort nickt man ihm erkennend zu, und Bill erwidert diese Geste notgedrungen, woraufhin sich die beiden wieder abwenden. Der Blick des Zuschauers darf in dieser kleinen Bildfolge also ausnahmsweise dem Bills um einen kurzen Moment vorauslaufen, während die Sequenz sonst überwiegend ein gemeinsames Erleben beider zuläßt. Eine alternative Möglichkeit hätte schließlich darin bestanden, Bill beim ersten Umschnitt schon nach oben schauend zu zeigen, wodurch die Einstellung davor dem *point of view* des Protagonisten hätte zugerechnet werden können. Kubricks Entscheidung dagegen stärkt die Position des Zuschauers, indem die handelnde Figur erst nachträglich dessen Blick übernimmt, nicht umgekehrt. Ein großer Fehler wäre es indessen gewesen, Bill von oben, aus der Sicht seiner Beobachter zu zeigen, denn das wäre einem Standortwechsel gleichgekommen – der Zuschauer hätte den Platz von Figuren eingenommen, die ihm und Bill doch gerade als undurchsichtig, unerreichbar, überlegen vorkommen sollen.²⁴³ Anders verhält

²⁴³ Aus demselben Grund gibt es beispielsweise in Alfred Hitchcocks THE THIRTY-NINE STEPS (1935) keine Nahaufnahmen der Spione auf dem Bürgersteig vor Hannays Haus (ein Fehler, den das Remake von Ralph Thomas begeht; vgl. F. Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München 1973, S.87f.) und in

es sich später mit der Aufsicht aus der Perspektive der Mysterious Woman (tatsächlich aus einer weiter nach links verschobenen Blickrichtung), nachdem sie sich auf dem Balkon gezeigt hat – damit macht Kubrick deutlich, wie sich mit einem Mal die Aufmerksamkeit von Bill auf diese Frau verschoben hat, nun steht sie gewissermaßen im Mittelpunkt, alle Augen der unten in Kreisform Aufgestellten sind auf sie (aber nicht in Richtung Kamera) gerichtet.

Eine der beiden geheimnisvollen Gestalten, die Bill von oben anvisiert hatten, taucht übrigens später noch mehrfach an entscheidenden Stellen auf – sie trägt eine einprägsame Maske ohne Mund und mit vorstehendem Kinn, die oben in einen Dreispitz ausläuft.²⁴⁴ Sie ist es, die aus dem Hintergrund eine Frau nach vorn schickt, wo Bill, der Kamera zugewandt, nach dem Durchschreiten der einzelnen Räume zum Stehen gekommen ist. Dann verläßt sie den Raum wieder, ehe die Frau Bill in ein Gespräch verwickeln will, was die gleich darauf auftauchende Mysterious Woman verhindert. Den Mann mit der Dreispitz-Maske jedoch hat nur der Zuschauer sehen können, nicht aber Bill. Mit solchen visuellen Mitteln, die dem Zuschauer Dinge zeigen, die Bill erst später oder gar nicht registriert, weil sie hinter seinem Rücken geschehen, greift Kubrick ansatzweise durchaus zu filmischen Äquivalenten von Schnitzlers sprachlichen Erzählmustern, die ihrerseits Fridolins Desorientierung und Irritation zu übertragen vermochten. Als Bill nun in die große Halle vortritt, auf die Kamera zu, wobei die mitgezogene Schärfe ihn aus dem nunmehr unscharfen Hintergrund genauso hervorhebt, den Streßmoment verstärkt, wie es schon in der Konfrontation mit den Studenten auf der Straße geschah, folgen, nach einem kurzen *point of view shot* aus einer Totalen auf die Versammelten – in deren Mitte Red Cloak auf einer Art Thron mit seinen beiden Assistenten neben sich –, sechs Nahaufnahmen, die jeweils einen der Umstehenden, umrahmt von weiteren Zuschauern, prominent herausgreifen. Der Betrachter sieht sich somit wie Bill mit einer Reihe grotesker Masken verschiedenster Form und Farbe konfrontiert, hinter denen neugierige Augen lauern. Die erste derartig präsentierte Maske ist wiederum der Dreispitz, der etwas später – als Bill auf die Forderung hin, nach der Maske auch noch seine Kleidung abzulegen, ratlos um sich blickt – noch einmal reglos inmitten einer Gruppe stehend auszumachen ist. Diese merkwürdige Gestalt scheint demnach eine entscheidende Rolle in Bills Demaskierung zu spielen, vergleichbar jenem in *LOLITA* von Peter Sellers verkörperten Clare Quilty, der sich Humbert in immer neuen Masken nähert, ihn so unerkant beobachten und manipulieren kann. Wenn Ziegler am Ende behauptet, er sei Zeuge der Vorgänge auf „Somerton“ gewesen, „I saw everything that went on“, dann läßt er sich wohl am ehesten unter jener Dreispitz-Maske vermuten.

Die Blickinszenierung setzt sich fort in weiteren drei Einstellungen, die einerseits Bills Näher-treten in Rückwärtsfahrt vor ihm her zeigen, wobei zugleich die Umstehenden hinter ihm auf-rücken und somit ihren Kreis schließen, und andererseits seinen Blickwinkel in einer zögerli-chen Vorwärtsbewegung auf Red Cloak übernehmen. Wie schon zu Beginn in der Zeremonie zeichnet die starke Deckenleuchte einen hellen Kreis auf den roten Teppich, in den sich Bill begibt. Allerdings scheint die Leuchte jetzt ein mehr bläuliches Licht auszustrahlen, wie sich am blauen Glanz seines eigentlich schwarzen Umhangs und am bläulichen Schimmern seines Haars, nachdem er die Maske abgenommen hat, ablesen läßt.

Der Wortwechsel zwischen Red Cloak und Bill bis zum Eingreifen der Mysterious Woman ist in über zehn Einstellungen unterschritten, die sich überwiegend aus besagten, gleichförmig gemächlichen, gleichsam hypnotisierend wirkenden Kreisfahrten zusammensetzen, in denen vereinzelt Zuschauer im Vordergrund den Blick kreuzen. Der Betrachter übernimmt also suk-zessive die Perspektiven der maskierten Zuschauer im Film, zugleich überträgt sich ihm Bills

Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (1979) keine Einstellungen auf das Boot vom Dschungel aus, in dem unbekannte Gefahren lauern.

²⁴⁴ In der deutschen Fassung des veröffentlichten Drehbuchprotokolls stammt die Übertragung der erläuternden Zwischentexte offenbar von einem ungenannten Übersetzer, der den Film zuvor nicht gesehen hat, woraus sich manche sinnentstellenden Übersetzungsfehler erklären. Besagte Maske – im Original „tricorn mask“ – wird fälschlich als „Tiermaske“ bezeichnet, später, als Bill in Bild 105 mit seinem Aktenkoffer – „case“ – nach Hause kommt, wird daraus eine „Schachtel“.

Bedrängnis, weil der Mechanismus des Vorgangs unaufhaltsam wie ein Uhrwerk erscheint. Einzelne Abschnitte des Kreises werden wiederholt, mal mit kürzerer, dann mit längerer Brennweite abgefahren, im Wechsel von Rede und Antwort alternieren Aufnahmen auf Red Cloak und Bill. Nicht nur durch seine kräftige, tiefe Stimme, die dank der Raumakustik einen deutlichen Nachhall erlangt – der allen Dialogen unterlegte Echoeffekt trägt im übrigen nicht unwesentlich zur mysteriösen Gesamtwirkung der ganzen Sequenz bei –, festigt Red Cloak seine überlegene Position, auch die Kamera befindet sich überwiegend in seiner Nähe, wenn sie Bill beobachtet, zweimal fährt sie hinter seinem Thron vorbei, der dabei den Blick auf den Protagonisten kurzzeitig verstellt, ihn überlagert. Als das Eingreifen der Mysterious Woman schlagartig – illustriert durch einen Blitzzoom auf den entsprechenden Balkon zu – neue Verhältnisse schafft, Bill aus seiner Zwangslage hilft, bewegt sich die Kamera um Bill herum, der nun in ähnlicher Weise Red Cloak, welcher sich im Hintergrund von seinem Thron erhebt, vorübergehend verdeckt. In derselben Einstellung bewegt sich die Kamera dann noch weiter, bis Red Cloak aus dem Bildrahmen gerät – während dieser und die Mysterious Woman außerhalb des Bildes hörbar über Bills Auslösung verhandeln, isoliert sie den Gegenstand des Gesprächs, über dessen Kopf hinweg die Entscheidung gefällt wird.

Nach Beendigung des Gesprächs, welches in der Schnittfolge zwei hohe Aufsichten auf die unten in zweireihiger Kreisform Versammelten flankieren, leitet eine bedrohliche Untersicht von Red Cloak, der sich mit einem „Very well“ an Bill wendet, den abschließenden Teil der Gerichtsszene ein, der sich aus *reaction shots* in halbnah auf Bill, *over shoulder*-Aufnahmen auf Red Cloak, der Bill einschärft, Stillschweigen über seine Erlebnisse zu wahren, und einer weiteren Einstellung auf die Mysterious Woman, welche auf dem Balkon von einem Mann, dessen Maske ein langer, phallischer Schnabel zielt, weggeführt wird. Eine Nahaufnahme von Bill, der mit erstarrter Miene aus dem Off die letzten Worte von Red Cloak vernimmt, beendet die Sequenz, aus der ein harter Schnitt zurück in die Wohnung der Harfords führt. Wie in den anderen Teilen des Films verzichtet Kubrick auch hier auf einen Ausklang der Szene, auf Bills Weggang und insbesondere auf seine Rückfahrt, die Schnitzlers Held noch ausführlich Gelegenheit gab, das Erlebte zu überdenken. Dagegen wurde Bills Ankunft noch ausführlich als schrittweises Eindringen in den verbotenen Ort zelebriert, eine koordinierte Bewegung von Kameraschwenk, Bill und Dienern, die ihm den Mantel abnehmen und ihn zum nächsten Raum geleiten, steigert die innere Anspannung ebenso wie der auf der Tonspur schon anklingende Gesang. Bill muß erst zwei Räume durchqueren, ehe sich ihm gemeinsam mit dem Betrachter des Films der Blick auf das Schauspiel eröffnet, das schon in vollem Gange ist.

Bills Eintreffen auf „Somerton“ wird im Bild durch eine kontinuierliche Links-Rechts-Bewegung verbunden, und auch die Kreisfahrten verlaufen rechtsgerichtet. Wie nun auf Zieglers Weihnachtsparty die entsprechende Kreisfahrt Alices Tanz mit Szavost umgekehrt von rechts nach links begleitet, so wird auch die dortige Ankunft der Harfords, ihr Empfang seitens des Hausherrn Ziegler und seiner Frau, in einem Rechts-Links-Schwenk in Szene gesetzt. Es handelt sich hierbei um jene mit Pollack nachgedrehte Einstellung, die zuvor schon mit Keitel in der Rolle Zieglers realisiert worden war – sie entstand also unabhängig von den restlichen Partyszenen. Das merkt man ihr allerdings nicht an, denn Kubrick füllte den Hintergrund wiederum mit zahlreichen flanierenden Komparsen, auch die weihnachtlichen Dekorationen, zumal der Lichterschmuck, mußten für diese eine Aufnahme erneut angebracht werden. Obgleich die Einstellung somit ein aufwendigeres Einrichten benötigte und auch die Interaktion der vier Personen im Vordergrund nach etwas Koordination verlangt, beanspruchte ihr Dreh laut Pollack nur drei bis vier Stunden²⁴⁵, vermutlich eben deshalb, weil die Möglichkeiten ihrer Umsetzung schon früher erprobt worden waren.

Von einem Korridor her betreten Bill und Alice eine größere Halle, wo sie auf Ziegler und seine Frau Ilona treffen. Fast spiegelbildlich stehen die beiden Paare sich dort zur Begrüßung gegenüber – Bill hat zunächst Probleme, Ilona zu erreichen, da Alice ihm den Weg versperrt.

²⁴⁵ vgl. Pollack in: Positif 9/99.

Ziegler verteilt Komplimente an Alice und bedankt sich bei Bill für einen ärztlichen Rat, während im Vordergrund Ilona und Alice unhörbar fast, aber über ihre Gesten zu verstehen, gegenseitig ihre Kleidung bewundern. Während Ilona ein einfaches, aber elegantes rotes Kleid trägt, hat sich Alice für eine raffiniertere, verlockendere Tracht entschieden: Der hautfarbene, mit dunklen Punkten übersäte Stoff ihres Abendkleids erweckt den Eindruck, er sei durchsichtig, und der hintere Ausschnitt gestattet einen großzügigen Blick auf den Rücken.

Nachdem Alice sich von Bill getrennt hat, begegnen wir ihr an der Bar wieder, wo sie etwas gelangweilt und allein an einen Tisch gelehnt an ihrem Champagnerglas nippt. In sehr auffälliger Weise beschreibt die Kamera einen Bogen um über 180 Grad gegen den Uhrzeigersinn um sie herum, von der Vorder- hin zur Rückenansicht. Wiederum begegnen wir hier Kubricks an mehreren Stellen des Films angewandtem Konzept, Figuren einzukreisen als Versuch, ihnen nahezukommen, indem man sie von allen Seiten, von hinten wie von vorn sieht, um so das ganzheitliche Äußere als Ersatz oder Widerschein des der Kamera unerreichbar bleibenden Inneren einzusetzen. Ohne daß Alice es merken würde, wendet sich ihr von der Seite Szavost zu, mustert sie interessiert und greift dann zu ihrem abgestellten Champagnerglas, nach dem sie im selben Moment langt. Damit ist ein erster Kontakt geknüpft, Szavost stellt sich vor und gibt Alice einen Handkuß. Erst jetzt führt ein Schnitt zurück in die ursprüngliche Position der Kamera, wir betrachten die Figuren wieder von vorn. Auf dem Maskenball findet sich eine vergleichbare Stelle, dort nämlich, wo die Mysterious Woman mit Bill neben sich den Korridor hinabschreitet – zunächst folgt die Kamera ihnen nach, dann fährt sie vor ihnen her, und schließlich, nachdem sie stehengeblieben sind und kurz bevor jener Mann hinzutritt, der Bill die Frau entführen wird, wechselt die Kamera ihre Perspektive wiederum um etwa 180 Grad. Solch rigorose Perspektivenwechsel werden normalerweise kaum in Filmen angewandt, weil sie äußerst auffällig wirken, denn die Personen tauschen plötzlich ihre Plätze im Bild. Kubrick unterstreicht den Eindruck einer Spiegelung noch zusätzlich, indem die Einstellungsgröße gewahrt bleibt. EYES WIDE SHUT bildet diesbezüglich keine Ausnahme in Kubricks Werk – auch frühere Filme bedienen sich solcher symmetrischen Umschnitte, beispielsweise bei Jacks Gespräch mit Grady im rotgestrichenen Toilettenraum von THE SHINING. Während dort die Austauschbarkeit der Personen inhaltlich motiviert ist – Jack hat gewissermaßen Gradys Platz eingenommen –, bleibt hier eine konkretere Bedeutung über die bereits ausgeführten Überlegungen hinaus individueller Interpretation überlassen.

Möglicherweise soll aus strukturimmanenten Gründen ein Gegensatz zu den vielen Blickinszenierungen des Films aufgebaut werden – während dort die Kamera nacheinander den Schauenden und das Geschaute von einem Punkt aus in zwei auseinanderlaufenden Blickrichtungen aufnimmt, treffen hier Blickrichtungen aus zwei gegensätzlichen Standpunkten im betrachteten Objekt wie in einem Brennpunkt aufeinander: Im ersten Fall wird der Blick über die schauende Person subjektiviert, im zweiten Fall durch die Aufgabe eines eindeutigen Standortes objektiviert.

Aus welcher Richtung die Blicke auch kommen mögen – im Falle der Weihnachtsparty bietet sich ihnen stets ein prachtvolles Panorama golden funkelnder Weihnachtsbeleuchtung: Neben vielen Lichterketten, einigen Schirmlampen und zu großen Sternen angeordneten Leuchten dominieren zumal im Tanzsaal ringsum herabhängende Leuchtvorhänge, die sich aus Tausenden kleiner Birnen zusammensetzen. An den Konturen der Personen blitzen so aus dem Hintergrund bei jeder Bewegung die Lichtpunkte hervor, und die Szenerie insgesamt wird in einen gleichmäßig gelb-goldenen Glanz getaucht, in dem die Statisterie in der Bildtiefe – Glass spricht von etwa 200 Komparsen²⁴⁶, die als tanzende Paare, zu kleinen Gruppen in Gespräche vertieft oder umherstreifend die weitläufigen Räumlichkeiten ausfüllen – wie in dünnem Nebel versinkt. Die gleichmäßig helle Ausleuchtung dieser Szenen bildet wiederum einen Gegenpol zur eher punktuellen Lichtverteilung auf dem Maskenball. Der visuell berauschende Effekt strahlender Lichtflut war das Ergebnis langwieriger Tests und ist im wesentlichen den

²⁴⁶ N. Glass in: The Guardian, 3.07.98.

kombinierten Wirkungsweisen von Leuchtquellen geringer Leistung (um Überstrahlung zu vermeiden), einer generell weiten Blendenöffnung (größere Helligkeit bei diffusem, leicht unscharfem Hintergrund), einem kontrastmindernden Filtervorsatz (verwischt die Konturen, läßt das Bild weicher erscheinen) sowie der durchgängigen Überentwicklung des Filmmaterials zu verdanken, wie Larry Smith berichtet:

Two months before the movie went into production, we began testing for the party sequence [...] We tried out a variety of different Christmas lights before I found the ones I wanted in a catalogue. They were very low-wattage, but had a really magical quality. The effect is obviously enhanced by the force-developing, which made the lights appear to be much brighter than they were, but even to the naked eye, the visual impact of that setup was sensational. We decided to shoot nearly all of the picture at a stop of T1.3, and since we were pushing everything, we were able to create a wonderful warm glow. We also used a Tiffen LC-1 [low contrast] filter for our night interior scenes, and the effect it produced is especially evident in the party sequence – it made the lights glow and gave everything a slightly surreal edge.²⁴⁷

Die letzte Einstellung der Sequenz ist dafür nur ein augenfälliges Beispiel: Während Alice sich von Szavost zu lösen versucht, dessen hartnäckigen Wunsch nach einem Wiedersehen sie abwehrt, findet sich im Hintergrund genau hinter ihrem Kopf ein großer leuchtender Stern plaziert, dessen Zacken ihren Kopf umschließen – wie ein Heiligenschein, der hier mit sanfter Ironie Alices eheliche Treue zu feiern scheint. Wenn Alice sich zum Schluß rücklings in die Bildtiefe entfernt und dabei Szavost mit dem Finger noch einen Kuß auf die Lippen überreicht, erinnert dies ikonographisch an die letzte Einstellung von Bills erstem Besuch im Kostümladen, in der sich Milichs Tochter ihm auf vergleichbare Weise mit verlockendem Lächeln rückwärts entzieht.

Hinsichtlich des Beleuchtungskonzepts entspricht die Partysequenz dem der anderen Nacht-szenen des Films: Nicht nur bemüht sich Kubrick, unter weitgehendem Verzicht auf ergänzende Scheinwerfer, Führungs- und Fülllichter, Lichtquellen innerhalb der Szenerie so zu verteilen, daß, ergänzt durch die Reflexionswirkung heller Wände, eine ausreichende Grundaufhellung vorhanden ist, sondern er ordnet sie vielfach in der Bildtiefe, im Hintergrund an, so daß viele Einstellungen gleichsam im Gegenlicht gedreht wurden. Damit dadurch der Vordergrund, die Gesichter der Figuren insbesondere, im Lichtverhältnis nicht völlig abgedunkelt erscheinen, durften die Lichtquellen keine allzu große Leuchtkraft besitzen. Hautflächen erhalten so eine annähernd gleichmäßig dunkle Tönung ohne allzu deutliche Licht- und Schattenflächen.

Ehe im zweiten Teil der Sequenz harte Schnitte die relativ losen Verknüpfungspunkte zwischen den beiden sich parallel entwickelnden Handlungslinien, den jeweiligen Erlebnissen von Bill und Alice, bilden, nutzt Kubrick zu Beginn noch etwas komplexere Methoden zur Gestaltung szenischer Übergänge – je zweimal kommen hierfür Überblendung und Blickinszenierung zum Einsatz. Nachdem sich die Harfords in der Begrüßungseinstellung von den Ziegler getrennt haben, begeben sie sich in die Bildtiefe, den Tanzsaal. Dabei erfolgt eine Überblendung auf eine Totale dieses Saals, ein *establishing shot* also, in dem die Kamera aus leichter Aufsicht von den tanzenden Paaren zurückzoomt – dann erst rücken Zweiereinstellungen wieder Bill und Alice ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Daneben hilft die Überblendung hier auch, irrelevante Handlungsvorgänge zu überspringen (eine weitere derartige zeitliche Überblendung findet sich noch zu Beginn des Tanzes von Alice mit Szavost, der so schon einsetzt, noch ehe Alice Szavosts Aufforderung zustimmen kann). Die zweite Überblendung leitet von Bills Gespräch mit Nick zu Alice an der Bar über, ehe Szavost sie anspricht. Nick hat sich gerade von Bill verabschiedet, der allein zurückbleibt, da erscheint in der Überblendung Alice an jenem Platz im Bild, den eben noch Nick innehatte. Da beide Einstellungen, wie die meisten anderen der Sequenz, aus halbnaher Entfernung in Augenhöhe aufgenommen

²⁴⁷ in: American Cinematographer, 10/99, S.34.

sind, fügen sie sich zu einer Einheit – für einen Augenblick vereint der Film die beiden räumlich Getrennten somit auf nahezu magisch wirkende Weise in einer Doppelbelichtung.

In zwei anderen Fällen bereiten Blickinszenierungen Szenenwechsel vor, beide Male dergestalt, daß zunächst von den Tanzenden abrupt zu einer recht distanzierten Einstellung auf Personen geschnitten wird, die sich in deren Blickfeld befinden, erst beim Rückschnitt auf die Tanzenden erfährt der Zwischenschnitt im nachhinein eine Subjektivierung, da die Tanzenden nun in die entsprechende Richtung schauen. So tanzen Bill und Alice miteinander, dann folgt ein Schnitt auf Nick am Klavier (wiederum auf einem roten Teppich), und anschließend läßt sich diese Einstellung als Bills und Alices Blick einordnen, weil beide während ihres Tanzes nun nach rechts in Richtung der Musik-Band spähen. Nach knappem Dialog über Nicks Person trennt sich Alice von Bill, wir verfolgen noch kurz, wie sie in einem Vorraum ein Champagnerglas ergreift und in einem Zug leert, und wenden uns danach dem fröhlichen Wiedersehen der alten Studienkollegen Nick und Bill zu. Aufgrund der konträren Farben ihrer Anzugjacken – Bill trägt schwarz, Nick weiß – bilden sie ein gegensätzliches Paar, was ihre charakterlichen Unterschiede, die sich im Dialog ausgesprochen finden, auch auf der Bildebene zum Vorschein kommen läßt. Während Alice in Bild 11 mit Szavost tanzt, erfolgt unvermittelt eine Aufnahme auf Bill, der sich in einem durch einen Durchgang einsehbaren, angrenzenden Raum mit zwei Mädchen unterhält. Erst der Rückschnitt auf Alice und Szavost, die nun beide ungefähr in Richtung der Kamera schauen, motiviert den Zwischenschnitt nachträglich, erneut folgt ein kurzer Wortwechsel über Bill, bevor ein Szenenwechsel mitten in Bills Gespräch mit den beiden Mädchen führt. Auch hier spielt Kubrick wieder mit den unterschiedlichen Dispositionen von objektivem Kamera- und Zuschauerblick und subjektivem Blick der handelnden Figuren, die erst sukzessiv eins werden. Normalerweise laufen Blickinszenierungen dergestalt ab, daß die Akteure zunächst einen Blick nach außerhalb des Bildes werfen, woraufhin die Kamera folgerichtig deren Platz einnimmt, um dem Zuschauer das Gesehene mitzuteilen. In EYES WIDE SHUT hingegen eilt der Kamerablick gelegentlich dem der Figuren voraus, er zeigt dem Zuschauer schon, was jene erst kurz darauf erkennen werden – natürlich führt dies zu einer geringen Verschiebung gewohnter Wahrnehmungsprozesse, es könnte beim Zuschauer unbewußt eine leichte Verunsicherung hervorrufen.

Anders als die übrigen Teile der Weihnachtsparty-Sequenz, die sich hauptsächlich aus ununterbrochenen, langen Halbnahe-Einstellungen zusammensetzen, bestehen die beiden Szenen in Zieglers Badezimmer vornehmlich aus in Schuß-Gegenschuß aufgelösten Dialogen und Aufnahmen aus unterschiedlichen Perspektiven. Durch das relativ kalte Licht und viele grüne und hellblaue Farbtöne, etwa von Fenstervorhängen und Kaminverzierung (Ziegler hat tatsächlich einen Kamin im Badezimmer!) hebt sich die Szenerie deutlich vom warmen Lichterglanz der Tanzräume ab, von dem sie einmal – in Gestalt des Tanzes von Alice mit Szavost – unterbrochen wird, und mit dem sie ansonsten lediglich durch den fortgesetzten, leisen Klang der Musik verbunden bleibt.

Aufs neue eilt die Kamera Bill voraus, betritt nicht mit ihm gemeinsam das Badezimmer, sondern schon Augenblicke zuvor. Wie an manchen anderen Stellen des Films – verwiesen sei auf die vorzeitige Präsentation der Maske auf dem Kopfkissen in der vorletzten Szene – kann der Zuschauer so Bills Erleben vorwegnehmen, er sieht sich mit einer unerwarteten Überraschung konfrontiert, die er bereits verarbeiten und einordnen kann, ehe dies Bill selbst abverlangt wird. Das zunächst eigenständige Erleben des Zuschauers dürfte eine stärker reflektierende Involvierung ermöglichen als ein gleichzeitiges Miterleben der Figurenwahrnehmung im Film. Freilich bietet sich ein derartiges Vorgehen vor allem in solchen Fällen an, wo das Erlebte nicht nach äußerer Reaktion, nach einem Eingreifen verlangt – hier erzielt eine Gleichzeitigkeit der Darstellung wohl größere Wirkung –, sondern vielmehr nach einer inneren Verarbeitung, die sich abgesehen von mimischen und gestischen Merkmalen oder klärenden Dialogen kaum nach außen hin manifestieren kann. Hinzu kommt durch die verfrühte Mitteilung an den Betrachter ein kurzer *Suspense*-Effekt – wir wissen, was Bill erwartet, und sind gespannt, wie er damit umgehen wird. Umso bemerkenswerter erscheint dann der Umstand, daß Kubrick offenbar dermaßen auf die Überraschung des Zuschauers vertraut, daß

eine Reaktion Bills gänzlich überflüssig wird – dieser nimmt die Situation nämlich völlig gelassen zur Kenntnis, als verwundere es ihn nicht im mindesten, seinen Gastgeber, der ihn eben noch gemeinsam mit seiner Gattin Ilona zur Party begrüßt hatte, mit bloßem Oberkörper zusammen mit einer bewußtlosen, nackten Frau anzutreffen. Ihn scheint weder die peinliche Konstellation zu berühren noch ergreift er die Gelegenheit, Zieglers Lage mit spitzer Ironie auszukosten, sondern wendet sich mit bravem Eifer der Patientin zu.

Die beiden Teile der Badezimmer-Szene gehorchen wiederum einer geometrisch streng aufgeteilten Anordnung der Blickachsen. Während die Schuß-Gegenschuß-Auflösung im ersten Teil zwischen Ziegler und Bill, der neben der in einem Sessel hängenden Mandy kniet, entsprechend der Längsrichtung des Zimmers verläuft, erfolgt sie im zweiten Teil im rechten Winkel hierzu zwischen Bill und Mandy. Der erste Teil beginnt mit einer Totalen auf Ziegler und Mandy, auf ein Klopfen hin läuft Ziegler, von der Kamera in einem Schwenk begleitet, nach rechts zur Tür, wo sodann Bill eintritt. Der Schwenk zurück nach links vereint dann die drei Personen. Der zweite Teil beginnt zwar ebenfalls mit einer Totalen auf Ziegler, dessen Gang die drei Personen wiederum in einer Einstellung zusammenführt, nun allerdings mit Blick zur gegenüberliegenden Wand. Beide Male bricht die Duschwanne im Vordergrund den Blick. Die Bildkomposition betont Zieglers überlegene Position, indem sie ihn in jenen Einstellungen, die Bill zusammen mit Mandy zeigen, stets im Anschnitt mit berücksichtigt – dadurch strahlt eine immanente Bedrohung von ihm aus: Im ersten Teil befindet sich die Kamera alternierend zu den Nahaufnahmen auf sein Gesicht zunächst neben seiner linken, dann neben seiner rechten Hüfte, die jeweilige Hand baumelt dabei im Vordergrund der rechten beziehungsweise linken Bildhälfte. Während Bills Gespräch mit Mandy im zweiten Teil hält sich Ziegler, der mittlerweile sein Hemd angezogen hat, im Hintergrund, wo in den Gegenständen auf Bill lediglich der mittlere Teil seines Körpers im Bild zu sehen ist. Die Einstellungen auf Mandy über Bills Schulter hinweg dürften dabei mit Zieglers Blickwinkel zur Deckung kommen. Auf diese Art und Weise kanalisiert Kubrick die in den ersten *takes* der Szene noch offen zutage getretene Wut Zieglers über den unwillkommenen Zwischenfall (vgl. Kapitel 3.1.2) in subtilen Andeutungen, schauspielerisch bleiben nur noch kleine Fingerzeige auf dessen innere Anspannung, indem er etwa ungeduldig mit dem Fuß wippt, wenn er auf Mandys Entschuldigung für die bereitete Unannehmlichkeit wartet, oder indem er auf Bills Rat hin, Mandy sich noch eine Stunde erholen zu lassen, ungehalten auf seine Uhr schaut und die Lippen zusammenpreßt.

Durch die Figur Mandys und das Schicksal, welches sie am Ende des Films ereilen wird, steht diese Szene im Zeichen der Eros-Thanatos-Motivik, atmet sie das Bewußtsein um die Vergänglichkeit des Lebens, um das unabänderliche Verblühen und Verwesen auch des Schönen und Verführerischen. Mandy, mit der Geschlechtsverkehr zu haben Ziegler offenbar im Begriff war, hat nun im Dämmerzustand der Bewußtlosigkeit ihre erotischen Reize verloren, leblos und erschlaft hängt ihr Körper durchgebogen im Sessel. Die Inszenierung betont die klinisch-kalte Atmosphäre, versagt Mandy jegliche sexuelle Ausstrahlung, die sie Alice bei deren Nacktszenen zugesteht. An der Wand dupliziert ein immer wieder, etwa in den Nahaufnahmen Zieglers, prominent ins Bild gerücktes Gemälde Christiane Kubricks, auf dem eine schwangere Frau in vergleichbarer Körperhaltung nackt auf roten Laken liegt, die vorgängige Szene und erweitert deren Todes- oder Krankheitsthematik zugleich um den Komplex der Geburt. Während Bill hier bemüht ist, Mandy mit den eindringlich wiederholten Worten „Look at me“ zum Öffnen ihrer Augen zu bewegen, starren ihn dieselben Augen in der korrespondierenden Szene im Leichensaal des Krankenhauses weit geöffnet an, ohne aber sehen zu können. Als der Krankenpfleger zuvor die entsprechende Bahre schwingvoll aus dem Schrank herauszieht, geht ein Ruck durch den trägen Körper, der nurmehr lebloses Fleisch ist – Fridolin „bedeutete es, ihm konnte es nichts anderes mehr bedeuten als, zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt, den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht.“ (S.101)

3.2.5 Nach dem Tod: Marions Verzweiflung

Da die Sequenz von Bills abendlichem Besuch bei Marion Nathanson in der vorliegenden Version erst im Rahmen eines Nachdrehs entstand, konnte sie in genauer Kenntnis der gestalterischen Details aller anderen Szenen, wie sie sich während der langen Drehzeit ausgeformt hatten, konzipiert werden. Ein Grund des Nachdrehs mag denn wohl auch darin zu suchen sein, daß die ursprüngliche Fassung mit Jennifer Jason Leigh in Marie Richardsons Rolle letztlich nicht mehr mit dem Gesamtkonzept konform ging, welches sich schließlich erst im Laufe der Zeit herausbildete und ständigen Modifikationen unterworfen war. Die jetzige Form der Sequenz läßt jedenfalls erkennen, daß Kubrick diesen Vorteil optimal zu nutzen verstand: Der Schlußpunkt seines inszenatorischen Schaffens gerät in mehrfacher Hinsicht zum Spiegelbild des ganzen Films, insofern in dieser Sequenz aufgrund bestimmter gestalterischer Kunstgriffe nicht nur eine Analogiebildung zwischen den jeweiligen Beziehungen von Marion und ihrem Verlobten Carl einerseits sowie Alice und Bill andererseits auszumachen ist, sondern auch zahlreiche formale Konstanten und szenische Charakteristika aus anderen Partien des Films erneut Verwendung finden.

Das trifft bereits auf die erste Einstellung zu, in der Bill einem Lift entsteigt und einen eleganten Vorraum durchquert, um zur Tür des Nathanson-Apartments zu gelangen. Danach öffnet die Haushälterin von innen, Bill tritt ein, läuft einen langen Flur entlang, klopft an eine weitere Tür, erst dann kommt er ins Schlafzimmer. Unter dramaturgischen Gesichtspunkten sind beide Szenen entbehrlich, denn es findet keine erkennbare Handlung statt, man hätte ebenso gut direkt von der Taxifahrt auf Bills Betreten des Schlafzimmers schneiden können, wo es zur Interaktion mit Marion kommt. Die beiden vorgeschalteten Szenen fügen die eigentliche Handlung in einen szenischen Kontext ein, etablieren eine räumliche Umgebung, die lediglich von Bills Schritten durchmessen wird, ohne Schauplatz handlungsrelevanter Vorkommnisse zu sein. An die Stelle der normalerweise üblichen Gleichzeitigkeit von räumlichem Hintergrund und Vordergrundhandlung setzt Kubrick ein Nacheinander, bei dem die Situierung des Raums selbst Zeit benötigt, also vorübergehend den Platz der Handlung einnimmt, zum Gegenstand der Erzählung wird. Wie in den anderen schon besprochenen Teilen des Films finden wir hier aufs neue das sukzessive Eindringen in den fremden Raum zelebriert, wobei sich dem Zuschauer stets eine ganzheitliche Sicht darbietet, die Kamera Bill also per Schwenk oder Fahrt aus größerer Distanz folgt. Die geometrischen Strukturen der Raumarchitektur können nur in solchen die *mise en scène* betonenden Aufnahmen zur Geltung kommen, gleichzeitig wird dem Zuschauer eine selbständige Orientierung im Bild abverlangt, weil dramatische Akzentuierungen etwa mittels Montage von Details ausbleiben. Die erste Szene hätte schließlich in eine Vielzahl einzelner Einstellungen aufgelöst werden können, die ähnlich den Beschreibungsfolgen in der Literatur klaren Auswahlentscheidungen gehorchen würden: Die aufflammende Anzeige über dem Lift, Bills Schuhe, die durch die sich öffnenden Lifttüren treten, Kamerafahrt vor Bill her, dann könnte die Kamera ihn bereits an der Tür zum Nathanson-Apartment erwarten, schließlich sein Finger, wie er den Klingelknopf drückt. Obwohl sie dem Betrachter durch Aussparung der Umgebung in der Substanz viel weniger zeigt als eine Totale des gesamten Vorgangs, suggeriert ihm die Montage in einer solchen konventionellen Gliederung von hervorgehobenen Vorgängen und Bildausschnitten auf wirkungsvolle Weise, er habe es mit wichtigen und wesentlichen Aspekten zu tun. Die Schnitte entspringen im gedachten Beispiel nämlich nicht einer immanenten Notwendigkeit, sondern setzen künstliche Aufmerksamkeitsstimuli, konfrontieren den Zuschauerblick mit ständig neuen Bildeindrücken, die es zu verarbeiten und zu einer Ganzheit zu verbinden gilt. Das Gegenteil des distanzierten Beobachtens, bei dem der Zuschauer selbst die interessanten Aspekte finden muß, das ihm also mehr Freiheit zubilligt, kann dagegen leicht zu Gleichgültigkeit und Langeweile führen, wenn das solcherart gezeigte Geschehen in dessen Empfinden keine besondere Relevanz hat. Wird der Betrachter allerdings unablässig dem dargestellten Reizmuster der Montage ausgesetzt, ohne daß inhaltliche Motivatoren erkennbar wären, wird er sich auch bald langweilen. Dem Formgefühl des Filmemachers bleibt es letztlich überlassen, im abwägenden Für und Wider beider Alternativen seine Entscheidung zu treffen.

Vereinzelte eingesetzte kontemplative Szenen können als unerläßliche Ruhepunkte dienen, folgen mehrere aufeinander, kann sich der Eindruck langsamen Dahingleitens vermitteln. Überdies scheint Kubrick in dieser Sequenz ohnehin an einer merklichen Zeitdehnung gelegen, um eine beklemmende, unbehagliche Atmosphäre zu schaffen, in der sich der Zuschauer ebensowenig wohl in seiner Haut fühlen kann wie Bill – zunächst wird das Vergehen von Zeit durch dessen deutlich vernehmbare Schritte durch den Flur, anschließend im Schlafzimmer dann durch ein recht lautes Ticken einer Uhr herausgestellt, welches besonders die Sprechpausen länger erscheinen läßt als sie eigentlich sind. Ebenso fungiert später während Bills Gespräch mit Ziegler im Billardzimmer ein solches Ticken als Gleichmaß simulierendes und Zeit verlängerndes Metronom.

Die ausführliche *Steadicam*-Fahrt, die jeden Schritt registriert, der Bill seinem Ziel näher bringt, dient jedoch vor allem als formales Motiv, dessen erneute Anwendung bei Carls Ankunft Parallelen zu Bill aufzubauen erlaubt. Aus dramaturgischer Sicht erscheint es nämlich vollends überflüssig, auch noch Carl bei seinen bedächtigen Schritten in Richtung Schlafzimmer zu beobachten – die räumliche Umgebung ist bereits etabliert, und als sie den Klingelton vernahmen, hat Marion Bill bereits mitgeteilt, es handle sich wohl um Carl. Ein Klopfen aus dem *Off*, dann Schnitt zur sich öffnenden Tür – dies hätte für Carls Auftritt genügt. Indem Kubrick ihn aber auf vergleichbare Weise inszeniert wie den Bills, fordert er eine Gegenüberstellung der korrespondierenden Einstellungen geradezu heraus.

Die Kamera empfängt Bill in besagtem Vorraum außerhalb des Nathanson-Apartments, sie ist zu Beginn in Richtung des Aufzugs gerichtet, der laute Liftgong lenkt die Aufmerksamkeit zusätzlich in Bills Richtung, der nun das Bild von links nach rechts durchquert, während die Kamera in einer gegenläufigen Bogenfahrt mitschwenkt, dabei im Anfangs- und Endpunkt der Bewegung zu ausgewogenen Bildkompositionen findet, in denen die diversen Leuchten als Begrenzungen des Bildkaders dienen. Zwei große dunkelblau ausgeleuchtete Fenster in der gegenüberliegenden Wand fungieren als Verbindung zur Außenwelt, aus der auf der Tonebene lärmendes Sirenengeheul heraufklingt, welches natürlich auch als Kommentar auf Bills aufgewühlte innere Verfassung – Alices Geständnis liegt erst wenige Minuten zurück – zu verstehen ist. Schließlich steht Bill in einem durch einen Durchgang in die Tiefe gestaffelten Raum, der die Figur eindeutig dominiert, an der Wohnungstür, welche daraufhin von innen vom Hausmädchen Rosa geöffnet wird, die dem von links eintretenden Bill seinen Mantel abnimmt – später überläßt er ihn auch dem Maître D' im Sonata Café sowie einem Diener auf dem Maskenball. Das häufige Ablegen des Mantels als übliches Ritual beim Übergang von Außen- in Innenräume ist gewiß wenig verwunderlich, doch hier wird es immer wieder auf betont retardierende Weise in handlungsarmen Szenen untergebracht, so daß es ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerät und damit den Stellenwert eines ewig wiederholten Motivs einnimmt, welches das Prinzip der Wiederholung, eines der wesentlichen Strukturmerkmale dieses Films, gemeinsam mit vielen weiteren, mehr oder minder auffälligen Elementen begründet. Nun folgt die Kamera Bill auf seinem Weg durch den Eingangsbereich hinein in einen im rechten Winkel nach rechts abzweigenden schmalen Korridor, wo er vor der nach links führenden Schlafzimmertür stehenbleibt. Entsprechend kommt er von rechts ins Schlafzimmer, wo in einem seine Fortbewegung nach links begleitenden Schwenk Marion ins Bild gelangt. Drei Räume, die sehr verschiedene Stimmungen ausstrahlen, folgen demnach aufeinander – erst die nüchtern-elegante Vorhalle mit ihren dunklen Wänden und spärlichen Lichtquellen, deren gleichmäßige Verteilung gleichwohl eine genügende Aufhellung bereitstellt, dann der hell erleuchtete Eingangsbereich der luxuriösen Wohnung mit ihren weißen Wänden und einzelnen Kunstobjekten, schließlich das in tristem Grün tapezierte Schlafzimmer, in dem die vielen kleinen Tischlampen keinen weitreichenden Schein auszusenden vermögen – das Zimmer liegt im Halbdunkel, eine Deckenleuchte fehlt, so daß die Figuren stets von schräg unten angeleuchtet werden, wenn ihre Gesichter sich nicht häufig sogar im Schatten befinden. Indem alle Begleitgeräusche, die normalerweise in der Wahrnehmung untergehen – Schritte, Türen, die ins Schloß fallen, das Ausziehen des Mantels, das Rücken von Stühlen, das Ticken

der Uhr –, auf der Tonspur ungewöhnlich deutlich zur Geltung kommen, lastet die bedrückende Stille nur umso schwerer auf der ganzen Sequenz.

Wenn Carl die beiden Türen zum Eingangsbereich und zum Schlafzimmer durchschreitet, erwartet ihn die Kamera von der jeweils anderen Seite als Bill – bei der ersten tritt er von rechts ins Bild, bei der zweiten von links. Da die Türen sich jedoch gegenläufig öffnen, steht die Kamera bei Bill stets auf der Seite der Türöffnung, bei Carl auf seiten der Türaufhängung. Zudem kommt Carl, der genau denselben Weg zum Schlafzimmer zurücklegen muß, zunächst auf die Kamera zu, die vor ihm zurückweicht, ehe sie ihn an der Ecke zum abzweigenden Korridor in einem Schwenk (der wiederum jenem Schwenk entgegengesetzt ist, mit dem die Kamera Bill im äußeren Vorraum empfangen hatte, wo wir Carl ja nicht begegnen) an sich vorbeiläßt, um ihm dann wie zuvor Bill zu folgen. Im Schlafzimmer selbst weisen die jeweils ersten Einstellungen der beiden „Auftritte“ ebenfalls viele Gemeinsamkeiten auf, insofern sich das Bild innerhalb einer einzigen Aufnahme sukzessive weitet und dabei immer mehr Personen aufnimmt: Zunächst befinden sich Bill beziehungsweise Carl allein im Bild, dann kommt zunächst Marion hinzu, schließlich auch der tote Vater und im zweiten Fall Bill. Da die Bewegungsrichtungen entgegengesetzt sind, nimmt natürlich auch Marion im Gespräch mit Carl die andere Bildseite ein.

Es sind also absichtsvolle Entsprechungen und Abweichungen in der jeweiligen Rauminszenierung zu konstatieren, welche die Figuren Bill und Carl miteinander kontrastieren. Es ist davon auszugehen, daß selbst einem Erstbetrachter des Films, der diese Aspekte nicht im Detail bemerkt, die grundsätzliche Wiederholung von Vorgängen auffällt, was zumindest unerschwerlich Vergleichsprozesse provozieren mag. Damit führt der Zuschauer jene Gedankengänge aus, die bei Schnitzler Fridolin beschäftigen, wenn er seine berufliche und soziale Position mit der des von Marianne beschriebenen Doktor Roediger vergleicht. Der erheblich größere Auslegungsspielraum im Falle des Films gestattet es allerdings, weit umfänglichere Zusammenhänge herzustellen: Die geplante Ehe von Marion und Carl läßt sich als Spiegelbild derjenigen von Alice und Bill auffassen – in einigen Jahren mag Marions Geständnis jenes Vorfalls, der sich gerade zwischen ihr und Bill zugetragen hat, bei Carl eine ähnliche Krise auslösen wie Alices Bekenntnis bei Bill. Eine weitere formale Verknüpfung dieser Binnengeschichte mit der eigentlichen Handlung stellt später Bills Anruf bei Marion dar, wo sich wider Erwarten Carl am Telefon meldet, zweimal (Bilder 110 und 112) wird von Bills Praxis zur Nathanson-Wohnung geschnitten. Dies läßt sich nämlich mit Alices Anruf auf Bills Mobiltelefon während dessen Aufenthalt bei Domino verbinden, weil die Montage in beiden Fällen zwischen den Gesprächspartnern wechselt. Gewiß läßt sich in solchen Details nicht immer eine tatsächliche Absicht unterstellen, bisweilen mag es sich um nur zufällige Entsprechungen handeln²⁴⁸, aber sie gliedern sich alle in jenes Muster bereits ausgeführter interner Querverweise ein, mit denen der Film unbestreitbar arbeitet und in denen er ein vorwiegend formales Äquivalent zu jenen hauptsächlich inhaltlichen Bezügen in Schnitzlers TRAUMNOVELLE findet.

Während Marions langem Gespräch mit Bill, das in ihr überraschendes Liebesgeständnis mündet, befindet sich die Kamera innerhalb der Schuß-Gegenschuß-Montage stets näher bei ihr: Nahaufnahmen von Marion alternieren mit Halbnahen auf Bill, deren unscharfer Vordergrund sie im Anschnitt zeigt, erst an der Hüfte vorbei, dann über ihre Schulter hinweg. In den meisten anderen in Schuß-Gegenschuß aufgelösten Gesprächssituationen verfährt der Film umgekehrt, teilt die Erlebnisperspektive Bills, indem Aufnahmen über seine Schulter hinweg seine Blickrichtung einnehmen. Hier aber nähert sich die visuelle Erzählung Marion an, ihren Gesichtszügen ist die Verzweiflung einer Frau anzusehen, die Jahre ihres Lebens mit der Pflege ihres Vaters zubrachte und nun jählings einer ungewissen Zukunft, einer großen Leere

²⁴⁸ Die Anwendbarkeit des Zufallsbegriffs auf Aspekte der Filmgestaltung ist jedoch immer eingeschränkt, weil alles Abgebildete letztlich von Entscheidungen der Filmemacher abhängt, selbst wenn sie nicht nach rationalen Maßstäben, sondern unbewußt und scheinbar willkürlich getroffen wurden. „Intuition“ scheint deshalb das angemessenere Wort zu sein – vgl. das diesbezügliche Kubrick-Zitat im Schlußkapitel der vorliegenden Arbeit.

entgegensteht. Sie reflektiert ihre begrenzten Aussichten auf ein halbwegs glückliches Zusammenleben mit ihrem Verlobten, das ihr als einzig realistische Möglichkeit erscheint. Nach dem Tod ihres Vaters kommen ihr aber ihre bislang verdrängten Sehnsüchte zu Bewußtsein, sie stellt eine Bilanz darüber auf, was ihr nun noch bleiben mag. Aus ihrer Sicht begegnen wir dem unverbindlich freundlichen Gesichtsausdruck Bills, der in leeren Floskeln Marions desillusionierenden Lebensentwurf ungerührt als „wonderful“ bezeichnet. Das Vakuum eines eintönigen Ehelebens, unter dem wohl auch Alice leidet, sieht sie schon voraus, und überwältigt von der Sehnsucht nach einem anderen Leben klammert sie sich an Bill, auf den sie ihr Idealbild eines Mannes projiziert – er repräsentiert gewissermaßen ihren „naval officer“.

Sobald die beiden zum Gespräch Platz genommen haben, konzentriert Kubrick den Bildausschnitt auf die besagten isolierenden Einzelaufnahmen des jeweils Sprechenden. Davor steht eine einzige durchgehende Einstellung, die mit Bills Betreten des Zimmers anfängt und erst mit dem gemeinsamen Niedersetzen auf zwei beiderseits eines Tisches stehenden Stühlen endet. Bill kommt von rechts herein, auf Marion zu, dann gehen sie gemeinsam zum Bett ihres verstorbenen Vaters, das sich in der mitziehenden Kamerabewegung der Länge nach mit dem Kopfende auf der linken Seite vorne ins Bild schiebt. Zu offenkundig sind die Gemeinsamkeiten mit jener Einstellung gegen Ende von 2001: A SPACE ODYSSEY, wo Dave Bowman, rasch gealtert, in einem frappierend ähnlichen Bett seinem Tod entgegensteht, als daß man darin keine bewußte Reverenz Kubricks an seinen früheren Film erblicken könnte. Auch wenn es selbstgefällig wirken mag, spricht schließlich nichts dagegen, daß ein Künstler wiederholt auf den selbst geschaffenen Bilder- und Formenkanon zurückgreift, um eine innere Einheit und Folgerichtigkeit seines Werks zu postulieren.

Kubrick ignoriert den von Schnitzler vorgegebenen Gedanken, den Toten als Kontrast in die Unterhaltung und das Liebesbekenntnis einzubinden – während Marianne ihre Lebensgeschichte ausbreitet, wirft Fridolin einen „Seitenblick“ auf ihn, dem er unterstellt, er enthalte sich aus „Schadenfreude“ eines Kommentars (S.23), und nachdem Marianne ihre Liebe gestanden hat, bildet Fridolin sich nach einem erneuten „Seitenblick“ ein, der Vater sei womöglich nur „scheintot“ und könne alles mithören (S.25). Im Film hätte es nicht einmal dieser Seitenblicke bedurft, um einige eingeschnittene Nahaufnahmen des Toten zu motivieren, während die beiden Lebenden über ihn reden – dies allein hätte den Eindruck erweckt, der Tote nehme als Zuhörer am Gespräch teil. Noch klarer wäre diese Vorstellung durch Aufnahmen aus der Perspektive des Toten oder solchen über ihn hinweg auf die Sprechenden evoziert worden. Der Film greift den Einfall aber nicht auf, sondern bemüht sich um eine sorgfältige Inszenierung der stetig zunehmenden Verzweiflung Marions, bis das lange Unterdrückte aus ihr herausbricht, sie Bills Kopf mit beiden Händen greift und zu sich herüberzieht, was die bislang durch separate Einstellungen Getrennten in einem Bild vereint. Nach dem Kuß schneidet Kubrick in eine symmetrische Profilaufnahme, in der Bills Kopf die linke und Marions Kopf die rechte Bildhälfte ausfüllen – dabei schauen sie sich gegenseitig in die Augen. Die visuelle Komposition der Einstellung läßt sich zur Kußszene bei Domino in Verbindung setzen, die gleichfalls beide Köpfe im Profil zeigt, allerdings mit Bill auf der anderen Bildseite.

Die Aufrechterhaltung von Intimität und Nähe der beiden Figuren verlangt demnach die Ausparung des toten Vaters, der erst mit Carls Auftritt wieder im Hintergrund zu sehen ist, während sich die drei Personen zum oberflächlichen Austausch von Höflichkeitsfloskeln im Vordergrund am Fußende des Bettes gegenüberstehen. Am linken Bildrand dieser relativ lange gehaltenen Aufnahme gewahrt man eine Statuette in Maskenform, das Motiv der Maske ist also schon hier gegenwärtig. Außer dem bloßen Bestreben um eine möglichst weitreichende Durchdringung des Films mit seiner neben dem Spiegelsymbol wichtigsten Konstanten kann jedoch auch an dieser Stelle eine engere Bedeutung innerhalb der Sequenz unterstellt werden. Masken lassen sich als Platzhalter für Personen auffassen, die entweder gar nicht vorhanden sind oder aber ihre Identität verschleiern, undurchschaubar bleiben. Letzteres dürfte etwa auf Bills Maske zutreffen, die Alice neben sich auf dem Kopfkissen plaziert hat, als Zeichen dafür, wie wenig ihr vom Innenleben ihres Mannes geläufig ist, und als Aufforderung, sich ihr

zu öffnen, wie sie selbst es schon früher ihm gegenüber getan hat, um zu einer gemeinsamen „Wirklichkeit“ zu finden. Hier hingegen mag die Maske eine fehlende Bezugsperson Marions repräsentieren, sei es nun ein zu wahrer Leidenschaft fähiger Liebhaber, der verlorene Vater oder die abwesende Mutter – in Marions Verlautbarungen über eine nicht erreichbare „step-mother in London“ lassen sich möglicherweise Fragmente einer traumatischen Vergangenheit vermuten, deren Ausbreitung bei Schnitzler weit mehr Platz eingeräumt wird.

Besonders in den Nahaufnahmen von Marion verschwimmt der unscharfe Hintergrund zu einfarbigen Flächen, links das Dunkelblau des Fensters, rechts das Grün der Vorhänge und Tapeten, und sie selbst sitzt – in grüner Kleidung – genau auf der Grenzlinie zwischen beiden. Entsprechend der oben ausgeführten Farbsymbolik finden sich dergestalt in der Szene wirk-same innere Befindlichkeiten ausgedrückt und kommentiert. Die wesentliche Lichtquelle stellt dabei die Tischlampe dar, die etwas nach hinten gerückt zwischen Bill und Marion plazi-ert ist – die Beleuchtung kommt also erneut aus dem Bildhintergrund, erhellt vornehmlich die der Kamera abgewandte Seite der Charaktere von schräg unten, während die uns zuge-wandte Seite im Schatten liegt. In jener ihr Gespräch beschließenden Profilaufnahme vor dem Hintergrund des blauen Fensters konturiert das Licht nurmehr die Umrisse der Gesichter, die Gesichtszüge selbst trifft keinerlei direkte Beleuchtung mehr. Gewiß leistet die solcherart zurückhaltende Ausleuchtung einen unverzichtbaren Beitrag zur bedrückenden Stimmung der Szene.

Wie in den Bekenntnissen von Alice widmet der Film auch bei Marions ungeordneten Aus-führungen in langen Aufnahmen dem Gesicht der Darstellerin großes Interesse, das hier den Zwiespalt zwischen dem Gesagten und dem tatsächlich Gemeinten mimisch zum Ausdruck bringen soll. Trotz ihres Bemühens, Form und Haltung zu wahren, bricht sich immer wieder die angestaute Verzweiflung Bahn, stockt sie im Redefluß, bekommt ihre Stimme einen zittri-gen, verweinten Klang. Ähnlich wie Alice fixiert auch sie ihr Gegenüber nicht unablässig, ihre Augen weichen häufig aus, starren mitunter in die Ferne, wenn sie sich über die zurück-liegenden Stunden ebenso wie die vor ihr liegende Zukunft laut Gedanken macht. Mit ihren zuweilen ruckartigen Kopfbewegungen schillert das Licht über die beleuchteten Partien ihres Gesichts, die ausgeprägten Schatten wandern auf und nieder und lassen die Hautfalten zutage treten. Durch ihren unverwandten Blick beweist die Kamera mehr Anteilnahme, ja Mitleid fast, an Marions Schicksal als Bill, dem man eher die herablassenden Gedanken Fridolins zutraut – „natürlich ist auch Hysterie dabei.“ (S.25)

Die Sequenz endet in einer frontalen Nahaufnahme von Marion, die allein zurückbleibt, als Bill und Carl den Raum verlassen. Dabei streift Bills Schatten ihr Gesicht, sie trifft Anstalten, sich nach ihm umzublicken, ihm nachzusehen, wie er ihrer Sicht entschwindet, doch sie hält inne, wendet den Kopf wieder zurück der Kamera zu und starrt wie versteinert mit weit ge-öffneten Augen aus dem Bild heraus zum Zuschauer hin. Eine langsame Überblendung zu einer Straßentotalen läßt ihre Figur langsam verblassen, sie bleibt gefangen in der eigenen Geschichte, die von unserem Protagonisten nur gestreift wurde – „We barely know each o-ther.“

Auffallend oft verwendet der Film zum Abschluß der einzelnen Sequenzen Nah- oder Groß-aufnahmen der jeweiligen Person, die Bill in der betreffenden Episode begegnete. So vermö-gen diese Figuren einen Eindruck zu hinterlassen, der über ihren kurzen Auftritt hinausrei-chen, fortwirken kann. Es ist als friere das Bild ein an diesem Endpunkt der zunehmenden Verdichtung, an den uns Bills Weg immer wieder führt – als ob die gezeigte Person sich dem Gedächtnis einbrennen solle. Der Effekt ist, wenn auch in weit abgeschwächter Form, der ständigen Erinnerung Fridolins an seine unvollendeten Erlebnisse vergleichbar, die in der Novelle im Akt des Erinnerns lebendig bleiben. Wahrscheinlich erschien Kubrick die filmi-sche Entsprechung, immer wieder kurze Erinnerungsfetzen des bislang Erlebten einzuschnei-den, als zu aufdringlich und vordergründig und zudem im Widerspruch zur zentralen Erzähl-strategie des Films, Bills Innenleben nicht in Bildern zu zeigen, sondern vielmehr durch di-verse narrative Mittel im Zuschauer selbst zu evozieren. Damit entgeht der Film der Gefahr,

bestimmte Dinge und Befindlichkeiten durch eine allzu direkte Benennung zu entwerfen – das Publikum ist gewissermaßen gehalten, zwischen den Zeilen, also zwischen den Bildern zu lesen, in denen sich das Unsagbare lediglich in behelfsmäßigen Umschreibungen ausgedrückt findet.

3.2.6 *Käufliche Liebe: Domino und Sally*

Wie Alices Bekenntnisse und Marions überraschendes Liebesgeständnis exemplarisch bezeugen, resultieren die von der Ehe auferlegten Restriktionen in einem Vakuum unerfüllter sexueller Triebregungen, deren Verdrängung nie ganz gelingen kann und die deshalb immer wieder unkontrolliert aus dem Unbewußten hervorbrechen. Diesem Komplex steht im Film die Thematik des käuflichen Sex, der sexuellen Ausbeutung, der Prostitution gegenüber, eine Einrichtung am Randbezirk der Gesellschaft, allein dazu geschaffen, die verpönte Lust im Geheimen auszuleben. Aufgrund zahlreicher Vereinfachungen in der Ausgestaltung der diversen Episoden und der Erweiterung um die Figuren Ziegler und Mandy nehmen diese beiden miteinander nahezu in einer kausalen Beziehung stehenden Themenbereiche im Film eine weit beherrschendere Stellung ein als in der Literaturvorlage. Von kleineren Szenen wie Sador Szavosts anspielungsreichem Gespräch mit Alice, dem sie – wie sie später Bill gegenüber verlauten läßt – einzig die Absicht entnimmt, mit ihr Sex zu haben, „upstairs, then and there“, Bills Unterhaltung mit den beiden Models, die ihn „zum Ende des Regenbogens“ geleiten wollen, oder seiner Konfrontation mit den Studenten, die ihn mit anzüglichen Bemerkungen beleidigen, bis hin zur zentralen Sequenz des geheimen Maskenballs werden nahezu alle menschlichen Beziehungen sexuellen Gesichtspunkten unterworfen. Diese erschreckende Perspektive wird von Alice zu Beginn ihrer Auseinandersetzung mit Bill deutlich formuliert, wenn sie aus seinen Ausführungen schlußfolgert: „So ... because I'm a beautiful woman the only reason any man wants to talk to me is because he wants to fuck me.“

Wenn alle zwischenmenschlichen Kontakte im Kontext des Sexus stehen, formiert sich im Gegenzug die Sehnsucht nach der Möglichkeit wahrer Liebe oder Zuneigung, danach, den individuellen Menschen hinter der Maske kennenzulernen – ein Wunsch, den Bill gegenüber der Mysterious Woman und den Alice gegenüber ihrem Gatten hegt. Der Film beurteilt das Ergebnis solcher Offenbarungen allerdings weit pessimistischer als die Novelle, denn während Albertine dem Geständnis ihres Gatten mit verständnisvollem Lächeln begegnet, hat Alice mit den Tränen zu kämpfen, dem äußeren Ausdruck ihrer tiefen inneren Erschütterung – das verklärte Bildnis, welches die beiden sich voneinander machten, hat tiefe Risse bekommen. Schnitzler paart am Ende den Zweifel mit viel Hoffnung und Zuversicht, Kubricks Figuren hingegen beeilen sich, die schützenden Masken wieder anzulegen – die Erfüllung ihres Harmoniebedürfnisses bleibt Utopie.

Aus der Einsicht, daß einem die Mitmenschen, mit denen man verkehrt, immer zu einem gewissen Grade unbekannt bleiben, ergibt sich eine natürliche Scheu und Unsicherheit, man ist bemüht, sich selbst keine Blöße zu geben, vorsichtige Annäherungen vollziehen sich nur zögerlich, keinesfalls ungezwungen. Kubrick stellt dieses Phänomen in seiner Inszenierung der Figuren wiederholt in den Vordergrund, indem er seine Akteure in statischen Einstellungen in einiger Distanz voneinander sichtlich verlegen darstellt, während sie unentschlossen nach angemessenen Worten suchen.

Aus der unkomplizierten, kumpelhaften Wiener Dirne Mizzi, der es gelingt, Fridolin „völliges Vertrauen“ (S.33) einzuflößen, sich mit ihren siebzehn Jahre aber noch Attribute unverfälschter Kindlichkeit bewahrt hat – sie schlingt „wie ein Kind den Arm um seinen Nacken“ – wird nicht etwa die von Raphael vorgesehene professionelle Times-Square-Hure, sondern eine Studentin, die in gelegentlicher Prostitution eine gute Geldquelle erkennt. Womöglich kostet Domino dies immer wieder eine große Überwindung, zugleich sieht sich Bill hier mit einer äußerst ungewohnten Situation konfrontiert – er setzt sich „awkwardly“ auf den Rand der Badewanne, dann folgt „an embarrassed silence“, so die Beschreibungen im veröffentlichten

Filmprotokoll. Bereits auf der Straße hat es eine Weile gedauert, ehe sich Bill nach verstohlenen Blicken überreden ließ, mit in Dominos Wohnung zu kommen.

Die Kamera erwartet Bill und Domino im kleinen Eingangsbereich, den sie durch eine Zwischentür betreten und von dem nach beiden Seiten Türen zu den einzelnen Wohnungen abgehen. Domino als die Ortskundige geht voraus, verläßt dabei vorübergehend den Bildkader, der mit Bill langsamer nach rechts schwenkt. Das Ambiente steht in deutlichem Gegensatz zur luxuriösen Eingangshalle, durch die Bill zur Wohnung der Nathansons gelangte: An den Wänden kleben diverse Zettel mit allerlei Hinweisen, in letzter Zeit wurde der Flur offenbar nicht gereinigt, überall liegen Papierfetzen herum, und das Gebäude scheint schon recht alt und lange nicht mehr renoviert worden zu sein.

Als Bill am folgenden Abend hierher zurückkehrt, um Domino einen Besuch abzustatten, verfolgt die Kamera seine Schritte hin zur Wohnungstür in einem identischen Schwenk, der wiederum in eine Halbtotalen mündet. Wieder einmal steht er vor einer verschlossenen Tür und begehrt Einlaß. Ein Schnitt führt in eine neue Kameraposition, von der aus wir Bill aus halbnaher Entfernung im rechten Profil vor der Tür sehen, wo er erst einige Worte mit Sally wechseln muß, ehe sie sich zu öffnen entschließt. Die Einstellung steht formal und inhaltlich im Zusammenhang mit jener anderen, in der Bill vor der Tür des Kostümladens erst lang und breit über die Gegensprechanlage mit Milich redet, der zu Bills Verwunderung nun anstelle seines Patienten Peter Grenning Inhaber des Geschäfts ist. Beide Einstellungen zeigen Bill im rechten Profil vor verschlossenen Türen, während er seinen Namen nennt, auf daß man ihm öffne. In beiden Fällen muß er erfahren, daß die erwartete, ihm bekannte Person nicht anwesend ist – er muß mit jemand anders vorliebnehmen.

Dieses Beispiel kann – neben vielen weiteren, wie etwa die wiederholte Flurfahrt beim Auftritt Carls in der Marion-Episode – als Beleg dafür gewertet werden, daß Kubrick die möglichst weite Durchdringung seines Films mit einander korrespondierenden inhaltlichen und formalen Motiven viel wichtiger ist als die erzählerische Dichte der Dramaturgie, der dramaturgische Nutzen, den eine Einstellung oder eine Szene für den Handlungsfortgang liefern mag. Es läßt sich nämlich unterstellen, daß die für die Handlung im Grunde unwesentliche Information über den Inhaberwechsel des Kostümladens dort hauptsächlich als Korrelat zur hier besprochenen Szene vor Dominos Wohnung eingefügt wurde – um bewußt innere Querverweise etablieren zu können. Zahlreiche auf den ersten Blick scheinbar unwichtige oder überflüssige Szenen und Einstellungen offenbaren so bei näherem Hinsehen eine Teilhabe am komplexen formalen Beziehungssystem des Films, das aus Sicht der reinen Handlung zuweilen selbstzweckhaft erscheinen mag, andererseits aber eine durchdachte formale Ausgeglichenheit spürbar werden läßt – der Film erweckt so während seines Ablaufs einen ausbalancierten, harmonischen Eindruck. Solche Zusammenhänge lassen sich über den ganzen Film hin ausmachen, nicht nur, aber am offensichtlichsten, in den einander inhaltlich entsprechenden Szenen, wenn Bill bestimmte Orte zum wiederholten Male aufsucht. Das gilt überdies sowohl „vertikal“ im Vergleich der beiden Sequenzen etwa im Kostümladen oder in Dominos Wohnung als auch „horizontal“ im Vergleich der grundsätzlichen Unterschiede, die der zweite Besuch gegenüber dem ersten aufweist – zum Beispiel wird der jeweils letzte, hinterste Raum, Dominos Schlafzimmer und der Raum mit den Kostümen, nicht erneut betreten, beim zweiten Male läßt es sich nicht mehr bis ins Innerste vordringen. Da scheint es nur zwangsläufig, daß Carl Bills Anruf im Flurbereich der Nathanson-Wohnung entgegennimmt und nicht im Schlafzimmer, wo früher der Tote lag. Es sind hier also deutliche Analogien zu Schnitzlers sprachlichen Gestaltungsformen zu konstatieren: Wie Schnitzler zu gleichen oder ähnlichen Wendungen greift, eine oft identische Wortwahl trifft, um vergleichbare Sachverhalte zu veranschaulichen, so verwendet Kubrick immer wieder sich gleichende Positionen und Bewegungen von Figuren und Kamera, bestimmte Bildkompositionen und Einstellungsfolgen.

Nachdem Sally die Tür endlich entriegelt hat, bewegt sich die Kamera in einer mit der langsam aufschwingenden Tür kongruenten Kreisfahrt um etwa 45 Grad und kommt schräg hinter

Bill zum Halten. Da der Blick der Kamera bezüglich der Türfläche gleich bleibt, vermittelt sich teilweise das leicht befremdende Gefühl, die Tür stehe still, während sich der ganze Raum drehe. Dadurch erfährt Sallys Auftritt eine besondere Akzentuierung, vergleichbar einer Fanfare oder einem Trommelwirbel.

Das Betreten der Wohnung vollzieht sich dann beide Male in einer Rückfahrt der Kamera vor den beiden voranschreitenden Personen her, die nach Durchquerung eines allein von den Lichtern eines Weihnachtsbaums spärlich beleuchteten Vorraums gleich ins Eßzimmer gelangen, das zugleich als Küche dient. Dahinter liegt noch das Schlafzimmer. Für Domino und Sally gemeinsam bedeutet das sehr beengte, bescheidene Wohnverhältnisse. Die schlichte Einrichtung ist älteren Datums und ziemlich abgenutzt, zwar gibt es ein wenig Weihnachtsschmuck, doch herrscht einige Unordnung, und benutztes Geschirr liegt umher, wofür sich Domino ironisch mit dem freien Tag des Dienstmädchens entschuldigt. Bill hingegen bezeichnet die Wohnung höflich als „cosy“ (mit diesem Wort bekundete schon Jack Torrance seine Zufriedenheit mit der seiner Familie zugewiesenen Wohnung im Overlook Hotel von *THE SHINING*). Laut Les Tomkins entstammt die gesamte Ausstattung der Wohnung einem originalen Apartment in New York – sie wurde komplett ausgeräumt, für den Film erworben und nach London verfrachtet.²⁴⁹ Es dürfte sich gewiß auch weit schwieriger gestalten, eine ihrem Aussehen nach lang bewohnte, leicht schmutzige Behausung überzeugend künstlich herzurichten als eine weit vornehmere, stets sauber gehaltene Wohnung, in der vieles noch wie neu wirkt – wie etwa die Apartments der Harfords oder der Nathansons.

Die genannte jeweils erste Einstellung, in der die Kamera rücklings vor den beiden eintretenden Personen zurückweicht, weist im Vergleich der beiden Sequenzen vor allem dahingehend unterschiedliche Merkmale auf, daß im ersten Falle Domino Bill in die Wohnung führt, das Licht anschaltet, rasch eine Pfanne beiseite räumt und sich erst beim Erreichen der gegenüberliegenden Wand nach dem ihr folgenden Bill umsieht. Dann erfolgt ein Perspektivenwechsel um etwa 180 Grad, nach dem Domino wieder von vorn zu sehen ist und der Kamerablick in die Raumtiefe zum Schlafzimmer hin weist. Das gesamte folgende kurze Gespräch, bei dem sich Domino langsam ihres Mantels, ihrer Handschuhe und eines Jäckchens entledigt, spielt sich in dieser einen statischen Halbtotale ab. Anschließend ruft ein kurzer Szenenwechsel Alice in Erinnerung, die daheim in der Küche der Rückkehr ihres Gatten harrt. In den nachfolgenden Einstellungen in Dominos Schlafzimmer verläuft der Blick der Kamera weiterhin in derselben Richtung, beim zögerlichen Kuß zwischen Domino und Bill ebenso wie bei Bills Telefongespräch mit Alice, in das vier weitere Aufnahmen von Alice geschnitten sind. Erst danach, wenn Bill wieder zum Bett zurückgegangen und sich neben Domino niedergesetzt hat, führt ein Schnitt wieder in eine um fast 180 Grad entgegengesetzte Perspektive, bei der in der Bildtiefe hinter den Figuren die Küche zu sehen ist, und der Eingang, durch den sie die Wohnung betreten haben. Zugleich beschließt diese Einstellung die Sequenz: Durch das Gespräch mit seiner Frau zur Raison gerufen, entscheidet sich Bill nach einigen Momenten zögernden Überlegens für den Abbruch des kaum begonnenen Liebesspiels.

Im zweiten Fall läßt Sally in der Fahrtaufnahme Bill vorausgehen, dem der Ort nun schon vertraut ist. Abermals hält er in Höhe der Wanne inne, und Sally beginnt ihren Flirt, indem sie sich herausfordernd in den schmalen Zwischenraum zwischen Bill und dem Tisch zwängt. Annähernd zwei Minuten lang hält Kubrick die statische Halbtotale, während Bill Sally die Jeansbluse öffnet und ihr mit den Händen darunter fährt. Dabei sehen sich die beiden ununterbrochen in die Augen – anders als am Abend zuvor, wo Domino und Bill wiederholt dem Blickkontakt ausweichen. Eine Leuchte in der rechten oberen Bildecke bewirkt dabei eine starke Reflexion im Kameraobjektiv, wodurch die beiden Figuren mittels eines Regenbogens verbunden scheinen. Es ist denkbar, daß Kubrick dergestalt das „Regenbogen“-Motiv erneut nutzen wollte – sobald die Rede auf Dominos Zustand kommt, wird Sally ernst und schlägt vor, man möge sich setzen. Dabei verschwindet in der leichten Korrektur der Kadrierung die

²⁴⁹ vgl. Tomkins in: *Ciment* 1999, S.272.

Reflexion. Erst nachdem Sally das HIV-positive Ergebnis von Dominos Bluttest mitgeteilt hat, führt der erste Schnitt der Sequenz, seit wir im Wohnungsinnern sind, aus der leicht schrägen Aufsicht auf die sich am Tisch gegenüber sitzenden Personen in eine leicht versetzte Perspektive über Sallys Schulter hinweg, aus der Bill frontal von vorn zu sehen ist.

Indem bis dahin bewußt auf Schnitte verzichtet wurde, kann der Schnitt an dieser Stelle eine stärkere Wirkung entfalten, er unterstreicht Bills Betroffenheit und die bedrückte Stimmung, die sich unerwartet eingestellt hat. Zudem wird keine Großaufnahme Bills benötigt, mit der normalerweise (wenn es davor schon Schnitte gegeben hätte) die mimische Reaktion hätte hervorgehoben werden müssen. So kann Kubrick wie schon in der Sequenz mit Marion Bills Gegenüber stärker in den Vordergrund rücken, dreimal folgen Nahaufnahmen Sallys den Einstellungen über ihre Schulter. Beide ringen nach Worten, finden aber kaum etwas zu sagen, schweigen sich an. Am Schluß der Sequenz sorgt die Großaufnahme Sallys für den schon besprochenen „Nachklang“. Äußerlich ist Sally in vielerlei Hinsicht das Gegenteil ihrer Wohnungsgenossin Domino. Im Unterschied zu deren dunklem Teint trägt ihr helles Gesicht viele Sommersprossen und ihre Haare sind blond statt schwarz. Damit stellen die beiden in einem anderen sozialen Umfeld eine Art Entsprechung zu den zwei Models Gayle und Nuala auf Zieglers Weihnachtsparty dar, die ebenfalls – die eine blond, die andere brünett – um Bills Interesse warben.

Aufgrund der sehr zurückhaltenden szenischen Auflösung bleibt bei Bills zweitem Besuch das Schlafzimmer völlig aus dem Bild ausgespart, die einzigen Aufnahmen mit Sicht in etwa diese Richtung sind die Nahaufnahmen Sallys, bei denen der Hintergrund unkenntlich in der Unschärfe zerfließt. Der erste Besuch spielt sich dagegen zum großen Teil im Schlafzimmer ab, beginnend mit einer gemeinsamen Großaufnahme der Köpfe von Bill und Domino, im Profil einander zugewandt und sich langsam annähernd, ehe beider Lippen sich berühren. Dabei halten sie ihre Augen geschlossen, öffnen sie erst, nachdem sich ihre Lippen wieder getrennt haben. Auch hier zerfließen die farbigen Weihnachtslichter im unscharfen Hintergrund, und die Gesichtshaut trifft keine direkte Beleuchtung. Nach dem Kuß, wenn sie sich in die Augen schauen, beginnt Domino verhalten zu lächeln, auf die hierdurch angehobenen Wangen trifft nun etwas Licht einer seitlich auf dem Boden stehenden Lampe, die Konturen werden leicht hervorgehoben. Hierbei ähnelt die visuelle Gestaltung jener an anderer Stelle erläuterten Profilaufnahme in der Marion-Episode.

Allerdings herrscht hier durch begleitende Musik zunächst eine andere Stimmung vor, die Jazz-Melodie „I Got It Bad (And That Ain't Good)“ versieht das Bild unentschlossen-zaghafter Berührung mit verhaltenen, melancholisch angehauchten Tonfolgen. Das Klingeln des Mobiltelefons zerstört jäh die intime Atmosphäre, ein Schnitt versetzt die Kamera wieder in größere Distanz zu den Akteuren und gestattet zugleich einen ersten Blick auf die Einrichtung des Schlafzimmers. So gewahrt man an den Wänden einen großen Spiegel sowie einige Masken von offenbar afrikanischer Herkunft, wiederum gebraucht der Film also sein zentrales Symbol. Hier mag es für die vielen wechselnden Freier stehen, die Dominos Liebe kaufen, ohne daß dabei zwischenmenschliche, individuelle Wesensarten zur Geltung kämen. Les Tomkins bezeichnet die Verwendung von Masken für die Ausstattung von Dominos Schlafzimmer als „une sorte d'écho discret“.²⁵⁰

Als Bill sich nunmehr erhebt und nach rechts geht, schaltet er, ehe er den Anruf entgegennimmt, die Musikanlage aus – eine Parallele zur Eingangsszene des Films, wo er den Schostakowitsch-Walzer gleichfalls durch Abschalten der Stereo-Anlage beendete. Während des Telefonats mit Alice ist in den Einstellungen von Bill unter den neben der Musikanlage aufgestellten Büchern besonders eines mit dem Titel „Introducing Sociology“ sichtbar. Allein dies bleibt noch als Verweis auf den in der frühen Fassung des Drehbuchs noch ausführlich dargebotenen Lebenshintergrund Dominos als Soziologie-Studentin übrig. Das gewählte Fach

²⁵⁰ Tomkins in: Ciment 1999, S.272.

fungiert natürlich auch als selbstironischer Kommentar des Films, dessen Handlung nicht zuletzt ein Kaleidoskop sozialer Zusammenhänge und Wechselbeziehungen präsentiert.

Bei seinem Gespräch mit Alice hält sich Bill von Domino, die außerhalb des Bildkaders geblieben ist, abgewandt, schaut gegen die Wand. Danach verweilt er noch eine Zeitlang in Gedanken versunken – selbst als Domino, von einem Zwischenschnitt ins Bild gerückt, ihn fragt, ob das „Mrs Dr Bill“ gewesen sei, sieht er sich nicht nach ihr um, nickt nur bedächtig, als erreiche ihn die Frage aus weiter Ferne. Eine Blickinszenierung, etwa dergestalt, daß die ersten Worte Dominos nur aus dem *Off* hörbar wären, Bill sich daraufhin umsähe und den Umschnitt motivierte, findet nicht statt. Gleichwohl nimmt die zwischengeschnittene Aufnahme von Domino den gedachten Blickwinkel Bills ein, aus leichter Aufsicht sehen wir, daß sie sich bequem aufs Bett gelegt hat (beim Kuß zuvor befand sie sich in der Hocke), neben sich einen ihr zugewandten Plüschtiger. Ob es mit diesem Stofftier, welches ihr in der folgenden Einstellung, als Bill wieder zurück zum Bett schreitet, plötzlich abgewendet ist, eine besondere Bewandnis haben soll, bleibt fraglich. Auffällig ist indes, daß sich Alice während des gesamten Schlußdialogs im Spielwarengeschäft vor einer Wand voller Plüschtiger befindet.

Die Verbindungslinien führen also immer wieder zurück zu Alice, die hier, obgleich abwesend, durch ihren Anruf starke Präsenz beweist, dies umso mehr, als sie schon zuvor zur Überdeckung der elliptischen Aussparung allein am Küchentisch gezeigt wurde – die einzige Stelle des ganzen Films, in der Bills Erlebnisse von einem Ortswechsel zu Alice durchbrochen werden, die ahnungslos zu Hause auf ihren Mann wartet, gelangweilt in einer Illustrierten blättert, während der Fernseher läuft. Das kalte Küchenlicht bildet hierbei einen deutlichen Kontrast zur warmen Beleuchtung in Dominos Wohnung, zu der eine langsamen Überblendung hinüberleitet.

Im Fernsehen ist ein Ausschnitt des Films *BLUME IN LOVE* (1973) von Paul Mazursky (der übrigens in Kubricks erstem Spielfilm *FEAR AND DESIRE* mitspielte) zu sehen, der wie *EYES WIDE SHUT* das Thema ehelicher Untreue behandelt. Die ausgewählte Szene zeigt ein Beispiel der erzählerischen Vorgehensweise dieses Films, im Bild zu sehende Vorgänge durch *voice over*-Kommentare zu kontrastieren, was Kubrick bekanntlich für seinen eigenen Film entgegen anfänglicher Absichten letztlich wieder verwarf: Ein Mann bedankt sich in einem Restaurant Venedigs beim Ober auf englisch, der daraufhin „Prego, prego“ antwortet. Nun äußert der Mann nochmals seinen Dank, diesmal auf italienisch: „Grazie.“ Jetzt aber läßt der Ober ein englisches „You’re welcome“ verlauten. Es gelingt dem Mann demnach nicht, von den Einheimischen akzeptiert zu werden, wie Bill etwa auf dem Maskenball bleibt ihm eine Integration verwehrt. In *voice over* resümiert der Mann verstimmt: „If I was Italian he’d have answered me in Italian.“

3.2.7 *Vorräume der Hölle: Sonata Café und Rainbow Fashions*

Ursprünglich war der Name des Kostümladens noch offen gelassen, denn angesichts der bedenklichen Vorfälle, die sich hier zutragen – der Inhaber vermietet seine minderjährige Tochter für perverse Sexspielchen an Japaner –, war dafür Sorge zu tragen, daß man nicht etwa den Namen eines real existierenden Geschäfts verwandte. Der Name „Rainbow“, der, auch in ironischer Anspielung auf den Film *THE WIZARD OF OZ*, das Motiv des Regenbogens als Sinnbild für die Erfüllung von Wünschen und Träumen wieder aufnimmt, war nur einer von mehreren, die zur Wahl standen.²⁵¹ Für Bill stellt der Kostümladen denn auch eine unverzichtbare Durchgangsstation dar, um seinen Wunsch zu erfüllen, am Maskenball teilzuhaben, hier erwirbt er jene Kostümierung, die ihm dort, neben dem Paßwort, den Einlaß ermöglichen wird. Will man seine nachhaltig verstörenden Erlebnisse auf dem Maskenball, der Orgie und dem Strafgericht, als Höllenvisionen oder dämonische Prüfungen verstehen, so fungiert der Besuch im Kostümladen als kleiner Vorgeschmack darauf. Der eigentliche Ort der Verführung aber,

²⁵¹ vgl. Tomkins in: *Ciment* 1999, S.272.

an dem Bill überhaupt erst von der Existenz des Maskenballs erfährt, ist das Sonata Café, wo Nicks Berichte seine Neugierde stimulieren.

Schon draußen lockte die Jazz-Musik („If I Had You“) von Nicks Band aus dem Inneren, tön- te über die Straßengeräusche hinweg und ließ Bill vor dem Aushang mit den Photos verhar- ren. Der Weg hinein führt ihn über eine von roten Wänden und seitlichen Spiegeln gesäumte Treppe hinab in die Tiefe, in die Unterwelt gleichsam, denn der Jazz Club ist im Unterge- schoß gelegen. Am unteren Ende der Treppe hängen mehrere Hinweisschilder, das mit den größten Buchstaben behauptet: „All exits are final.“ Gewiß gilt das auch für die verschiede- nen Begegnungen Bills, an die sich, einmal abgebrochen, später nicht mehr anknüpfen läßt, hier aber dürfte eher das Gegenteil zutreffen – nachdem Bill das Café einmal betreten hat, nehmen die Ereignisse unaufhaltsam ihren Lauf, läßt sich nichts mehr umkehren oder unge- sehen machen: All *entries* are final.

Anders als Bill hat Fridolin Nachtigall nicht schon am Abend zuvor gesehen. Den Zufall, daß er nun nach langer Zeit ausgerechnet seinen ehemaligen Studienkollegen trifft, verschleiert Schnitzler mit subtilen Andeutungen innerer Vorgänge, die sich nur allmählich offenbaren. Zunächst betritt Fridolin, nachdem er ziellos „kreuz und quer durch die nächtlichen Straßen“ gewandelt ist, „entschlossenen Schritts, als wäre er nun an ein langgesuchtes Ziel gelangt“ (S.34) das Kaffeehaus, und erst nach seiner Zeitungslektüre bemerkt er am gegenüberliegen- den Tisch Nachtigall, der ihn fragt, ob Fridolin ihn eben nicht gehört habe – „Und nun erst kam es Fridolin zu Bewußtsein, daß er während seines Eintretens, ja schon früher, als er sich dem Kaffeehaus genähert, aus irgendeiner Kellertiefe Klavierspiel heraufklingen gehört hat- te.“ (S.35) Außerdem wird ihm nun nachträglich klar, daß ihm jene eigentümliche Spielweise „ja gleich so bekannt vorgekommen“ (S.36) war. Ein solches Erinnern von Sachverhalten, die man zuvor gar nicht bewußt registriert hat, läßt sich im Film kaum adäquat darstellen, besten- falls vielleicht durch Wiederholung derselben Ereignisse in abgewandelter Form.

Kubrick kann diese Problematik leicht umgehen, da Bill den Club nun hauptsächlich wegen Nick betritt, und die bis auf die Straße hinaus hörbare Musik vermag immerhin für Bill als auch für den Betrachter als Anreiz wirken, deren Quelle aufzusuchen, wo der störende Stra- ßenlärm ihren Klang nicht mehr trüben kann. Die Kamera weicht also wieder einmal vor Bill zurück, während er die Stufen hinabsteigt, dann eröffnet sich uns gemeinsam mit ihm in ei- nem Schwenk ein umfassender Blick auf das Interieur des Clubs, der nur mäßig beleuchtet ist. Vielfarbige kleine Lämpchen übersäen den Raum, im Hintergrund strahlt über der Bühne, auf der Nick mit der Band spielt, eine große „Sonata Jazz“-Leuchtschrift ein starkes blaues Licht aus. An den umstehenden Tischen, die alle mit Kugellampen ausgestattet sind, sitzen nur ver- einzelt Gäste. Bill läßt sich gleichfalls an einem solchen Tisch nieder, der auf demselben Ni- veau wie der Eingang und die Bühne liegt. Letztere wird durch einen mittleren, tiefer liegen- den Zuschauerbereich hervorgehoben. Die vierköpfige Band, darunter Nick am Piano, been- det gerade ihr Stück, das Publikum applaudiert. Auch Bill klatscht in die Hände – mehrere Aufnahmen aus halbnaher Entfernung zeigen ihn an seinem Tisch, die hell leuchtende Kugel vor sich, so daß seine Handbewegungen rasch vorüberstreichende Schatten auf sein Antlitz werfen. Im leicht unscharfen Hintergrund verbinden sich zahllose bunte Lichter zu einem vielgestaltigen Muster. Demgegenüber stehen distanzierte Aufnahmen der Bühne, die aus einer (wahrscheinlich der günstigeren Sicht wegen) von Bills Sitzplatz beträchtlich nach rechts verrückten Position alle vier Musiker gemeinsam in einer Totalen zeigen. Zum Ende von Nicks Schlußrede, nachdem er seine drei Kollegen namentlich vorgestellt hat, hebt ihn eine Halbtotale gemeinsam mit dem Mann am Kontrabaß aus der Umgebung heraus, dies zu- dem aus einer tiefen Sicht vom abgesenkten Bereich vor der Bühne aus. Die Einstellung weist natürlich zunächst auf die wesentliche Figur der Szene hin, bereitet die nachfolgenden Ein- stellungen vor, die sich auf Nick konzentrieren werden. Sie verleiht seinen Worten außerdem mehr Gewicht als ihnen in der Totalen zugekommen wäre, und die Untersicht nimmt den Standpunkt eines Zuschauers in unmittelbarer Nähe der Bühne ein, wodurch sich seine An- sprache ebenso sehr an das Publikum des Films richten mag: „Hope you enjoyed the music tonight. We’re going to be here for the next two weeks. So, please, do stop by. I’m Nick

Nightingale. Good night.“ Die Ereignisse freilich, die Nick in seiner anschließenden Unterhaltung mit Bill selbst ins Rollen bringt, werden sich auch auf seine eigene Zukunftsplanung auswirken. Die Gäste des Sonata Café werden auf seine Musik vorerst verzichten müssen, denn am nächsten Abend, wenn er eigentlich wieder spielen sollte, befindet er sich laut Ziegler bereits zu Hause bei seiner Familie in Seattle, „probably banging Mrs Nick.“

Ähnlich Bills Auftritt, den die Kamera in einer langen Fahrt-Schwenk-Kombination von der Treppe her bis zum Tisch hin einfing, findet sich nun auch das Herannahen Nicks in einer dynamischen Kamerabewegung gewürdigt. Nicht zuletzt wurde Bills Platz von Kubrick wohl absichtlich so ausgesucht, daß Nick eine möglichst weite Wegstrecke von der Bühne zu Bills Tisch zurückzulegen hat. Die Kamera erwartet Nick demnach an einem seitlichen Durchgang, in dem sich Nick aus der Bildtiefe von der Bühne her nähert, dann aber nach links schwenkt und zu Bill hinübergeht, wobei der Bildkader einen kurzen Kreisbogen hinter ihm herum beschreibt, so daß Bill, der Nick von außerhalb des Bildes beim Namen gerufen hatte, ebenfalls ins Blickfeld gelangt.²⁵² Nachdem so beide Gesprächspartner in freizügigen, raumgreifenden Kamerabewegungen zu ihrem Sitzplatz gelangten, verdichtet sich die szenische Auflösung von da ab zu statischen, im Schuß-Gegenschuß-Verfahren montierten Einstellungen, in denen die dialogbegleitende Mimik im Zentrum des Interesses steht. Eine klare Präferenz für eine der beiden Figuren, ein eindeutig einer Figur zugeordneter Standpunkt der Kamera, etwa dergestalt, daß sich *over-shoulder*-Aufnahmen auf diese eine Figur beschränkten, ist zwar nicht erkennbar, dennoch läßt sich eine deutlich ausgeprägte, am Fortgang des Gesprächs orientierte Entwicklung im Einsatz von Perspektiven und Distanzen ausmachen.

Eingangs handelt es sich noch um eine harmlose Unterhaltung, die in etwa dort anknüpft, wo sie auf Zieglers Weihnachtsparty von einem Bediensteten unterbrochen wurde, nämlich den jeweiligen Lebensumständen der beiden Personen – man hat sich lange nicht gesehen und will nun wissen, was der andere in der Zwischenzeit geleistet hat. Dabei wechseln Nahaufnahmen von Bill mit über seine Schulter photographierten Einstellungen auf Nick, wir bleiben also an der Seite der Hauptfigur, erleben das Gespräch aus seiner Warte. Als Nick erwähnt, er habe an diesem Abend noch ein anderes Engagement, wird Bill neugierig und horcht Nick nach weiteren Details aus. Eine Nahaufnahme Nicks, schon davor kurz verwandt, folgt nun unmittelbar auf eine *over-shoulder* aus Bills Richtung, der Bildkader „springt“ gewissermaßen in die Tiefe auf Nicks Gesicht zu, was seinen Äußerungen in diesem Moment natürlich mehr Gewicht zuweist. Bis Nicks Mobiltelefon für eine Unterbrechung sorgt, vermitteln nun Nahaufnahmen eine große Nähe zu beiden Figuren, die aus der Umgebung, die nur im unscharfen Hintergrund präsent bleibt, herausgehoben scheinen. Nick rückt näher heran, stützt sich mit den Ellenbogen auf und beugt sich weit nach vorn (dabei gerät sein Kopf im unscharfen Anschnitt in die Nahaufnahmen Bills hinein), als sei er im Begriff, Bill ein großes Geheimnis anzuvertrauen. Sein Gesicht, nahezu über der Kugellampe auf dem Tisch, erfährt in der Ausleuchtung von unten eine dämonische Licht- und Schattenverteilung. Während des Telefons schreibt er, als könne er es sich nicht merken, das Paßwort „Fidelio“ auf eine Serviette, was entsprechende Fragen Bills provoziert. Obgleich Nick vorgibt, es sei ihm recht unangenehm, über jene Dinge zu sprechen, entlarvt ihn neben seinen die Wißbegier stimulierenden Andeutungen („I have seen one or two things in my life but never, never anything like this.“) auch die Vorgehensweise der Bildgestaltung als teuflischen Verführer, der ähnlich Mephisto den Faust sein Opfer dazu bringen will, ihm in seine angeblich phantastische Welt zu folgen, und ihn dabei in dem Glauben läßt, es selbst habe unbedingt dorthin gewollt, um jene unaussprechlichen Dinge mit eigenen Augen zu sehen. Zwei weitwinkliger Aufnahmen über Nicks Schulter, denen jeweils Nahaufnahmen Nicks folgen, leiten denn auch den abschließenden Teil der Szene ein, in der Bill seinem Gegenüber einschärft: „There is no way on earth that you’re going to leave here tonight without taking me with you.“ Indem die Kamera nahezu spiegelbildlich zu den ersten Bildfolgen des Gesprächs statt Bills Blickpunkt nunmehr denje-

²⁵² Dabei sitzt im Hintergrund jener Komparse, der gelegentlich fälschlicherweise für Kubrick selbst gehalten wurde.

nigen von Nick teilt, die Seiten gewissermaßen vertauscht hat, unterstreicht sie die dominierende Position des letztgenannten.

Doch da jetzt die Reihe an Bill ist, sich vertraulich vornüber zu beugen, um Nick intensiver beeinflussen zu können, zeigen die letzten Nahaufnahmen der beiden immer auch den anderen im Anschnitt. Wie Verschwörer sitzen sie über der hellen Tischlampe, die an eine magische Zauberkugel erinnern mag, deren Widerschein ihnen infernalische Gesichtszüge verleiht und ihre Augen glänzen läßt. Die Farbverteilung der Hintergründe, grün und blau bei Nick, rot-orange bei Bill, vereint die drei Grundfarben des Films – die Szene stellt schließlich den entscheidenden Ausgangspunkt zentraler Ereignisse dar. Der Titel der beschwingten, improvisiert wirkenden Musik, die einen leisen akustischen Hintergrund zum Dialog liefert, weist auf die Unerfahrenheit der Figuren hin, ihre Torheit, sich auf ein Abenteuer mit ungewissem Ausgang einzulassen, karikiert den jugendlichen Übermut, der hier von Bill Besitz ergreift: „Blame It On My Youth“. Bei Schnitzler nimmt Fridolin die Gefahr nicht nur billigend in Kauf, er sucht sie geradezu: „Ich weiß schon, daß es ›gefährlich‹ ist, – vielleicht lockt mich gerade das.“ (S.41)

Als Schlußpunkt der Sequenz greift Kubrick zum einen analog zu vielen anderen schon behandelten Sequenzen wieder zu einer Nahaufnahme jener Person, mit der Bill hier zusammentraf – womit wir uns beinahe schon von Nick verabschieden, der später auf dem Maskenball nur noch einen Teil der Kulisse bilden wird. Zum anderen fungiert die Einstellung als Komponente eines eleganten Szenenwechsels mit elliptischer Aussparung nach dem Prinzip von verbaler Frage und visueller Antwort: Nick fragt Bill, wo er denn so spät noch ein Kostüm hernehmen möchte, und ein harter Schnitt führt dann direkt zum Taxi, das vor dem Kostümladen vorfährt.

Wenn Bill und Milich den Verkaufsraum betreten, herrscht dort ein hellblaues Dämmerlicht vor, das zwar noch sämtliche Einzelheiten erkennen läßt, zugleich aber alle Farben neutralisiert, wodurch das menschliche Sehen bei Dunkelheit imitiert wird. Die Lichtquelle ist aufgrund der Lage von beleuchteten Wandflächen und die Schatten der beiden Personen draußen rechts unterhalb der großen Schaufensterscheiben außerhalb des Bildes zu vermuten. In den davorliegenden Außenaufnahmen von Bills Ankunft am Laden sucht man jedoch vergeblich nach einer solchen Lampe, im Gegenteil ist in diesen Einstellungen das Schaufenster sogar hell erleuchtet, während innen diese Beleuchtung fehlt, sogar die Schaufensterpuppen sind anders angeordnet. Einerseits ist daraus zu schließen, daß der Dreh der Sequenz offenbar nicht an einem Stück erfolgte, andererseits läßt es sich als Beleg dafür werten, daß Kubrick mehr an der jeweiligen Bildstimmung und visuellen Wirkung gelegen ist als an inhaltlicher Konsequenz. Die Schaufensterbeleuchtung dient draußen beim ersten Erscheinen des Kostümladens als Blickfang, nur so kann der neue Schauplatz sofort zur Geltung kommen, indem er sich dem Betrachter auf den ersten Blick mitteilt. Innen hingegen würde diese Beleuchtung die gewünschte bläuliche Nachtlcht-Stimmung vereiteln, also kommt sie hier nicht mehr zum Einsatz.

Milich führt Bill zu einem Tresen, wo er eine Tiffany-Lampe anschaltet, deren Schirm das Licht allerdings so sehr abweist, daß es nur nach unten entweichen, die Gesichter der beiden Personen aber nicht erreichen kann. Obwohl somit in der Bildmitte zwar ein erleuchtetes Zentrum entsteht, bleibt die dämmrig-zwielichtige Stimmung doch erhalten. Anders als bei der Kugellampe im Sonata Café gelangt keinerlei dämonisierende Licht- und Schattenzeichnung auf die Gesichtszüge. Auch in den Nachtszenen von THE KILLING hatte Kubrick in sorgfältigen Arrangements aufeinander abgestimmter Stellungen von starken Lichtquellen und Personen ausgiebig Gebrauch vom stilistischen Inventar des *film noir* zur Kreation düsterer Szenarien gemacht, beispielsweise in jener Szene, in der George Peattys Frau Sherry ihrem Liebhaber vom geplanten Überfall berichtet. Die beiden stehen über eine Lampe gebeugt, während er einen Notizzettel studiert. Dabei wirft der Zettel einen Schatten auf seine untere Gesichtshälfte, während die Frau durch ihre gegen die Lampe gehaltene Hand ihre Augenpartie abschattet, so daß die in der visuellen Wirkung jeweils betonten Gesichtshälften, die Au-

gen des Mannes und der Mund der Frau, auch auf eine inhaltliche Akzentuierung abzielen – sie hat geredet, ein Geheimnis verraten, und er liest, auf der Suche nach weiteren Informationen, um seine Chance wahrnehmen zu können, den Profit des Überfalls einzustreichen.

Bill folgt Milich nun weiter in einen inneren Raum, in dem sich die verfügbaren Kostüme befinden. In der Bildtiefe durchqueren beide die breite Türöffnung, Milich macht dort Licht, und sofort erhält dieser kleinere Bildausschnitt innerhalb des Kaders eine deutlich zweigeteilte Färbung: Der obere Teil wird durch den roten Ton der rückseitigen Auskleidung bestimmt, im unteren Teil, am Boden also, reflektiert sich blaues Deckenlicht. Nach dem nächsten Schnitt empfängt die Kamera die beiden bereits im Inneren dieses langgestreckten, schmalen Gangs, in dem hinten vor einem Leuchtvorhang (ähnlich denen auf Zieglers Party) und rechter Hand vor dem roten Hintergrund Mannequins in vielfältigen Kostümierungen aus unterschiedlichsten Epochen aufgestellt sind und an der linken Seite die Kostüme hängen. Auf die zurückweichende Kamera zu schreiten Milich und Bill nun den Gang ab, der rückwärtig zentralperspektivisch in die Tiefe zuläuft, unterhalten sich über die von Bill gewünschte Ausstattung, bis sie innehalten, sich im Profil einander zuwenden, und Milich in einem kleinen, retardierenden Zwischenspiel Dr. Harford auf Behandlungsmöglichkeiten seines Haarausfalls anspricht.

Bill scheint einigermaßen amüsiert zu sein über diesen eigenartigen Kauz mit zerzaustem Haar, der mit polternder Stimme ein gebrochenes Englisch spricht und sich häufig nachdenklich in seinem grauen Vollbart kratzt. Zugleich steht er unter Zeitdruck und möchte allen Fragen ausweichen, die etwa den Grund für diesen dringenden Bedarf nach einer Kostümierung betreffen könnten. Etwas nervös knetet er darum unentwegt seine Hände und begegnet Milichs stolzer Präsentation seines Ladens – die Mannequins wirkten recht lebendig, meint er – mit geflissentlichem, desinteressiertem Lächeln und einsilbigen Antworten. Sowie er Milichs Abschweifungen nachdrücklich mit Blick auf seine Uhr unterbricht, rückt ein Standortwechsel der Kamera um 180 Grad, nach welchem die zwei Figuren im Vordergrund im entgegengesetzten Profil zu sehen sind, den Schauplatz des bevorstehenden Ereignisses ins Bildzentrum – das andere, bis dahin nicht sichtbare Ende des Ganges nämlich, an dem sich ein durch Scheiben abgetrennter Schmink- und Frisierraum befindet, über dem der Schriftzug „Rainbow“ nebst leuchtendem Regenbogen angebracht ist.

Ein Geräusch aus dieser Richtung erregt Milichs Aufmerksamkeit, er betritt den Raum, macht Licht, betrachtet verwundert umherliegende Essensreste, wobei die Kamera sich hinter den Glasscheiben hält. Als sich ein hinter einem Kostüm verborgener, halbnackter Japaner durch Niesen verrät, kommt in die bis dahin recht ruhig verlaufene Szene Bewegung und Hektik, Milich offenbart sein aufbrausendes Temperament, als er nun hinter einem Sofa seine lediglich mit Unterwäsche bekleidete Tochter mit einem weiteren nackten Japaner entdeckt. Wütend brüllt er die Japaner und das Mädchen an, schlägt mit einer entwendeten Perücke um sich. Seine Tochter entwischt behende, verläßt den Raum und gelangt nach außen zu Bill, bei dem sie sich schutzsuchend verbirgt.

Ähnlich wie der gesamte Film orientiert sich auch diese Szene inhaltlich und strukturell zwar an der Vorlage, erlaubt sich im Detail aber viele Abweichungen und Modifizierungen. So verzichtet Kubrick etwa auf eine Umsetzung der visuell vielversprechenden Schilderungen Schnitzlers, denen zufolge der Kostümverleiher erst nach dem Geräusch für eine plötzliche, „blendende Helle“ (S.43) im Raum sorgt. Zudem erhalten die Vorgänge in jenem abgeschiedenen Raum einen weit derberen Anstrich, weil die sexuelle Perversion im Film durch die Nacktheit der Beteiligten offener zutage tritt. Die Kostümierung der beiden Herren als Femrichter und des Mädchens als Pierrette bemäntelt den Vorgang in der Vorlage noch ein wenig, und bei den Fremden mag es sich, da sie Gibisers Namen auf französisch aussprechen, um Franzosen handeln. Gibiser selbst ist nahezu das Gegenteil Milichs, als „hager, bartlos, kahl“ beschreibt ihn Schnitzler, eine „türkische Mütze mit einer Troddel“ krönt sein Haupt, und er bedient sich durchaus einer gewählten Sprache.

Wesentlich wichtiger als solche äußerlichen, immer auch auf die örtlich und zeitlich beträchtliche Verlagerung des Geschehens zurückführbaren Abwandlungen, scheinen indes aus der Inszenierungsarbeit heraus entstandene Einfälle zu sein, die auf genau kalkulierte Bildwirkungen abzielen. Während nämlich in der Vorlage die Pierrette Fridolin direkt in die Arme läuft, sich also von vorn an ihn preßt, „als müßte er sie beschützen“, und „lockend und kindlich“ zu ihm aufschaut (S.44), läuft sie im Film um Bill herum, um sich dann von hinten, die Arme um ihn schlingend, an ihn zu schmiegen, wobei ihr Kopf über seine Schulter hinweg lugt. Sie gebraucht ihn so einerseits als Schutzschild gegenüber ihrem erbosten Vater, andererseits ergreift sie von ihm Besitz, überrumpelt ihn hinterrücks und mag damit gar eine Bedrohung darstellen. Den Moment der Überrumpelung, den Bill wie gelähmt geschehen läßt, hebt Kubrick durch einen Schnitt von einer Halbnahe in eine Nahaufnahme in der Bewegung des auf Bill zu laufenden Mädchens hervor. Während bis dahin in der ganzen Szene nur halbnah bis halbtotale Einstellungsgrößen eingesetzt wurden, nutzt Kubrick in dieser Nahaufnahme die verdichtende Wirkungsweise eines engeren Schärfenbereichs, der die Lichter im nun unscharfen Hintergrund zu großen Flächen verlaufen läßt, die Umgebung also ausklammert – für einen Moment scheinen die beiden der ganzen Situation enthoben zu sein. Bill blickt verwundert zum Mädchen hinüber, welches ihm gleichfalls das Gesicht zuwendet und ihn langsam mit einem gewinnenden, neckischen Lächeln fixiert, in dem sich durchaus die „Schelmerei und Lust“ (S.44) findet, von der Schnitzler spricht. Die befremdende farbliche Lichtwirkung, die dabei ihren Gesichtern eine sehr blaue Tönung verleiht und so den leicht unheimlichen Effekt der Einstellung verstärkt, wurde offenbar speziell für die Stimmung dieser Aufnahme erzeugt, denn nachdem ein Schnitt in einen entfernteren Standpunkt wieder eine größere Distanz zu den Figuren bewirkt hat, ist sie verschwunden.

Einen weiteren stummen Blickwechsel zwischen Milichs Tochter und Bill inszeniert Kubrick bei dessen Rückkehr zum Kostümladen am Folgetag, als zu seinem Erstaunen entgegen Milichs früheren Drohungen, die Polizei einzuschalten, die beiden Japaner sich offenbar im besten Einvernehmen von Milich verabschieden, dieser ihnen gar noch freundlich „Merry Christmas and happy new year“ nachruft. Über Milichs linke Schulter ist Bill zu sehen, wie er seinen Kopf langsam zur Seite wendet und seinen Blick nach rechts fixiert, dann folgt aus seiner Sicht eine Großaufnahme des Mädchens, das ohne Wimpernzucken Bills Blick erwidert, mit einem schmalen Lächeln in ihrem weißen Gesicht – wie eine Porzellanpuppe. Die Aufnahme wird als vorletzte Einstellung der Szene noch einmal wiederholt, wobei Milich Bill andeutungsweise zu verstehen gibt, daß seine Tochter bei Bedarf auch ihm zu Diensten sein würde. So erhält seine vermeintlich liebevolle Geste, sein zärtlich um deren Schulter gelegter Arm, eine völlig konträre Bedeutung.

Ähnlich wie bei anderen Szenen des Films, die mit Groß- oder Nahaufnahmen jener Person enden, die Bill in der betreffenden Episode aufgesucht hat, und dadurch stärker nachwirken können als es eine abschließende Aufnahme Bills – die ein eigenständiges Reflektieren und emotionales Reagieren des Betrachters zu großen Teilen absorbieren würde – oder eine neutrale Raumtotale gestatten würden, wäre vielleicht auch hier diese Großaufnahme des Mädchens ein wirkungsvollerer Schlußpunkt gewesen als der Gegenschuß auf Bill über Milichs Schulter hinweg. Doch auch der *reaction shot* auf Bill erzeugt eine Art Leerstelle, die der Zuschauer aufzufüllen hat, da keine eindeutige Reaktion Bills erfolgt, bestenfalls eine verständnislose Verwunderung ließe sich ausmachen. Es wird dem Betrachter anheimgegeben, sich einen eigenen Reim auf das Geschehen zu machen, das Verhalten des Kostümverleihers entweder mit einem gleichmütigen Schulterzucken zur Kenntnis zu nehmen oder sich darüber heftig zu entrüsten. Im Unterschied zu Schnitzlers Novelle stellt der Film nur den Sachverhalt dar und überläßt es dem Publikum, an Bills Stelle zu reagieren. Fridolin schlägt immerhin wütend „die Tür hinter sich zu“ (S.77).

Wenn ihr auch nicht die letzte Einstellung der Szene gehört, vermag Leelee Sobieski in der Rolle von Milichs Tochter doch einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen – die Inszenierung gewährt ihr die geheimnisvolle Aura einer „Lolita-Nymphe“, da es offen bleibt, inwieweit ihr das Spiel mit ihren erotischen Reizen selbst Freude bereitet und inwieweit sie dabei zugleich

von anderen ausgenutzt wird. In der vergangenen Nacht hat sie Bill geheimnisvoll unverständliche Worte ins Ohr geflüstert (bei Schnitzler richtet sie diese Worte laut an ihren Vater) und sich dann, Bill verschmitzt zum Abschied zuwinkend, rückwärts ins Rot des Hintergrunds entfernt – hier taucht sie, wieder nach einem Achsensprung, im rot erhellten Durchgang zum inneren Raum auf, kommt heran und läßt, während sie Bill die Hand reicht, zum einzigen Male im Film ihre glockenhelle Stimme für ein keck vorgebrachtes „Hello“ erklingen.

3.2.8 *Manipulierte Wahrheit: Ziegler spielt falsch*

Gerade wenn die Worte die meisten Tatsachen und Informationen einer Geschichte transportieren, müssen die Bilder das vorrangige Mittel ihrer Interpretation sein. [...] Ein seltsames Phänomen des zeitgenössischen Filmschaffens ist, daß, obwohl die meisten Filme hauptsächlich auf gesprochenen Dialogen beruhen, Dialogszenen im allgemeinen mit weniger Sorgfalt und Phantasie inszeniert werden als Action- oder beschreibende Szenen.²⁵³

Diese vom späteren Filmregisseur Karel Reisz, einem der wichtigen Vertreter des britischen „Free Cinema“, in seiner 1953 erschienenen wegweisenden Studie zur Filmmontage „The Technique of Film Editing“ getroffenen Feststellungen hinsichtlich der szenischen Auflösung von Dialogsequenzen haben heute, fast fünfzig Jahre später, unvermindert Gültigkeit. Gerade der hohe Zeitdruck, der bei vielen Produktionen herrscht, sicher aber auch eine gewisse Nachlässigkeit auf seiten der Regisseure verleitet dazu, sich allzu oft auf bloße Routine zu verlassen, sich mit Standard-Mustern zu begnügen und keinerlei Ehrgeiz zu entwickeln, statt den Dialog mit den Bildern lediglich zu illustrieren ihn darüber hinaus mittels einer scharfsinnig durchdachten Anordnung von Figuren und Gegenständen sowohl innerhalb des Raums als auch innerhalb des Bildkaders zu kommentieren, in der gezielten Wahl von wechselnden Perspektiven und Bewegungsvorgängen Änderungen und Entwicklungen hervorzuheben und damit auf subtile Weise zusätzliche Untertöne und Subtexte einfließen zu lassen.

In seinem Buch demonstriert Reisz am Beispiel einer Szene aus David Leans Film *THE PASSIONATE FRIENDS* (1949) – ein gehörnter Ehemann erwartet seine Frau mit deren Liebhaber zu Hause und läßt diese beiden während einer süffisanten, anspielungsreichen Rede lange darüber im unklaren, daß er sie durchschaut hat –, wie mit Hilfe von Bildwechseln in sinnvollen Momenten, Zusammenführung und Trennung von Figuren im Ablauf von Kamerabewegungen und Schnitten, mit kalkulierter Platzierung der Personen und aussagekräftiger Perspektivenwahl, jeweils im Zusammenspiel mit entscheidenden Dialogpassagen, die Machtverhältnisse innerhalb der Figurenkonstellation durch überlegte Handhabung visueller Ausdrucksmittel geklärt werden.²⁵⁴ Wenn eine Person der Nähe zu einer anderen entflieht, eine Distanz zwischen ihnen aufbaut, oder umgekehrt die Nähe sucht, wenn sie den Blicken der anderen ausweicht oder aber ihr Gegenüber streng fixiert, wenn sie sich erhebt oder niedersetzt, sich mit wortlosen Gesten verständigt, sich dem anderen von vorn oder von hinten nähert, dann vermag die Verschmelzung all dieser kleinen Nuancen dem Betrachter ein besseres Verständnis für die solcherart präsentierten Vorgänge zu vermitteln.

Neben David Lean, der vor seiner Karriere als Regisseur langjährige Erfahrung im Schneide- raum sammeln konnte und dadurch wahrscheinlich eine tiefere Einsicht besaß in die Notwendigkeit einer weitgehenden Vorwegnahme des Schnitts vor dem Dreh einer Szene, indem deren Auflösung (frz. *découpage technique*) bereits auf die Wirkung der syntagmatischen Abfolge der einzelnen Einstellungen hin ausgerichtet wird, gibt es unter den bekannteren Regisseuren der Filmgeschichte noch einige weitere zu nennen, denen gleichfalls ein überdurchschnittliches Gespür zu bescheinigen ist in Hinblick auf ihre Bemühungen, eindimensionale Schuß-Gegenschuß-Inszenierungen (engl. *reverse angle* / frz. *champ-contrechamp*) einander gegenüber stehender oder sitzender Personen kraft einer vielschichtigeren szenischen Struktu-

²⁵³ Karel Reisz / Gavin Millar: Geschichte und Technik der Filmmontage. München 1988. S.65 u. 70.

²⁵⁴ vgl. ebd. S.65ff.

rierung nach der eben geschilderten Methode weitgehend zu vermeiden. Gemeinsam mit dem Kameramann Gregg Toland entwickelten William Wyler und Orson Welles eine äußerst tiefscharfe Bildphotographie, die es erlaubte, in einer sogenannten „Inneren Montage“ durch Inszenierung des Geschehens in die Tiefe des Raums Schnitte zu umgehen, Vordergrund- und Hintergrundhandlung in einer Einstellung zu vereinen und so dank der wechselseitigen Bezüge eine größere Bilddynamik zu erreichen. Ohne Schnitte gestalteten sie so mitunter innerhalb einer einzigen Einstellung mit oder ohne Kamerabewegung ganze Szenenteile bis hin zu kompletten Sequenzen (sog. „Plansequenz“ im engeren Sinn).²⁵⁵ Lange Einstellungen, die den Darstellern größere Bewegungsfreiheit im Raum gewähren, ihrem Zusammenspiel vor der Kamera größere Wirkung verleihen und die Anzahl von – dadurch umso markanteren – Einstellungswechseln reduzieren, dienten Max Ophüls und Jean Renoir häufig zu weitgehender Rhythmussteuerung der Vorgänge schon beim Dreh selbst anstatt erst nachträglich im Prozeß der Montage. Alfred Hitchcock prangerte in Gesprächen immer wieder die Phantasielosigkeit mancher Kollegen an, die sich mit dem Abfilmen sprechender Köpfe, „talking heads“, zufrieden gäben,²⁵⁶ und legte in seinen eigenen Filmen – nachdem er den überwiegend willkürlichen, die Handlung häufig bremsenden Einsatz von Plansequenzen in *ROPE* (1948)²⁵⁷ oder *UNDER CAPRICORN* (1949) als unfruchtbar eingestuft hatte – in vielen Szenen Wert auf dialogbegleitende Handlungsvorgänge, in denen die Kamera während eines Wortwechsels die Sprechenden zeitweilig gar aus dem Blickfeld verlieren kann, um gleichzeitig stattfindenden Ereignissen, zum Beispiel Personen, die sich anderweitig beschäftigen, ihre Aufmerksamkeit zu widmen.

Ein Regisseur, der es in erster Linie in der ausgefeilten Inszenierung von Dialogszenen zur Meisterschaft gebracht hat, dürfte allerdings Joseph L. Mankiewicz sein. Meist handeln seine Filme von raffinierten Ränkespielen, die in pointierten Wortduellen ausgetragen werden. Seine Figuren verschleiern, betrügen und ergötzen sich an dem Spiel, andere zu manipulieren, Inszenierungen zu veranstalten, bei denen sie die Fäden in der Hand halten. So entpuppt sich selbst das vermeintlich spektakuläre Historienepos *CLEOPATRA* (1963) in der langen Fassung über weite Strecken als Kammerspiel um Machtintrigen und mehr intellektuelles als militärisches Kräfteressen. *THE HONEY POT* (1967) zeigt einen Lebemann, der Vergnügen aus der unter den Anwärtern auf seine Erbschaft angezettelten Zwietracht zieht, und in seinem letzten Film *THE SLEUTH* (1972) führt Mankiewicz die essentiellen ästhetischen Grundlagen seiner Arbeit in äußerster Reduktion geradezu zur Vollendung, wenn er über mehr als zwei Stunden einen alternden Kriminalschriftsteller in dessen Landhaus ein durchtriebenes Katz- und Mauspiel mit dem Geliebten seiner Frau zelebrieren läßt, bei dem sich die Fronten mehrfach kehren, mal der eine, mal der andere die Oberhand zu gewinnen scheint. Das als Vorlage dienende Zwei-Personen-Theaterstück ist dabei so präzise optisch aufgelöst, wird unter Anwendung der oben beschriebenen Mittel von Montage, Figuren- und Raumin szenierung derart kongenial in Filmsprache übersetzt, daß seine Herkunft von der Bühne kaum mehr auffällt. Während der Dreharbeiten zu diesem Film soll Mankiewicz der Produktion des James-Bond-Films *LIVE AND LET DIE* (1973), für die sein Sohn das Skript verfaßt hatte, einen Besuch ab-

²⁵⁵ Während Wyler und Welles die mit Toland erarbeiteten Methoden auch später in der Zusammenarbeit mit anderen Kameraleuten fortführten, läßt sich ein solch anhaltender Einfluß Tolands bei von anderen Kameraleuten verantworteten Filmen John Fords kaum nachweisen. In der – ebenfalls über mehrere Filme währenden – Verbindung Tolands mit Howard Hawks finden sich dagegen kaum Beispiele für „Innere Montagen“ oder komplexeren Bildaufbau: Hawks favorisierte offensichtlich ein möglichst einfaches, klares, leicht verständliches Erzählen mit der „Kamera in Augenhöhe“. Speziell zu Welles' Arbeit vgl. die Kapitel zur Ästhetik von *CITIZEN KANE* und *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* in André Bazin: Orson Welles. Wetzlar 1980. S.120-134. Häufigen Gebrauch von „Inneren Montagen“ machten auch John Frankenheimer und Jack Clayton.

²⁵⁶ vgl. z.B. in F. Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München 1973. S.53f.

²⁵⁷ Reisz führt bezüglich Hitchcocks *ROPE* Beispiele auf, bei denen der selbstaufgelegte Zwang, Schnitte zu unterlassen, die Abläufe hemmt, weswegen an den betreffenden Stellen ein Schnitt zweckmäßiger gewesen wäre (vgl. dort S.157ff.).

gestattet und angesichts des riesigen Aufwands geäußert haben: „Was treibt ihr hier eigentlich? Ich habe drüben ein Set, zwei Schauspieler und eine Kamera. Für mich ist das genug.“²⁵⁸

Trotz des geringeren äußeren Aufwands verlangt allerdings gerade eine solche auf Details aufgebaute Inszenierung meist ein größeres Können und mehr Achtsamkeit vom Regisseur, der sich hier ganz auf Schauspielerführung, Bildaufbau und Rhythmus konzentrieren muß. Gleichzeitig gewährt sie ihm mehr direkte Kontrolle als eine aktionsreiche Szenerie mit Dutzenden Komparsen oder aufwendigen Spezialeffekten, deren Koordination er an seinen Mitarbeiterstab delegieren müßte und deren endgültige Wirkung sich erst in der Postproduktion herausarbeiten ließe.

In den bislang besprochenen Dialogszenen von EYES WIDE SHUT präsentiert Kubrick das Geschehen zumeist entweder in statischen Halbnahen oder schematischer Schuß-Gegenschuß-Auflösung. Die Szene in Zieglers Billard-Zimmer hingegen stellt die am stärksten in unterschiedlichste Einstellungen unterschrittene Dialogszene des Films dar, deren visuelle Konzeption ausgiebig von den eben vorgestellten Ausdrucksmöglichkeiten Gebrauch macht.

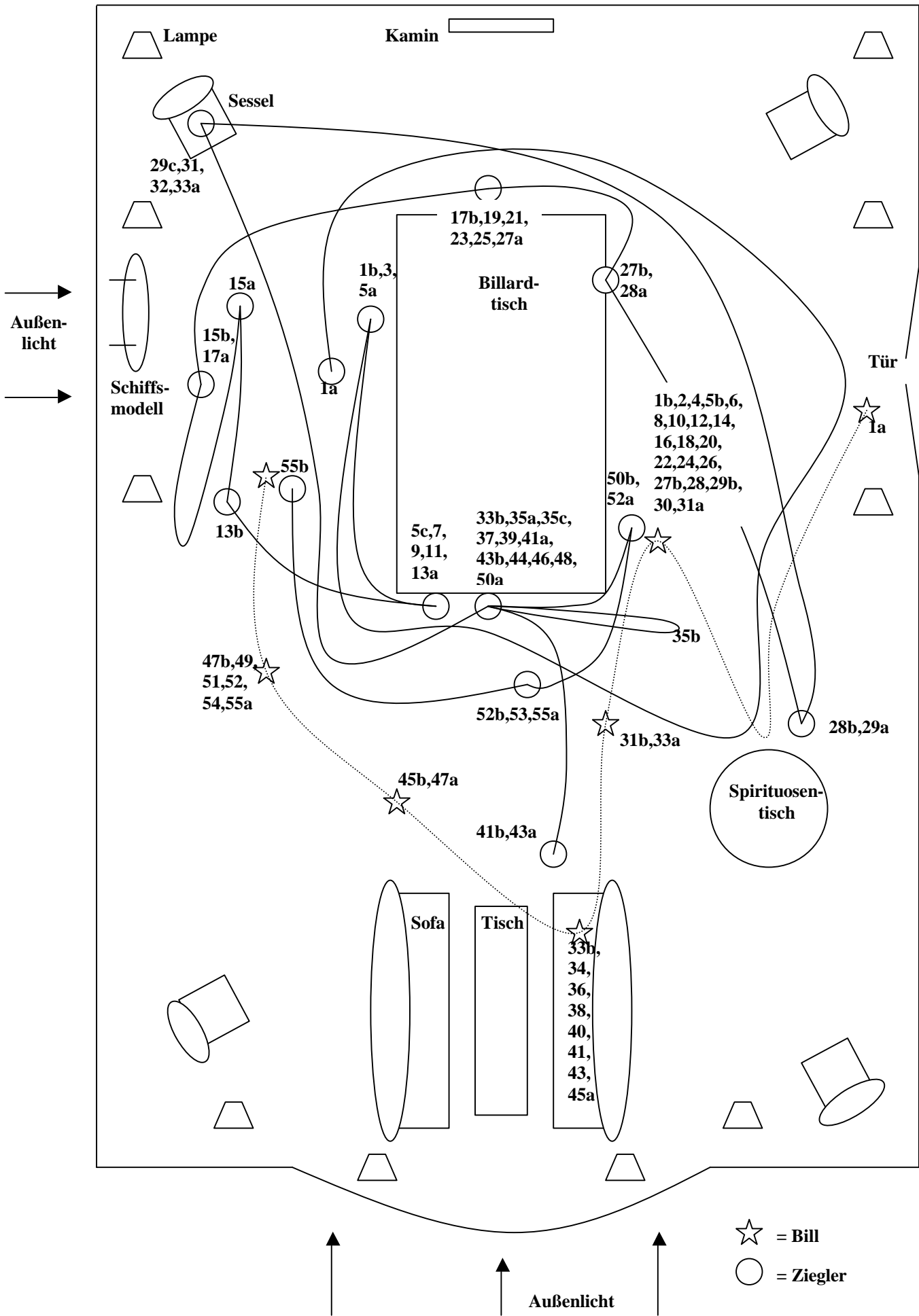
Wie in einem Film von Mankiewicz begegnen wir in Ziegler einem gerissenen Betrüger, der bemüht ist, Bills Beunruhigung und Neugierde durch halbwegs plausible Argumente und diverse Strategien der Vereinnahmung zu beschwichtigen, ihn nach seinen Interessen zu manipulieren – der szenischen Gliederung bleibt es indes überlassen, Zieglers wahren Charakter zu entlarven, Aufschluß über seine tatsächlichen Intentionen zu geben. Elemente von Bildaufbau und Montage vermitteln dabei die entscheidenden Einsichten an das Publikum. Die Skizzen 4 und 5 versuchen, im Grundriß des Schauplatzes das Kontinuum wechselnder Kamera- und Figurenpositionen innerhalb der 55 Einstellungen der Szene zu veranschaulichen. So läßt sich feststellen, an welchem Punkt sich die beiden beteiligten Figuren zu jedem Moment befinden und aus welcher Richtung sie dabei fotografiert werden, und ferner, ob sie allein oder gemeinsam im Bild zu sehen sind.

Die Skizzen geben allerdings ebensowenig Auskunft über die Dauer, die den einzelnen Aufnahmen innerhalb der etwa dreizehnminütigen Laufzeit der Szene jeweils zugestanden wird, wie über Brennweiten und damit Schärfenverhältnisse (ob eine Figur aus unscharfem Hintergrund hervorgehoben wird) und Einstellungsgrößen. Aufschlüsse hierüber wie über Bezüge zur Entwicklung des Gesprächsinhalts und über den Bildaufbau, also unter anderem wie das Verhältnis der Figuren zur Raumumgebung definiert ist und ob sie einander oder der Kamera ab- oder zugewandt sind, soll nun eine detaillierte, von den beiden Skizzen ausgehende Untersuchung liefern.

Der Ablauf des Gesprächs ist in sechs Phasen untergliedert, die jeweils durch auffällige Positionsänderungen von Figuren oder Kamera eingeleitet werden. Die Einführungsphase umfaßt dabei die Einstellungen 1 bis 12, in denen Ziegler die Unterhaltung mit einigen nebensächlichen Themen in Gang bringt, seinem Gast Sekt anbietet und eine Runde Billardspiel vorschlägt. Nur langsam, auf der Suche nach einem guten Einstieg in den eigentlichen Anlaß des späten Treffens, offenbart Ziegler, warum er Bill zu sich gebeten hat – er wisse, was dieser in den letzten Stunden erlebt habe und wolle einige Mißverständnisse ausräumen. Daraufhin stellt sich Bill zunächst unwissend, doch Ziegler fordert: „No games! I was there at the house.“

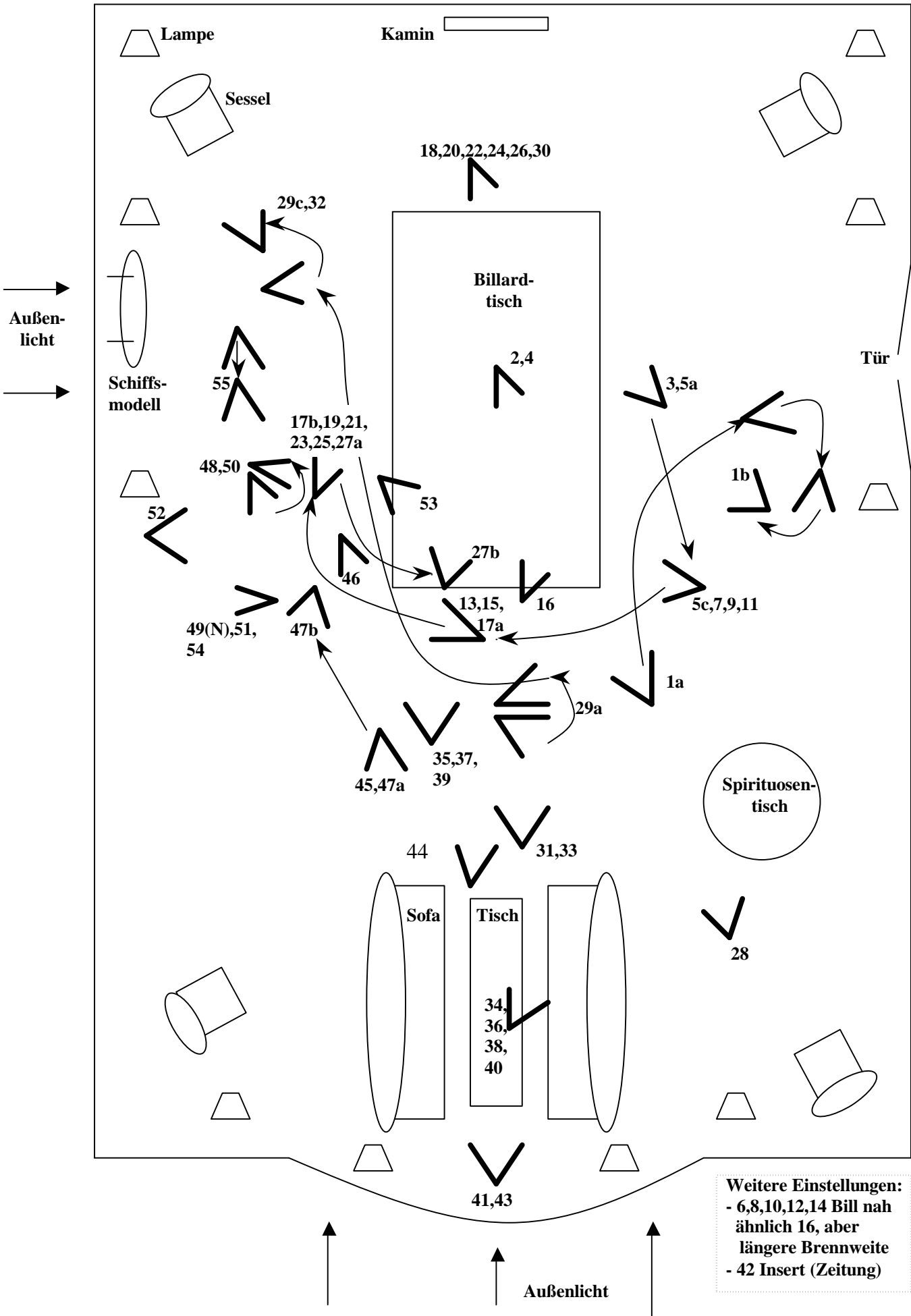
²⁵⁸ Zit. nach Thomas Karban: Chronist der Eitelkeiten. Zum Tode von Joseph L. Mankiewicz. In: Film-Dienst 5/93. Literaturangaben zu Mankiewicz enthält ein Artikel zur Langfassung von CLEOPATRA von Josef Nagel: Der Traum von der Unsterblichkeit. Das Schicksal von „Cleopatra“ und Joseph L. Mankiewicz. In: Film-Dienst 19/96. An THE SLEUTH waren mit Produktionsdesigner Ken Adam (DR. STRANGELOVE) und Kameramann Oswald Morris (LOLITA) übrigens zwei ehemalige Mitarbeiter Kubricks beteiligt. Mankiewicz' Regieleistung war für den Oscar nominiert.

**SKIZZE 4:
FIGURENPOSITIONEN**



☆ = Bill
○ = Ziegler

**SKIZZE 5:
KAMERAPOSITIONEN**



Die zweite Phase bildet zur dritten einen relativ kurzen Übergang (Einstellungen 13 bis 16), in welchem Ziegler seinen festen Standort verläßt und etwas ziellos hin- und herschreitet, dabei Bill gelegentlich den Rücken zuwendet, ihm mit vorwurfsvoller Gestik unüberlegtes Handeln unterstellt und Nick als eigentlichen Übeltäter bezeichnet. Die Gegenschüsse (14 und 16) auf Bill zeigen diesen in niedergebeugter, gekrümmter Haltung, den Blick nach unten gesenkt, als sei er sich seiner Schuld bewußt.

Einstellung 17 leitet zur dritten Phase über, indem Ziegler hier seinen neuen Standort am Kopfende des Billardtisches aufsucht, den er bis zum Ende dieses Abschnitts, der Einstellung 27 nämlich, beibehalten wird. Er eröffnet Bill, den die Kamera jetzt (Einstellung 18) entsprechend Zieglers *point of view* von der anderen Seite aufnimmt, daß er ihn habe verfolgen lassen und daher um seine Befürchtungen hinsichtlich Nick wisse, dem aber nichts geschehen sei. Bill hält dagegen, Nick habe doch immerhin eine Schramme im Gesicht gehabt.

Daraufhin gleitet die Kamera in Einstellung 27 ein Stück weit vor Ziegler zurück, der auf Bill zukommt und sich neben ihm auf dem Billardtisch niederläßt, so daß nunmehr beide gemeinsam in einer Aufnahme vereint sind – Ziegler bedrängt Bill gewissermaßen, indem er in dessen Bereich vordringt, oder genauer, ihn in seinen eigenen Bereich hineinzwingt. Denn das Bild beginnt nicht mit einer Aufnahme Bills, in die Ziegler hineinkäme, sondern mit Ziegler, der heranrückt und so Bill in der begleitenden Kamerabewegung gleichsam in seinen Bildkader hineinholt. Diese Verbindung der beiden Personen, die bis dahin fast ausschließlich in separaten Einstellungen voneinander getrennt blieben, stellt den Auftakt zur vierten Phase dar. Ziegler bewertet die Schramme als recht geringfügiges Übel im Vergleich zu dem, was Nick als Bestrafung eigentlich verdient hätte. Denn die Teilnehmer der geheimen Veranstaltung, fährt Ziegler fort, seien keine „ordinary people“ gewesen. Dabei löst er sich von Bill, um sich am Tisch mit den alkoholischen Getränken etwas nachzuschenken. Die Totale (Einstellung 28) zeigt ihn von vorn, Bill abgewandt, der im Hintergrund an seinem Platz geblieben ist. In der folgenden Einstellung 29 begleitet die Kamera Zieglers langen Weg vom Spirituosentisch hinter Bill vorbei hin zum oben links stehenden Sessel, wo er sich niederläßt und Bill genüßlich die Fehler vorhält, mit denen dieser sich auf der Party als ungeladener Gast verraten hatte. Noch einmal (Einstellung 30) sehen wir Bill niedergeschlagen in jener Nahaufnahme, die zuvor schon fünfmal Verwendung fand, dann wendet sich Bill um und verläßt jenen Standpunkt, von dem er sich seit Beginn des Gesprächs noch nicht fortbewegt hat.

So beginnt die fünfte Phase mit der AnschlußEinstellung 31, einer weiten Raumtotalen, bei der Bill aus dem Mittelgrund langsam nach vorn kommt, während Ziegler weit im Hintergrund auf dem Sessel verbleibt. Bill stellt nun die entscheidende Frage nach der Mysterious Woman. Ein kurzer Zwischenschnitt auf eine Halbtotale Zieglers akzentuiert seine wissende Replik „I know“, dann folgt wieder die Raumtotale, Ziegler erhebt sich, kommt hinter Bills Rücken nach vorn und definiert die besagte Frau abwertend als Hure. Bill weicht ein Stück weiter nach vorn auf die Kamera zu und setzt sich in der halbnahen AnschlußEinstellung 34 auf dem Sofa nieder. Nun alternieren solche seitlichen Aufnahmen (36, 38, 40) des benommen vor sich hin starrenden Bill mit frontalen Aufnahmen (35, 37, 39) Zieglers etwa aus Richtung des sitzenden Bill, aus leichter Untersicht also, in denen Ziegler seinen Blick mehrfach in Richtung Kamera wendet, obwohl Bill ihn eigentlich gar nicht anschaut. Damit richten sich Zieglers Ausführungen, seine Unterstellung, alle Vorgänge auf der Party könnten nur für Bill inszeniert gewesen sein, um ihn einzuschüchtern, nicht zuletzt auch als Erklärungsansatz an den Betrachter des Films. Auf Zieglers Auslegung hin holt Bill jenen Zeitungsartikel hervor, der vom Tod einer „ex-beauty queen“ berichtet, und reicht ihn seinem Gegenüber. Dies geschieht in der weitesten Raumtotalen des Films, Einstellung 41, bei der die Kamera hinter dem Sofatisch positioniert ist. Sie wird kurz unterbrochen durch die Großaufnahme des Zeitungsausschnitts in Zieglers Händen, dann stellt Bill die entscheidende Frage, die in Schnitzlers Vorlage unbeantwortet und Fridolins eigener Spekulation überlassen bleibt, nämlich die nach einer Identität der Verstorbenen mit jener geheimnisvollen Frau auf der Party, die sich für ihn opferte. Ziegler antwortet nicht sofort, wendet sich ab, schreitet zum Billardtisch zurück, dreht sich dort wieder um, setzt an mit „Yes..“ und vollendet erst nach einem Ran-

schnitt in eine Nahaufnahme (Einstellung 44) mit „... she was.“ Wie zuvor schon im Falle der Einstellung 32 wird erneut aus einer beide Personen vereinigenden Totalen auf eine separierende Nahaufnahme Zieglers geschnitten. Hier ergibt sich der Eindruck, als rücke die Kamera näher an ihn heran, um den Wahrheitsgehalt seiner Worte zu prüfen, uns in seinen Gesichtszügen und Augen lesen zu lassen.

Auf diese folgenschwere Verlautbarung hin beginnt die sechste und letzte Phase mit einer auffälligen Zäsur: Die Kamera wechselt mit Einstellung 45 die Seite; nachdem sie die ganze fünfte Phase über nach oben (auf Skizze 5) zum Kamin hin gerichtet war, weist ihr Blickfeld von nun ab vornehmlich auf das entgegengesetzte Ende des Raums. Bill steht auf, geht langsam nach rechts, bewahrt eine deutliche Distanz zu Ziegler, nimmt dabei aber erstmals einen kontinuierlichen Blickkontakt zu ihm auf, nachdem er dies die ganze vorhergehende Phase über vermieden hatte. Während er bislang in der Diskussion unterlegen schien, glaubt er nun über ein triftiges Argument zu verfügen, um aus der Defensive zum Angriff übergehen zu können – offenbar hatten die von Ziegler verharmlosten Vorgänge einem Menschen das Leben gekostet. Ziegler hat tatsächlich große Mühe, Bill davon zu überzeugen, daß der Drogentod der Frau in keinem kausalen Zusammenhang mit den Vorfällen auf der Party stehe. Während er sich eine Antwort zurechtlegt, verfällt er in hinhaltende Floskeln, wie etwa „Let’s cut the bullshit“, oder paraphrasiert noch einmal zusammenfassend die von Bill vorgebrachten Vorwürfe, wird sichtlich erregt und greift mehrfach zu Kraftausdrücken. Nervös schreitet er dabei wieder auf und ab, ihm ist merklich daran gelegen, das unangenehme Gespräch nun einem raschen Ende zuzuführen. Nach einem erneuten Schnitt aus einer Totalen beider Personen (Einstellung 52; Bill wendet der Kamera im Vordergrund den Rücken zu) in eine Halbnahaufnahme Zieglers versucht er es deshalb abschließend mit vereinnahmender, ironisierender Freundlichkeit. In der letzten Einstellung 55 kommt er um den Billardtisch herum von hinten auf Bill zu, faßt ihn jovial an den Schultern und endet mit einem gefälligen Spruch über die Vergänglichkeit allen Lebens. Dabei fällt jedoch vom seitlichen Fenster her blaues Licht auf beider Gesichtshälften, dessen leicht beunruhigende Wirkung die Ambivalenz der Szene aufrechterhält. Daß Ziegler Bill von hinten umgreift, verleiht seiner besitzergreifenden Geste auch eine bedrohliche Note. Wenn er sich hier in mancher Hinsicht als eine Art Vaterfigur Bills darstellt, die ihren aufmüpfigen Sohn liebevoll wegen unartigen Betragens zurechtweist, dann mag man bei diesem Schlußbild auch an Milich denken, dessen scheinbar fürsorglicher Griff um die Schultern seiner Tochter ebenfalls widersprüchliche Hintergedanken unterstellen ließ.

Der Übersichtlichkeit halber ordnet die Tabelle gemäß der getroffenen Einteilung in sechs Phasen die 55 Einstellungen noch einmal den jeweiligen Phasen zu. Ergänzend bietet sie einen guten Überblick über den Ablauf der Einstellungswechsel von alternierenden Einzelaufnahmen von Bill oder Ziegler sowie verbindenden Zweier-Einstellungen. Bei fortlaufenden Aufnahmen wurde auf Trennstriche verzichtet, so erwecken beispielsweise die ungerade bezifferten Einstellungen 3 bis 27b den Eindruck einer kontinuierlichen, lediglich von den Gegenschnitten auf Bill unterbrochenen Kamerabewegung (in Skizze 5 durch Pfeile verdeutlicht, damit setzt sich die Sequenz eigentlich nur aus ungefähr 23 Einstellungen zusammen). Natürlich kann es sich dabei auch um Teile aus verschiedenen *takes*, Aufnahmeversuchen, handeln. Jeder Trennstrich zeigt an, daß die Kamera nun einen völlig neuen Blickwinkel eingenommen hat oder zumindest die Brennweite wesentlich verändert wurde.

Die Verbindung der Bewegungsabläufe und Perspektivenwechsel mit dem Fortgang des Gesprächs offenbart vor allem im Übergang von einer Phase zur nächsten Zusammenhänge zwischen entscheidenden inhaltlichen Wendungen einerseits und auffälligen Standpunktänderungen von Personen oder Kamera andererseits. Innerhalb der einzelnen Abschnitte stellt man dagegen nur vergleichsweise geringfügige Akzentuierungen fest. Wenn man die visuellen Abläufe allerdings von der Handlung abstrahiert, für sich allein betrachtet, lassen sie ein erstaunliches Geflecht innerer Querverbindungen und Bezüge erkennen, bei dem fast jede Einstellung, jedes Bildarrangement, jede Bewegung und jedes Schnittmuster von Einstellungsfol-

gen Entsprechungen in anderen Teilen der Sequenz findet. Nicht zuletzt deshalb vermittelt sie den Eindruck innerer Ausgeglichenheit und Folgerichtigkeit.

Tabelle: Zuordnung der Einstellungen

Phase	Bill	Ziegler	beide
(1)	2	3	1
	4	5a,c	5b
	6	7	
	8	9	
	10	11	
	12	13	
(2)	14	15	
	16	17	
(3)	18	19	
	20	21	
	22	23	
	24	25	
	26	27a	27b
(4)			28
	30	29a,c	29b
(5)		32	31
	34	35	33
	36	37	
	38	39	
	40	44	41/43
(6)	45	46	
	47	48	
	49	50	
	51	53	52
	54		55

So bewegen sich Ziegler und Bill in der ersten Einstellung zunächst gemeinsam von der Kamera weg nach unten (vgl. Skizze 4 und 5), trennen sich dann und suchen einen festen Punkt auf, Ziegler links des Billardtisches, Bill rechts davon. Am Ende befindet sich die Kamera, den Blick aber in dieselbe Richtung gewandt, ebenso wie Bill auf der anderen Seite des Billardtisches, Ziegler kommt von der gegenüberliegenden Seite heran und beide nähern sich gemeinsam ein Stück der Kamera. In Einstellung 5 begleitet die Kamera in einer seitlichen Fahrt Zieglers Weg vom oberen Ende des Tisches zum unteren, dabei streift Bill mit dem Rücken zur Kamera kurz im Vordergrund durchs Bild. Einstellung 29 wirkt dazu wie eine sym-

metrische Umkehrung: Ziegler geht hinter Bill vorbei, und wieder begleitet die Kamera seinen Weg, so daß Bill erneut kurz im Bild erscheint, nun jedoch von vorn gesehen. Außerdem zeigt Einstellung 52 ebenso wie Einstellung 5 Bill von hinten im Vordergrund des Bildes, während Ziegler ihm auf der anderen Seite des Zimmers gegenübersteht und sich durch dieses Bildarrangement dessen bedrohliche Wirkung umso nachhaltiger auf den Zuschauer überträgt.

Die weiten Raumtotalen 31/33 und 41/43 weisen eine gegensätzliche Stellung der Figuren auf: Im einen Fall sitzt Ziegler weit hinten bequem im Sessel, Bill steht im Vordergrund der Kamera zugewandt. Im anderen Fall sitzt Bill benommen und verwirrt im Vordergrund, während Ziegler vor ihm im mittleren Bildbereich steht, ihn deutlich überragt und von oben herab auf ihn einredet. Zugleich bilden beide Raumtotalen einen Kontrast zur letzten Einstellung wie zum mittleren Teil der ersten, da beider Blickwinkel den entgegengesetzten Teil des Zimmers erfaßt. Eine ähnliche Blickrichtung wie 31/33 nimmt hingegen Einstellung 28 ein, bei der es sich ebenfalls um eine Raumtotale handelt, in der Ziegler im Vordergrund am Spirituosentisch steht, während Bill im Hintergrund am Billardtisch zurückgeblieben ist – damit liegt im Vergleich zu 31/33 eine umgekehrte Verteilung der Figuren in Vorder- und Hintergrund vor.

Drei größere Partien der Szene stellen schematische Schuß-Gegenschuß-Wechsel dar, in denen die beiden Figuren ihren Platz nicht verlassen. Im Unterschied zu anderen Teilen des Films, beispielsweise bei Bills Gespräch mit Nick im Sonata Café, in denen die Blickpositionen der Kamera in etwa denen der beiden Personen entspricht, läßt sich in der vorliegenden Szene nur jeweils eine der beiden Einstellungen dem ungefähren Blickpunkt einer Figur zuordnen, der Blick der anderen dagegen geht von einem unabhängigen oder neutralen Standpunkt aus. Als Resultat dieser Vorgehensweise ergibt sich eine Verlagerung des Schwerpunkts jeweils der gesamten Schuß-Gegenschuß-Einheit zugunsten einer Figur. Während so die geraden Einstellungen 6 bis 14 Bill etwa vom Standpunkt Zieglers aus aufnehmen, sind die entsprechenden ungeraden Einstellungen von 5 ab auf Ziegler deutlich links von Bill verortet. Ihre Unabhängigkeit wird auch dadurch erkennbar, daß die Kamera Zieglers Fortbewegung ab Einstellung 13 folgt, Bill aber unbeweglich an seinem Platz bleibt. Allerdings läßt sich schon Einstellung 14 nicht mehr wirklich Zieglers Perspektive zuordnen, da er sich mittlerweile an einer völlig anderen Stelle befindet, Einstellung 16 begibt sich folglich, wenn auch aus derselben Richtung gesehen, in größere Distanz (bzw. kürzere Brennweite) zu Bill, gewährt einen Augenblick Entspannung, ehe ihn die geraden Einstellungen 18 bis 26 von der anderen Seite wieder unter Zieglers Blick zeigen. Ziegler selbst wird in den zugehörigen ungeraden Einstellungen 17b bis 27a von einem völlig neutralen Standpunkt aus photographiert, der links des Billardtisches liegt, während Bill weiterhin rechts steht (vgl. Skizze 4 und 5). In beiden Fällen vermittelt sich demnach der Druck, der von Ziegler auf Bill ausgeübt wird, denn Ziegler wird von außen gezeigt, Bill dagegen im Zentrum von Zieglers unverwandtem Blick.²⁵⁹ Der dritte Schuß-Gegenschuß-Abschnitt umfaßt die Einstellungen 34 bis 40. Obgleich hier anders als zuvor Bill aus neutraler Blickrichtung zu betrachten ist, Ziegler dagegen aus Bills Richtung (ungeachtet der Tatsache, daß Bill selbst ihn gar nicht ansieht), setzt sich die zuvor beschriebene Wirkungsweise fort, nur daß sich die Einflußnahme Zieglers nun auch auf den Zuschauer erweitert, der sich von dessen in die Kamera fixierten Blick angesprochen fühlt.

In den bislang dargelegten Beobachtungen fiel bereits mehrfach die Überlegenheit Zieglers auf, der die gesamte Szene beherrscht. Tatsächlich sind zahlreiche Mittel der Gestaltung daraufhin angelegt, seine Dominanz und Autorität zu betonen und im Gegenzug Bills Unterlegenheit, sein Ausgeliefertsein zu veranschaulichen. Aus Skizze 4 läßt sich unschwer entnehmen, daß Ziegler im Verlauf der Szene eine beträchtliche Wegstrecke zurücklegt, fast ständig in Bewegung ist und mehrfach den Billardtisch teilweise umkreist. Bill dagegen verharrt die

²⁵⁹ Eine Identifikation des Betrachters mit Ziegler wird gleichwohl nicht gefördert. Diese wäre eher im Wechsel von näheren Aufnahmen Zieglers mit distanzierteren Einstellungen auf Bill denkbar.

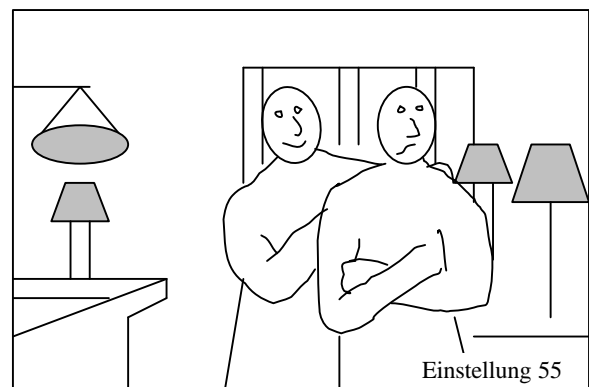
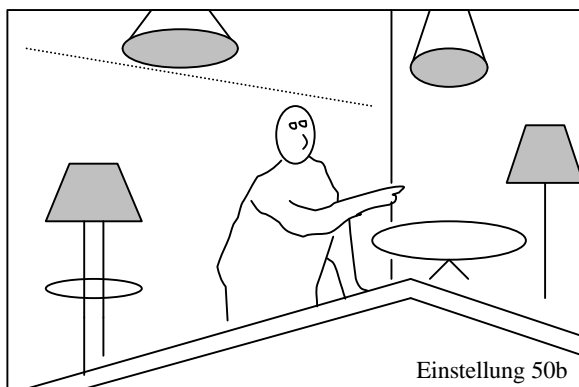
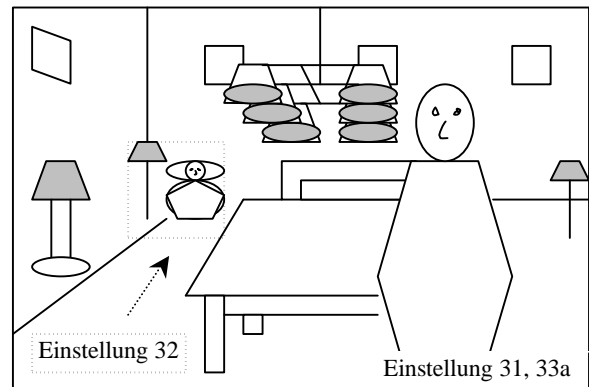
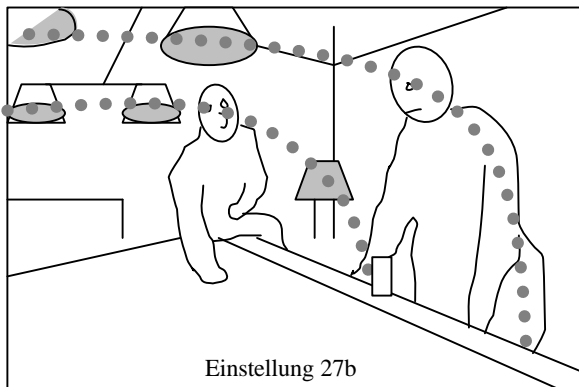
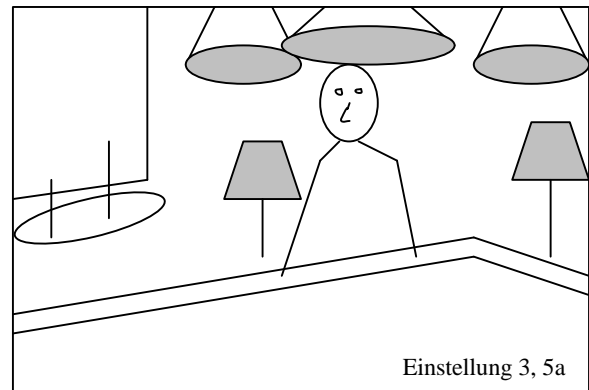
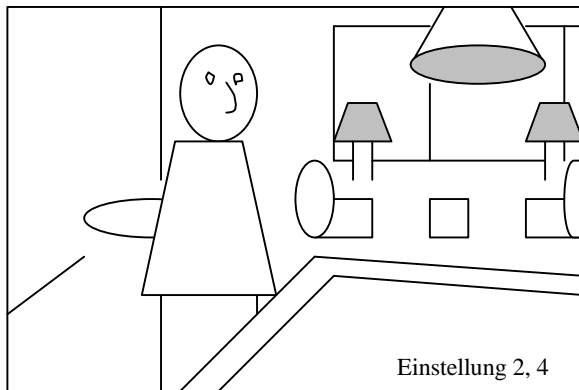
erste Hälfte des Gesprächs an einem festen Platz, den er schließlich mit langsamen, zögerlichen Schritten aufgibt, um sich für einige Zeit auf dem Sofa niederzulassen. Erst zum Schluß, wenn er selbst endlich Argumente gefunden zu haben glaubt, mit denen er Ziegler konfrontieren kann, erhebt er sich wieder für ein paar Schritte. Vergleichbar Alice im mittleren Teil der ersten Schlafzimmerszene, wo sie wild gestikulierend umherlief und Streit mit Bill suchte, der dabei unbeweglich auf dem Bett sitzenblieb, beherrscht hier Ziegler den Raum. Dieser Effekt verstärkt sich zusätzlich durch die fast unablässige Orientierung der Kameraplatzierung und -bewegung an Zieglers Positionsänderungen. Dies wird besonders erkennbar an den Einstellungen 5 und 29, in denen die Kamera längere Gehstrecken Zieglers begleitet, wobei Bill nur kurz im Vordergrund den Bildausschnitt streift, oder am Ende der ersten Einstellung, in der die Bewegung Zieglers ans andere Ende des Billardtisches durch einen konträren Kamerabogen von der anderen Seite aus verfolgt wird. Ziegler und die Kamera bewegen sich in gleichbleibendem Abstand im Uhrzeigersinn um denselben gedachten Mittelpunkt, so daß der befremdliche Eindruck entsteht, Ziegler bleibe an derselben Stelle haften, während sich gleichzeitig der gesamte Raum, Bill eingeschlossen, um ihn drehe. Der visuelle Effekt ist vergleichbar demjenigen im Flur vor Dominos Wohnung, wenn Sally die Türe öffnet.

Doch nicht nur diese Bewegungskongruenz von Ziegler und Kamera bringt die Machtverhältnisse zwischen den beiden Charakteren zum Vorschein. Erhebliche Unterschiede in der visuellen Behandlung von Ziegler und Bill sind auch im Vergleich der jeweiligen Vorgehensweisen bei Bildkadrage und Bildarrangement zu konstatieren. So finden in den Aufnahmen Bills häufig längere Brennweiten Anwendung, deren geringe Schärfentiefe den Hintergrund, die Raumumgebung also, in der Unschärfe verschwimmen läßt. Ziegler dagegen wird durch kürzere Brennweiten stets in ein größeres räumliches Umfeld eingepaßt, in dem er agieren kann. Dreimal jedoch, in den Einstellungen 32, 44 und 53, greift Kubrick zur bekräftigenden Wirkung eines „Sprungs“ nach vorn – auf derselben Kameraachse von einer Zweiereinstellung in einen weit engeren Bildausschnitt. Indem dieser „Sprung“ Ziegler jedesmal aus dem Raumkontext hervorhebt, erfahren die entsprechenden Momente eine besondere Akzentuierung. Inwieweit die Verteilung räumlicher Gebilde und von Lichtquellen aus bestimmten Perspektiven betrachtet ebenfalls Ziegler ständig als zentrale Gestalt ins Bild rückt, ihn gleichsam einrahmt, Bill hingegen an den Rand drängt, ihn aus dem Blickzentrum ausschließt, soll mit Hilfe einiger ausgewählter Beispiele anhand der Skizze 6 demonstriert werden.

Schon gleich zu Beginn der Szene offenbaren die ersten die Figuren trennenden Einstellungen 2 und 3 ein gegensätzliches Bildarrangement. Während die drei Lampen gemeinsam mit dem vom blauen Außenlicht erleuchteten Fenster einen genau umgrenzten leeren Bereich beschreiben, der dennoch als Blickfang wirkt, finden wir Bill außerhalb davon am linken Bildrand. Ziegler dagegen wird von fünf Lampen von oben und beiden Seiten umrahmt. Dieser absichtsvolle Unterschied bestätigt sich im ergänzenden Vergleich mit Einstellung 50b, in der Ziegler auf exakt demselben Platz steht, den in Einstellung 2 Bill innehatte. Auch die Kamera nimmt ihn von einem vergleichbaren Standort aus ins Visier. Allerdings ist sie genau so weit nach rechts verschoben und nach links geschwenkt, daß Ziegler wiederum von vier Lampen umgeben ist. Diese Verfahrensweise findet die ganze Szene über in nahezu allen Einzeleinstellungen Anwendung.

Einstellung 27b stellt den zweiten Teil einer Aufnahme dar, die mit Ziegler allein begann und dann in einer Zieglers Vorwärtsbewegung begleitenden Rückwärtsfahrt auch Bill in den Bildkader gelangen ließ. Zieglers Sitzplatz auf dem Billardtisch ist wiederum von Lampen umgeben, zudem befindet er sich nahe dem Schnittpunkt der räumlichen Fluchtlinien. Die Bildkomposition plaziert ihn außerdem unterhalb zweier Kreisbögen, die in der Skizze von gepunkteten Linien markiert werden. Der äußere Bogen verbindet Bills niedergebeugten Oberkörper mit den beiden oberen Lampen, der innere Bogen verläuft von den beiden unteren Lampen durch Zieglers Kopf und die Stehlampe rechts neben ihm bis zu Bills Glas. Die gewählte Perspektive garantiert so eine optimale Gewichtsverteilung innerhalb des Bildes und verleiht ihm durch die gestaffelte Anordnung der Kontrahenten eine spannende Tiefendynamik.

SKIZZE 6:
BILDARRANGEMENTS AM BEISPIEL
VON SECHS EINSTELLUNGEN



Ähnliches gilt für die beiden zentralperspektivischen Raumtotalen 31/33a und 41/43. Die diagonale Verteilung der beiden Figuren über eine große Distanz in gegenüberliegende Eckpunkte in Einstellung 31 sorgt gemeinsam mit der Verteilung der sichtbaren Lichtquellen für die Bildbalance. In Einstellung 41 befinden sich beide Figuren dann im Bildvordergrund der rechten Bildhälfte, wo Bill auf dem Sofa Platz genommen hat. Hier ist zudem ein Teil des Sofatischen zu sehen, auf dem sich die Hängeleuchten über dem Billardtisch spiegeln. Ein drohendes „Kippen“ des Bildes verhindert allein die Positionierung Zieglers, der die rechte Reihe der Leuchten verdeckt. So bildet deren linke Reihe zusammen mit den übrigen Lichtquellen ein Gegengewicht zu den beiden Personen. Stünde Ziegler einen Hauch weiter rechts, dann geriete das Bild aus dem Gleichgewicht. Die abschließende Einstellung 55 vereint beide Personen zwischen flankierenden Lampen. Von hinten sind ihre Köpfe vom hellblauen Fenster umgrenzt, jeder in einem eigenen Fensterabschnitt, zugleich strahlt vom rechten Seitenfenster blaues Licht auf ihre Gesichter.

Bereits das *production design* des Billardraums war offensichtlich auf die Bedürfnisse und gestalterischen Intentionen der Szene abgestimmt. Der weitgehend symmetrische Grundriß

(vgl. Skizzen 4 und 5) mit dem Billardtisch im Zentrum, die edle, dunkelbraune Holztäfelung der Wände, der ungewöhnlicherweise mit rotem Samt ausgeschlagene massive Billardtisch mit sechs, von der Decke in zwei Reihen herabhängenden grünen Schirmlampen darüber, zehn weitere im Zimmer verteilte weiß leuchtende Stehlampen, dazu das nächtliche blaue Außenlicht in den Fenstern – all diese Elemente tragen zur Raumwirkung bei: Der behagliche Grundton konkurriert mit dem klaustrophobischem Gefühl des Gefangenseins in vorgegebenen geometrischen Mustern. Die meisten Einstellungen vereinen in ihrem Bildausschnitt mehrere, bisweilen sogar alle eben genannten Gegenstände und Farbtöne des Raumdekors.

„... you go ahead. I'll watch.“ – Bills Antwort auf Zieglers anfängliches Angebot, gemeinsam eine Runde Billard zu spielen, könnte als Motto über der ganzen Szene stehen. Statt mit Kugeln spielt Ziegler mit wohlkalkulierten Worten, die ihr Ziel nicht verfehlen sollen. Bill hat dem kaum etwas entgegenzusetzen. Als Kontrahenten kennzeichnet die Personen nicht zuletzt ihre Kleidung: Zieglers weißes Hemd reflektiert das Licht, hebt ihn heraus, Bill in seinem schwarzen Anzug wirkt dagegen wie eine dunkle, unscheinbare Säule. Bis Einstellung 27 fungiert der rote Billardtisch als Trennlinie zwischen den beiden, die sich auf verschiedenen Seiten davon befinden. Als Ziegler zu Beginn noch lange überlegt, welche Formulierungen als geeignete Eröffnung seiner Ausführungen dienen könnten, nimmt er eine Billardkugel zur Hand, knetet sie, läßt sie mehrfach auf den Tisch fallen, schiebt sie auf und nieder, läßt sie drehen und auf und ab rollen, spielt scheinbar unbewußt mit ihr – als ob sie vorläufig an Bills Stelle trete, mit dem er im übertragenen Sinne im folgenden ähnlich umzugehen gedenkt. Die ganze Unterhaltung ist durchdrungen von Verzögerungstaktiken, die an das theatralische Maßnahmen und Zielen beim Billard erinnern mögen.²⁶⁰ Es ist, als müßten die Figuren erst etwas zu Ende kauen und schlucken, ehe sie zu sprechen beginnen. Dies führt zu vergleichsweise langen Pausen zwischen Rede und Gegenrede, die – wie schon in der Szene mit Marion Nathanson – durch ein die ganze Szene über im Hintergrund andauerndes Ticken einer Uhr noch gedehnter erscheinen und ein Gefühl nervöser Anspannung und Beklemmung erzeugen. Es ist durchaus üblich, Dialogteile mit längeren Pausen und Überlappungen zu filmen, um erst beim Schnitt einen natürlichen Rhythmus herausarbeiten zu können. Durch das Herauskürzen der meisten Pausen ließe sich die Dauer der Szene ohne substantielle Einschnitte sicher um einige Minuten verringern und ihr Ablauf beschleunigen. Doch es ist sehr zweifelhaft, ob Kubrick dies im Zuge einer weiteren Bearbeitung bis zur Premiere vorgenommen hätte, denn Zieglers Verschlagenheit würde dadurch weniger offen zum Ausdruck kommen.

Nach einer ersten Sichtung des Films äußerte sich Sydney Pollack sehr unsicher über seine schauspielerische Leistung in dieser Szene:

*J'ai senti une certaine fausseté, une exagération, bien que je sois conscient que c'est ce que voulait Stanley et je lui faisais confiance. Il a gardé l'interprétation avec ces gestes théâtraux, ces pauses. Il ne l'a pas coupée. J'ai eu du mal à voir cela car je ne pensais pas que mon personnage était crédible. Peut-être n'était-il pas supposé l'être.*²⁶¹

Daß es Kubrick gelang, eine solche Selbstdemaskierung Zieglers vorzuführen, ohne daß der Darsteller, selbst ein erfahrener Regisseur, um diese Absicht wußte, dürfte wohl mit seine größte Inszenierungsleistung sein – ein Regisseur manipuliert einen Kollegen, wie dieser in seiner Rolle Bill manipuliert. Dem Zuschauer bleibt es freigestellt, sich wie Bill täuschen zu lassen oder die Zeichen zu deuten und Ziegler zu durchschauen.

Allerdings ändert Kubricks tadellose Handhabung der Elemente filmischer Narration in dieser Szene nichts an den in früheren Kapiteln geäußerten Vorbehalten hinsichtlich des inhaltlich-dramaturgischen Nutzens der Szene für den Film in dessen ganzheitlicher Wirkung und Aussage. Allein für sich betrachtet stellt sie jedoch ein Beispiel gelungener Dialoginszenierung

²⁶⁰ In den ausweichenden Bemerkungen und inhaltlichen Floskeln Zieglers finden sich zahlreiche die Rede ausdehnende, Zeit gewinnende Kunstgriffe, wie sie etwa Heinrich von Kleist in seinem Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ (1808) beschrieben hat.

²⁶¹ Pollack in: Positif 9/99, S.20.

dar, deren präzise Konsequenz umso bewundernswerter ist, wenn man die früher dargelegten Drehbedingungen berücksichtigt. In den drei Wochen, die diese Szene allein benötigte, wurde bekanntlich der Wortlaut ständig modifiziert, und Kubrick ermutigte seine Darsteller zu Improvisationen. Die endgültige Form ergab sich dann erst im Schnitt:

[...] vor allem Dialogszenen muß man immer wieder ansehen, man muß Teile verschiedener takes auswählen und das Beste aus ihnen machen. Beim Schneiden nimmt dieser Vorgang die meiste Zeit in Anspruch, man studiert die einzelnen takes, macht sich Notizen und kämpft mit der Entscheidung, welche Ausschnitte man verwendet. Dazu braucht man viel mehr Zeit als zum eigentlichen Schnitt, der ein sehr schneller Prozeß ist. Rein visuelle Actionszenen machen dabei natürlich weniger Schwierigkeiten. Es sind hauptsächlich Dialogszenen, bei denen man Kopien von mehreren langen Aufnahmen der verschiedenen Schauspieler aus jedem Winkel hat, und das zu schneiden ist am zeitraubendsten.²⁶²

3.2.9 *Spiel des Lebens*

Am Schluß der in den vorangegangenen Kapiteln unternommenen Detailuntersuchung besonderer Merkmale von Kubricks Inszenierungsweise in *EYES WIDE SHUT* kann die letzte Szene im Spielzeugladen keine Überraschungen mehr bergen. Vielmehr reiht sie sich in das häufig angewandte Prinzip der zunehmenden Verdichtung ein. Anders als bisher zeigt sie Bill jedoch nicht beim Eindringen in einen neuen Raum, in dem er auf seinen Gesprächspartner trafe, um sich dann in engen Nahaufnahmen mit ihm zu unterhalten, sondern behält von Anfang an beide zentralen Personen, Bill und Alice, gemeinsam und gleichberechtigt im Bildausschnitt, während sie sich mit Helena ihren Weg durch das Menschengewühl des Ladens bahnen.

Wieder einmal gleitet die *Steadicam* in einer langen, halbtotalen Aufnahme vor Bill und Alice zurück, die gemächlich voranschreiten. Helena hingegen läßt sich von den zahllosen Reizen locken, springt nach Seifenblasen und läuft mit plötzlicher Behendigkeit dreimal voraus, gelangt so links aus dem Bildkader, der sie erst wieder aufnimmt, wenn ihre Eltern sie erreichen und die jeweiligen Artikel in Augenschein nehmen – mal ein Puppenwagen, mal ein großer Teddybär. Beim dritten Mal bleiben Bill und Alice allerdings schon früher stehen, denn Bill hat mit der drängenden Frage, was sie beide denn nun tun sollten nach den Vorfällen der letzten Tage, den eigentlichen Gegenstand der inneren Unruhe benannt. Nach einem Ruf Helenas von außerhalb des Bildes führt der erste Schnitt der Szene zu einer Aufnahme Helenas aus Sicht ihrer Eltern, aus leichter Aufsicht also, so daß die Köpfe umstehender Personen nicht mehr innerhalb des Bildes liegen, das Kind demnach aus dem Trubel herausgegriffen wird. Helena hält eine Barbie-Puppe in ihren Händen, welche Engels- oder Feenflügel trägt – solche Flügel trug Helena selbst in der Eingangssequenz des Films. Nach diesem Zwischenschnitt wird die vorhergehende Aufnahme wieder aufgegriffen, Bill und Alice wenden sich nach rechts in einen zu beiden Seiten von Regalen mit Plüschtieren flankierten Gang und vertauschen dabei ihre Stellung innerhalb des Bildes – sie steht nun rechts, er links. Die Tochter drängt sich noch zwischen beiden hindurch, dann beginnt der Schlußdialog in Schuß-Gegenschuß-Methode mit einer Einstellung über Bills Schulter auf Alice, die den Film auch beschließen wird. Da Bills Fragen und Antworten auf Alices ziemlich lange Ausführungen recht kurz ausfallen, scheint Alice als Ratgeberin den Schluß des Films zu dominieren – fünf vergleichsweise kurze *reaction shots* über ihre Schulter auf Bill unterteilen den Dialog.

In diesen letzten elf Einstellungen ist der Film wieder ganz nah bei seinen Figuren, der Schauplatz wird in die Unschärfe des Hintergrunds und die Geräuschkulisse²⁶³ zurückge-

²⁶² Kubrick in: Gelmis (1970), zit. nach Jansen/Schütte, S.243f.

²⁶³ Es ist fraglich, ob es sich bei den in diesen Geräuschen, zumal vorher beim gemeinsamen Gehen, zu vernehmenden musikalischen Partikeln um Rudolf Siczynskis im Abspann aufgeführte Komposition „Wien, du Stadt meiner Träume“ handelt. Da im Gegensatz zu den anderen Musikstücken hier keine bestimmte Interpretation

drängt. Eine eindeutige Perspektive gibt es hier nicht mehr, da Kubrick für beide Personen *over-shoulder*-Einstellungen wählt, den Standpunkt der Kamera also weder einer Figur beordnet noch zwischen beiden verortet, sondern ihn wechselweise von einem zum anderen springen läßt. Allein das zeitliche Übergewicht der Einstellungen auf Alice sowie der Umstand, daß ihr das nach ihrem letzten Wort noch einige Zeit andauernde Schlußbild gehört, nähern das Erleben des Zuschauers dem Bills an. Ein erneutes Aufgreifen des schon früher beschriebenen Phänomens der Wirkung von Richtungen (vgl. Kap. 3.2.3) fördert zudem eine dem Inhalt entsprechende Stellung der Figuren zutage. Da Bill links steht, geht der Blick von ihm aus, derjenige von Alice erscheint als „gegenläufig“ – Bill stellt die Fragen und Alice antwortet. Ihre nach links gewendete Position auf der rechten Bildseite weist Alice als Begrenzung aus, an der sich Blicke und Fragen reflektieren (diese Seitenverteilung gilt schon für ihre beiden Geständnisse im Schlafzimmer). Eine seitenverkehrte Anordnung würde diesbezüglich geringfügige graduelle Verschiebungen bewirken. Die Entscheidung für solche einfachen Anordnungen will also gut überlegt sein, wenn sie sich auch meist auf gefühlsmäßigen Erwägungen gründen wird. Da das Licht gemäß dem Beleuchtungsverfahren des ganzen Films auf die der Kamera vornehmlich abgewandten Gesichtshälften fällt, verleiht das schwache Gegenlicht auch hier – wie in der Nachtszene im Schlafzimmer – Alices lockigem Haar einen besonderen Glanz.

Nachdem der Beginn der Szene noch wie ein Bild unbekümmerten Familienlebens wirkte, dessen Bedrohung von innen wie außen EYES WIDE SHUT ebenso demonstrierte wie schon THE SHINING, führen die letzten Einstellungen durch die Ausgrenzung Helenas den Begriff der Familie wieder auf die tragende und zugleich zerbrechliche Säule der Ehe zurück. Der zunächst im Vordergrund stehende Spieltrieb Helenas macht – mit Alices Schlußwort „Fuck“ unmißverständlich benannt – dem Sexualtrieb Platz.

Die Ansiedlung der Szene im Spielwarenladen, dessen Dekor sich farblich übrigens weitgehend auf rote und blaue Töne beschränkt, Farben also, die schon im ganzen Film Verwendung fanden, stellt demnach auf hintersinnige Weise Zusammenhänge her zwischen dem kindlich-unschuldigen Wunsdenken Helenas und dem von Erfahrung und Skepsis geprägten Wünschen, Hoffnungen und Begierden ihrer Eltern. Es sind diese „Spielangebote“ (man erspät etwa Schachteln mit dem anspielungsreichen Titel „The Magic Circle“), die das tatsächlich Erlebte und Realisierte „vom trügerischen Scheine versäumter Möglichkeiten zauberhaft und schmerzlich“ (S.13) umfließen lassen. Faszinierendes und Beängstigendes liegen dicht beieinander, wenn es darum geht, aus spielerisch erprobten Möglichkeiten eine Wirklichkeit zu wählen oder zu akzeptieren.

Eben darin besteht nicht zuletzt auch die Arbeit eines Filmregisseurs, durch seine Inszenierungsentscheidungen schlüssige Richtlinien aufzustellen, die das Schauspiel organisieren helfen und für die Zuschauer zum Erlebnis werden lassen. Die mit dem letzten Schauplatz des Films verbundenen Assoziationen ähneln denen, die derjenige von Orson Welles' CITIZEN KANE auslösen mag: Die Ansammlung unterschiedlichster Gegenstände oder Spielfiguren bettet die zuvor erzählte Geschichte in einen größeren Kontext ein, weist sie als bewußt getroffene Auswahl aus, die dem Publikum zur eigenständigen Entwicklung von Verständnisansätzen dargeboten wird.²⁶⁴ Die Aufgabe des Regisseurs, aus den Möglichkeiten, die der zugrundeliegende Stoff, die Schauplätze, technische Gegebenheiten und die Fähigkeiten von Darstellern und Mitarbeitern eröffnen, im Hinblick auf die intendierte einheitliche Wirkung des Films eine solche Auswahl zu treffen, hat Kubrick selbst 1969 prägnant in Worte gefaßt:

[...] The director's taste and imagination play a much more crucial role in the making of a film. Is it meaningful? Is it believable? Is it interesting? Those are the questions that have to be answered several hundred times a day. [...] A director is a kind of idea and taste ma-

verzeichnet ist, liegt der Verdacht nahe, daß es Kubrick womöglich nur um den auf die TRAUMNOVELLE verweisenden Titel ging, der so als *fake-credit* die Musikliste ergänzt.

²⁶⁴ vgl. dazu die Bemerkungen zu Sandro Bernardis Arbeit in Kapitel 1.2.4.

chine; a movie is a series of creative and technical decisions, and it's the director's job to make the right decisions as frequently as possible.²⁶⁵

Ogleich aus diesen Worten der enorme Druck und die hohe Verantwortung ersichtlich wird, die auf den Schultern des Regisseurs lastet, zählte Kubrick dennoch zu jenen, denen das Filmmachen den Reiz eines Spiels vermittelte – ähnlich Orson Welles, von dem es heißt, ihm sei beim ersten Betreten der RKO-Studios voller Begeisterung der Satz „Das ist die größte elektrische Eisenbahn, die je ein Junge hatte!“²⁶⁶ entfahren, ließ Kubrick 1971 Paul D. Zimmerman wissen: „Telling me to take a vacation from filmmaking is like telling a child to take a vacation from playing.“²⁶⁷

Spielerische Elemente, in denen sich ein verschmitztes Augenzwinkern des Regisseurs erkennen läßt, finden sich in EYES WIDE SHUT wie im ganzen Werk Kubricks zuhauf. Das Spiel mit den Erwartungen des Zuschauers konkretisiert sich zumal in einem gelegentlichen Wechsel der Stillagen, da der ernste Grundton der Handlung immer wieder von satirischen Einsprengseln unterminiert ist, nur am offensichtlichsten in der äußerst übertriebenen Darstellung von Rade Sherbedgia als Milich und Alan Cumming als schwuler Hotelportier. Doch selbst viele andere Szenen wandeln auf einem schmalen Grat zwischen bitterem Ernst und ironischer Überzeichnung – dem Zuschauer bleibt es überlassen, das Geschehen als düsteres Psychodrama um die Gefährdungen der Ehe zu rezipieren oder als decouvrierende Maskerade. In letzterem Fall unterscheidet sich die äußere Wirkung der Szene erheblich vom Erleben der handelnden Figuren. Vor allem die strenge Stilisierung, die sich im genauen Arrangement von Bewegungen, Perspektiven und musikalischer Akzentuierung bemerkbar macht, läuft einer Identifikation des Zuschauers mit den Figuren zuwider. Es steht außer Frage, daß Bill in der Gerichtsszene am Ende der Orgie große Ängste durchsteht. Die in unerschütterlichem Gleichmaß das Geschehen umkreisende Kamera hält sich aber aus der Konfrontation heraus, die Montage setzt keine Akzente über eingefügte Großaufnahmen, die ein Mitleiden des Zuschauers begünstigen würden, zugleich unterläßt sie aber extreme Verfremdungen, die den Betrachter von den Vorgängen endgültig distanzieren würden. So kann der Zuschauer je nach Neigung Bills Erstaunen angesichts seiner ungewohnten Erlebnisse teilen, seine Unsicherheit und Furcht, er kann sich aber auch über jenes lächerliche Possenspiel, jenen übertriebenen Mummenschanz amüsieren, den die geheime Gesellschaft dort aufführt. Zieglers spätere Andeutungen gestatten eine solche Sichtweise ausdrücklich.

Ähnlich verhält es sich mit der Szene am Somerton-Tor, wo Bill ein warnender Brief ausgehändigt wird. Die konzentrierte Blickinszenierung, die wortlose Begegnung mit einem alten Diener und die Töne der Ligeti-Komposition verleihen einem unspektakulären Vorgang eine pompöse, gestellt und gekünstelt erscheinende Stimmung, die das innere Erleben des Helden mit angemessener Übersteigerung nach außen verlagert und damit gleichzeitig als unangebracht entlarvt. Und obwohl die Inszenierung von Alices Tanz mit dem Ungarn Szavost ihre Bedrängnis deutlich werden läßt, erlaubt die klischeehafte Darstellung dennoch eine gewisse Belustigung ob des betont schmierigen Charmes des Verführers mit der öligen Stimme und Alices allzu aufgesetzt scheinender Angetrunkenheit. Die häufigen *reaction shots* auf Bills verständnisloses Gesicht, in dem sich nur gelegentlich ein verkniffenes Lächeln einfindet, sind Ausdruck seiner Naivität und Arglosigkeit. Wie ein neugieriger Schuljunge verschafft er sich mit seinem Arztausweis überall Zutritt und zerreißt demonstrativ eine Hundert-Dollar-Note vor dem Gesicht eines Taxifahrers – die andere Hälfte gibt es erst, wenn dieser auf seine Rückkehr wartet.

Kubrick scheint sichtlich bemüht, all diese Überzeichnungen in einem vertretbaren Rahmen zu halten, die Dinge gewissermaßen zur Kenntlichkeit zu entstellen, aber nicht unangemessen zu verzerren. So entsteht ein subtiles Spannungsfeld zwischen dem Ernst des dargestellten

²⁶⁵ Kubrick in: Gelmis (1970).

²⁶⁶ zit. nach André Bazin: Orson Welles. Wetzlar 1980; S.101.

²⁶⁷ Interview in Newsweek, 3.01.72; zit. nach LoBrutto, S.342.

Gegenstands und dessen überspitzter Darstellung, die sich zumeist in Elementen theatralischer Stilisierung ausdrückt. Hieraus definiert sich auch der dem Zuschauer zugewiesene Platz, der ständig zwischen involviertem Miterleben und distanzierter Beobachtung oszilliert.

Wie aber läßt sich etwa eine dem Dargestellten innewohnende unbeabsichtigte Komik offenbaren, ohne daß die Darstellung selbst Gefahr läuft, unfreiwillig komisch zu erscheinen? Nicht zuletzt aus diesem Zwiespalt resultiert die stets äußerst widersprüchliche Aufnahme von Kubricks Filmen bei Kritik und Publikum, von denen zumeist nur jeweils eine Ausprägung der Erzählebene wahrgenommen zu werden scheint, nur selten aber beide gemeinsam. Der individuelle Blick des Betrachters wird so zur zentralen Größe des jeweiligen Filmerlebens. Auf einem ersten Wahrnehmungsniveau kann sich der Zuschauer ganz auf das zugrundeliegende Geschehen einlassen, die thematisierte psychologische und soziale Problematik erfassen und das Erleben der Figuren nachvollziehen. Mitunter ungewohnte Mittel der formalen Gestaltung werden als verstärkende Elemente hingenommen. Jenen Zuschauern hingegen, welche den Film von einem zweiten Wahrnehmungsniveau aus rezipieren, verstellt die bewußt wahrgenommene Gestaltungsweise gewissermaßen die Sicht auf das eigentliche Geschehen und dessen innere Konflikte, sie wird als störend und unangemessen, als selbstzweckhaft empfunden – vieles wirkt unglaubwürdig und lächerlich, allzu bemüht und gekünstelt, die vorgängige Handlung und die Figuren lassen sich nicht mehr ernst nehmen, da die Charaktere offenbar auf einer Realitätsebene agieren, die sich von der übermittelten Perspektive unterscheidet. So werden als unangebracht eingeschätzte Verhaltensweisen der Charaktere oder scheinbar unfreiwillig komische Stellen dem Film als Makel angelastet und nicht als ironische oder kritische Attitüde des filmischen Erzählers dem von ihm erzählten Gegenstand gegenüber aufgefaßt. Erst von einem dritten, noch höheren Wahrnehmungsniveau aus erschließen sich diese Gestaltungskomponenten als impliziter Kommentar zur ablaufenden Handlung. Die meisten an ein breites Publikum gerichteten Filme verwenden alle Anstrengungen darauf, das erste Wahrnehmungsniveau zu bedienen und drängen nur dem dritten Niveau zugängliche Aspekte zurück. Sehr wenige, ein „elitäres“ Publikum ansprechende Filme sind ausschließlich von diesem dritten Niveau aus begreifbar, etwa die meisten Filme Jean-Luc Godards. Spätestens ab 2001: A SPACE ODYSSEY gestalten sich Kubricks Filme als Balanceakt zwischen suggestiven, den Zuschauer in die Handlung einbeziehenden, und distanzierenden, den Betrachter zu eigenständigen Schlußfolgerungen auffordernden Präsentationsformen, die ein „indirektes“ Erzählen ermöglichen. Doch bereits 1960 artikuliert Kubrick im Interview seine Vorliebe für mehrdeutige Erzählweisen, wobei ihm die eben beschriebenen verschiedenen Wahrnehmungsniveaus sehr wohl bewußt waren:

It has always seemed to me that really artistic, truthful ambiguity – if we can use such a paradoxical phrase – is the most perfect form of expression. Nobody likes to be told anything. Take Dostoyevsky. It's awfully difficult to say what he felt about any of his characters. I would say ambiguity is the end product of avoiding superficial, pat truths. [...]

The intellectual is capable of understanding what is intended and gets a certain amount of pleasure from that, whereas the mass audience may not. But I think that the enemy of the filmmaker is not the intellectual or the member of the mass public, but the kind of middlebrow who has neither the intellectual apparatus to analyze and clearly define what is meant, nor the honest emotional reaction of the mass film audience member. And unfortunately, I think that a great many of these people in the middle are occupied in writing about films. I think that it is a monumental presumption on the part of film reviewers to summarize in one terse, witty, clever, TIME magazine-style paragraph what the intention of the film is.²⁶⁸

Den vom Publikum selbst gewonnenen Einsichten maß er überdies eine gegenüber bevorzughender Erfüllungsdramaturgie größere Wirkungskraft bei:

I think that for a movie or a play to say anything really truthful about life, it has to do so very obliquely, so as to avoid all pat conclusions and neatly tied-up ideas. The point of

²⁶⁸ Entertainment Weekly Magazine, 9.04.99; dt. in: Crone, S.59f.

view it is conveying has to be completely entwined with a sense of life as it is, and has to be got across through subtle injection into the audience's consciousness. Ideas which are valid and truthful are so multi-faceted that they don't yield themselves to frontal assault. The ideas have to be discovered by the audience, and their thrill in making the discovery makes those ideas all the more powerful. You use the audience's thrill of surprise and discovery to reinforce your ideas, rather than reinforce them artificially through plot points or phoney drama or phoney stage dynamics put in to power them across.²⁶⁹

Dieses Spiel mit der Zuschauerwahrnehmung stellt sich aber keinesfalls als ironische oder rein ästhetische Spielerei dar, sondern als wohlkalkulierte Strategie, Inhalt und Aussage in der Schwebe zu halten, um den Betrachter eine eigene Haltung dem Geschehen gegenüber entwickeln zu lassen. Mehrdeutig erscheint somit nicht nur die Ebene der Handlung selbst, deren Zusammenhänge vielfach unaufgelöst bleiben, sondern auch die Erzählebene, deren Werte sich nicht mehr zweifelsfrei als handlungsinterner oder -externer Standpunkt bestimmen läßt. Erreicht wird diese mehrschichtige Ambivalenz durch die in den vorangegangenen Studien von Inszenierungsmerkmalen zum Vorschein gekommene strenge Auswahl und Komposition von Handlungselementen und -strukturen, die sich in ebenso konsequenter Weise in Parametern der visuellen Umsetzung spiegeln – dabei regt besonders die Strategie der variierten Wiederholung zu Vergleichsprozessen an, die das Verständnis inhaltlicher Konstellationen vertiefen oder modifizieren helfen.

In abgeschwächter Form finden sich solche Verfahrensweisen schon in Schnitzlers Vorlage (vgl. Kapitel 2.1.3). Der grundlegende Unterschied in der jeweiligen Präsentationsweise der Hauptfigur wurde bereits bei der Drehbuchuntersuchung herausgearbeitet: Während Schnitzler mittels eines personalen Erzählers das Innenleben Fridolins veranschaulicht, ermöglicht Kubrick durch Veräußerlichung innerer Wahrnehmungsprozesse ein stellvertretendes oder paralleles Erleben des Zuschauers, der selbst jene Gedankenarbeit (Suche nach Erklärungen, Erkennen von Zusammenhängen, Entwicklung gefühlsmäßiger Zustände etc.) leisten soll, die in der Vorlage in erlebter Rede ausgebreitet ist.

Wie in der Verfilmung dienen auch in der TRAUMNOVELLE Mittel formaler Gestaltung (sprachliche und strukturelle Merkmale) zur Kommentierung des Geschehens. Da die personale Perspektive eine große Nähe zum zentralen Charakter impliziert, fallen durchaus vorhandene ironische Spitzen zunächst kaum auf, in denen der Erzähler sich über Figuren und Handlung zu belustigen scheint. Tatsächlich finden sich in Schnitzlers Vorlage jedoch kaum weniger groteske oder überzeichnete Situationen und Figuren als im Film. So sieht sich etwa Nachtigalls Sprechweise „in polnisch weichem Akzent mit mäßigem jüdischen Beiklang“ (S.35) in der wörtlichen Rede ständig parodiert (wie später auch jene Mizzis), und der Abriss seiner Biographie gerät betont abenteuerlich. Auf Nachtigalls Frage, ob Fridolin Courage habe, antwortet der „im Ton eines beleidigten Couleurstudenten“ (S.40) – mit sanftem Spott erinnert der Erzähler daran, daß es Fridolin gerade kurz zuvor in der Konfrontation mit den Couleurstudenten an Mut hat fehlen lassen. Die Theatralik des Films findet insbesondere in der ausladenden, farbenfrohen Darstellung der geheimen Gesellschaft mit dramatisch überhöhten Dialogen sowie im gegen Ende mit überzogen pathetischen Worten präsentierten Vergeltungsdrang Fridolins eine Entsprechung.

Da der Leser im Vergleich zum Filmbetrachter aber viel stärker an die Präsentationsweise des Erzählers gebunden ist, gliedern sich derartige Elemente in die Handlung ein und erscheinen nicht mehr als eigenständiger Erzählerkommentar, sondern eher noch als Ausdruck von Fridolins eigener verzerrter Wahrnehmung. Im Film ist eine solche Einheitlichkeit in der Regel nicht gegeben, denn der Zuschauer kann sich ein eigenes Bild machen vom im Ereignis konkretisierten Geschehen, bis zu einem gewissen Grad unabhängig von der Art der Präsentation. So fällt eine Diskrepanz zwischen beiden eher auf als in einer literarischen Erzählung, vor

²⁶⁹ Sight & Sound, Winter 1960/61.

allem wenn – wie im vorliegenden Fall – eine ernste, ziemlich realistische Handlung strengen formalen Prinzipien unterworfen wird.

Die Geschehnisse werden mit unbeirrtem, ruhigem, kontrolliertem und konzentriertem, fast sezierendem Blick präsentiert, dessen Klarheit und Reinheit alles Beliebige und Beiläufige ausschließt. Was normalerweise als unwesentlich oder beiläufig wahrgenommen würde, wird gerade durch die Bestimmtheit des Blicks zu Wesentlichem erhoben. Damit einher geht eine gerade aus der vielfältigen, formal-strukturellen und inhaltlichen Vernetzung resultierende starre Schematik, denn die einzelnen Abschnitte der Handlung sind weder durch dramaturgische Verbindungen noch – wie in der Vorlage – durch das innere Erleben der Hauptfigur miteinander verwoben. Die Vernachlässigung üblicher dramaturgischer Konzepte geschieht zugunsten der beschriebenen Strategie einer bewußten Einbeziehung des Zuschauers. Ebenfalls schon 1960 beschrieb Kubrick seine Ablehnung gewöhnlicher Spannungsdramaturgien:

I think that the best plot is no apparent plot. I like a slow start, the start gets under the audience's skin and involves them so that they can appreciate grace notes and soft tones and don't have to be pounded over the head with plot points and suspense hooks.

[...] if you end a story with somebody achieving his aim it always seems to me to have a kind of incompleteness about it, because that almost seems to be the beginning of another story. One of the things I like most about John Ford is the anticlimax endings – anticlimax upon anticlimax and you just get a feeling that you are seeing life and you accept the thing.²⁷⁰

Alle Bemühungen in der Handhabung rhythmischer Einheiten, der Vermittlung atmosphärischer Eindrücke sowie der Ausgestaltung formaler Prinzipien dienen dem Bestreben um Harmonie und Gleichmaß in der Gesamtwirkung des Films. So ignoriert Kubrick zahlreiche Ideen Schnitzlers, denen man durchaus eine große visuelle Wirksamkeit zuschreiben würde, wenn sie seiner Konzeption widersprechen. Hätte er beispielsweise Bills Ankunft bei der geheimen Veranstaltung so umgesetzt, wie sie Schnitzler beschrieb, innerhalb einer größeren Wagenkolonne, gemeinsam mit vielen anderen anstatt allein, und hätte er die Vorgänge dort dann mit all den Überraschungseffekten ausgestattet, zu denen Schnitzlers Darstellung greift, dann wären die hieraus resultierenden Akzente dem Grundsatz der ruhigen Gleichförmigkeit zuwidergelaufen. Wenn Bill Butler, Kubricks Cutter bei *A CLOCKWORK ORANGE*, der sich insgesamt recht positiv über *EYES WIDE SHUT* äußert, gerade dieses Gleichmaß kritisiert, das dem inhaltlichen Fortgang zuweilen retardierend im Wege steht, dann spricht dabei der Profi, der gewohnt ist, die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch deutliche Schwankungen des Erzähltempo zu stimulieren. Bei *A CLOCKWORK ORANGE* gibt es zuhauf beschleunigende und verlangsamende Momente, da sie dort mit dem Erleben der Hauptfigur konform gehen. *EYES WIDE SHUT* hingegen teilt eher die bedächtige Handlungsabfolge von *BARRY LYNDON* und *THE SHINING* (in der langen US-Version).

I had a problem with the pace as I do with a lot of Stanley's movies. It felt like it was all the same pace. There were no animated scenes to move you along. Some scenes called for it and some didn't. I thought Sydney Pollack was very good but I think he could have also been helped a lot with editing. There were too many pauses in the dialogue. [...] there was a lot of repetition. I thought the whole scene should have been paced up. Keep the mood for the cutaways but not for that long, not that many times.²⁷¹

Allerdings ließe sich dagegen einwenden, daß eine erhebliche Beschleunigung und Hektik am Schluß eines bis dahin äußerst geruhsam erzählten Films womöglich als Stilbruch erschienen wäre. Immerhin räumt Butler ein: „But overall I liked the mood of the film.“ Als unpassende, inhaltlich unmotivierte Stilbrüche empfindet er dagegen jene grotesken Zwischenspiele, obwohl sie ihm für sich betrachtet durchaus gefielen:

²⁷⁰ aus: Notes on Film; in: The Observer, 4.12.60.

²⁷¹ aus: Elif Cercel: William Butler, Editor, Discusses *Eyes Wide Shut*. In: „EditorsNet“ (Internet).

The bit with the daughter and the two Chinese [sic] guys was fun, but in 'Clockwork' we cut a lot of those type of scenes out. There were funny scenes but eventually they had no purpose. For example, after Alex is in bed with the two girls, there was a scene with the father and the mother, when the girls come out and they're frightened of the snake. It's a very funny scene but we didn't keep it in because it didn't fit the character and the form. I thought there was a lot of that in this film.

So diagnostiziert Butler einen Widerspruch zwischen bravourös mit formalen Mitteln erzeugter Grundstimmung und mangelnder inhaltlich-dramaturgischer Konsequenz:

[...] in some of the walk-throughs of the rooms, you had the same pull-back each time. In 'Clockwork' we had quite a bit of the *mise-en-scene* type editing. But there were a lot more individual cuts. Kubrick had shot quite a lot of angles and coverage so one had a chance to get into it. [...] I found that in this film there were too many of the tracking shots. [...] It's beautiful but it takes time and you want to get to the point. [...] you could take half an hour out without hurting the film. We drifted away from the storyline of the two characters. If he had stayed on them more I would have had more of a feeling for their motivation.

Durch die äußerst rigide Form seiner Inszenierung gibt Kubrick dem gespielten Leben eine feste Kontur, die es in der Realität nicht hat, er erzeugt ein Abbild des Lebens, das seinem ureigenen Blick auf die Welt und die Menschen entspringt. Um dem Zuschauer die Sicht auf die als relevant erachteten Aspekte zu ermöglichen, muß dieser Blick alles beiseite schieben, was dessen Sicht trüben oder verstellen könnte. Nur so kann eine in sich stimmige Realitätsillusion entstehen, die nicht Wirklichkeit ist, aber Dinge sichtbar macht, die der Wahrnehmung des alltäglichen Lebens entgehen. In mancher Hinsicht erinnert diese Vorgehensweise an die klinische Klarheit und Mechanik der Filme Robert Bressons oder des ihm stilistisch sehr verwandten Jean-Pierre Melville, bei dem sich in mehreren Filmen in Fortführung zentraler Topoi des amerikanischen *film noir* – zu dem Kubrick mit *KILLER'S KISS* und *THE KILLING* selbst zwei Beiträge lieferte – wie in *EYES WIDE SHUT* das einsame nächtliche Durchstreifen der Großstadt findet.

Es gehört mit zu den mit all den beschriebenen Merkmalen der Inszenierung verfolgten Intentionen, daß auch die darstellerischen Leistungen kaum völlig lebensecht wirken sollen, indem sie einem gewissen Grad an Stilisierung unterworfen werden, an den sich Kubrick in der Arbeit mit den Schauspielern langsam herantastete. Wie kann man die Akteure beispielsweise dazu bringen, Dinge unbewußt zu tun, so daß die porträtierten Charaktere verborgene Wesenszüge gleichsam unbeabsichtigt offenbaren? Sobald der Darsteller diese Anzeichen nämlich bewußt, auf direkte Anweisung der Regie hin, zeigt, wirken sie falsch und gewollt.

So kann man durchaus unterstellen, daß Kubricks sukzessive emotionale Steigerung oder Abschwächung von Pollacks Spiel (vgl. Kapitel 3.1.2) darauf abzielte, eben auf indirekte Art die tatsächlichen inneren Zustände Zieglers nach außen durchscheinen zu lassen. In der Badezimmerszene würde Ziegler seiner Wut am liebsten Luft machen, ist aber durch Bills Anwesenheit gezwungen, nach außen hin Ruhe zu bewahren. Später im Billardraum hingegen ist es Zieglers Absicht, überlegen und ruhig auf Bill einzuwirken, doch dessen Beharrlichkeit führt schließlich zu kurzen aggressiven Ausfällen, die er schnell wieder unter Kontrolle bringt. In beiden Fällen läßt Kubrick Pollack in den ersten *takes* zunächst den eigentlichen emotionalen Zustand Zieglers ausspielen – im Badezimmer äußerst wütend, im Billardraum ruhig und gelassen. In späteren *takes* regelt er im ersten Fall dann den äußeren Anschein weitgehend herunter und ergänzt die Darstellung im zweiten Fall durch gelegentliche Ausbrüche. Dem Schauspieler aber, über diese Absichten im unklaren gelassen, vermittelt sich der Eindruck, der Regisseur wolle sich nicht im voraus über die Interpretation der Szene festlegen und probiere daher alle denkbaren Varianten aus.

Um das emotionale Gefälle zwischen Bill und Marion sichtbar zu machen, galt es, Marion ihre Gefühle möglichst unverfälscht und wahrhaftig äußern zu lassen. Zur Vermeidung klischeehafter Sentimentalität empfiehlt sich hierzu die Methode, die Jean Renoir meist anwandte, um seine Darsteller das Innenleben ihrer Figuren erforschen zu lassen: Er ließ sie ihre Tex-

te zunächst ohne Betonung vortragen und sich aneignen, um jede verfrühte und vorgefaßte Einschränkung des denkbaren Ausdrucksrepertoires zu umgehen. Erst wenn der Inhalt des Gesagten zur Nebensache geworden ist, beginnt die eigentliche Arbeit an der emotionalen Ausgestaltung, bei welcher der Schauspieler seine eigene Persönlichkeit einfließen läßt.²⁷² Vielleicht auf diese Weise entlockte Kubrick Marie Richardson in ihrem Kurzauftritt eine beachtliche Darbietung.

Mitunter angestrengt, verklemmt und verkrampft stellt sich mit Absicht das Spiel in Situationen dar, in denen die beteiligten Figuren sich im sozialen Umgang sehr schüchtern und unsicher geben. Das natürliche, unverstellte und gelassene Spiel, wie man es in ähnlichen Situationen etwa in zahlreichen lebensnahen französischen Filmen vorfindet, würde sich schlecht in die kontrollierte Ästhetik von EYES WIDE SHUT fügen.

Es ist indes bemerkenswert, daß einige jüngere Regisseure, die sich in früheren Filmen gleichfalls einer solchen kontrollierten Ästhetik befleißigten, wie etwa Steven Soderbergh (KAFKA, 1991) und Lars von Trier (EUROPA, 1990), in ihren neueren Werken (TRAFFIC, 2001; DANCER IN THE DARK, 2000) zugunsten einer größeren Spontaneität und Nähe zum Geschehen wie zu den Schauspielern auf durchdachte visuelle Arrangements vielfach verzichten und rigoros eine verwackelte Handkamera einsetzen.

Seine Machart und seine künstlerischen Intentionen lassen EYES WIDE SHUT sehr schwer innerhalb des zeitgenössischen Kinos verorten, dessen kommerzielle Erfolge vor allem aus leicht konsumierbarer Reizüberflutung und gefälligen Inhalten bestehen. Künstlerisch gewagtere oder von individueller Ästhetik geprägte Filme finden hingegen nur ein sehr begrenztes Publikum. Auch Kubricks Film erscheint in seiner Mißachtung üblicher Sehgewohnheiten recht sperrig und seine Qualitäten können wohl nur von einem kleinen Teil des Publikums wirklich gewürdigt werden. Da es sich aber um einen hoch budgetierten Film handelt, mußte er zur Refinanzierung trotzdem breit ausgewertet werden. Entsprechend problematisch gestaltet sich die Vermarktung. Wie läßt sich weltweit ein größeres Publikum in diesen Film locken, das im Medium Film nurmehr Entertainment und keine Kunst sieht, das noch nie Filme etwa von Antonioni, Bergman oder Resnais gesehen hat? Kubricks Name allein, obschon recht bekannt, dürfte kaum ein größeres Publikum anziehen als etwa Martin Scorsese, dessen Erfolge auch stark von Film zu Film variieren (sein Film AFTER HOURS von 1985 wird übrigens gelegentlich mit EYES WIDE SHUT verglichen, da auch hier ein Durchschnittsbürger unerwartete Abenteuer im nächtlichen Manhattan durchlebt). Filme mit künstlerischem Anspruch und begrenztem Kultcharakter, wie jene von David Lynch, der etwa mit LOST HIGHWAY auch Aspekte verzerrter subjektiver Wahrnehmung darzustellen versuchte, oder von Abel Ferrara, dessen ausartende Visionen New Yorker Nachtlebens der brave Dr. Harford gewiß nicht unbeschadet überstehen würde, mögen mitunter positive Kritiken oder Preise bekommen, erringen aber meist keinen über einen engen Kreis ergebener Fans hinausgehenden Bekanntheitsgrad.

1960 behauptete Kubrick, ein Film ließe sich eher nach selbstgesetzten Maßstäben realisieren, wenn man ihn als hochbudgetierten Star-Film dreht, dem von vornherein größere Aufmerksamkeit gesichert ist als einer kleinen Produktion mit eingeschränktem Budget:

It is sometimes supposed that the way to make pictures entirely as one wants to, without having to think about the box-office, is to dispense with stars in order to make them on a low budget. In fact, the cost of a picture usually has little to do with how much the actors get paid. It has to do with the number of days you take to shoot it, and you can't make a film as well as it can be made without having a sufficient length of time to make it.

There are certain stories in which you can somehow hit everything on the nose quickly and get the film shot in three weeks. But it is not the way to approach something of which

²⁷² Vgl. dazu Renoirs Ausführungen zu Proben „à l'italienne“ in: Jean Renoir: Mein Leben und meine Filme. Zürich 1992. S.117f. Als aufschlußreiche Veranschaulichung seiner Arbeit mit Schauspielern dient überdies das gefilmte Dokument LA DIRECTION D'ACTEUR PAR JEAN RENOIR von 1968.

you want to realise the full potential. So there often is nothing gained by doing without stars and aiming the film at the art houses. Only by using stars and getting the film on the circuits can you buy the time needed to do it justice.²⁷³

Mittlerweile haben die Star-Gagen zwar astronomische Höhen erreicht, allerdings in der Regel in Relation zum tatsächlichen Marktwert, der Zugkraft des Stars. So gilt Kubricks Aussage im Grundsatz noch immer, selbst mit unbekanntem Darstellern und geringerem Aufwand wäre sein Film nicht um so vieles günstiger geworden, um qualitative Einbußen und das weit geringere Zuschauerinteresse (und dasjenige der Medien) annähernd auszugleichen. Tom Cruise und Nicole Kidman verhalfen dem Film zu enormer Publizität, zumal Kubrick durch zurückhaltende Informationen Gerüchte begünstigte, es handle sich um einen tabubrechenden Erotikfilm mit nie dagewesenen Sexszenen zwischen den Hauptdarstellern. Wenn Alice somit am Ende meint, sie und Bill sollten nun dringend „ficken“, so geschieht das, worauf mancher schaulustige Kinobesucher spekulierte, erst nach Ende des Films – der eingefangene Blick wurde umgelenkt auf das eigentliche Anliegen der Geschichte.

Schon als Kubrick 1962 mit Terry Southern über seinen Film *LOLITA* sprach, formulierte er Vorbehalte hinsichtlich einer allzu direkten und vordergründigen Inszenierung erotischer Liebeszenen:²⁷⁴

[...] I think the erotic viewpoint of a story is best used as a sort of energizing force of a scene, a motivational factor, rather than being, you know, explicitly portrayed. I thought, for instance, in *Les Amants*, when the guy's head slides down out of the frame, it was, well, just sort of funny – though it shouldn't have been ... when you're watching it with an audience it just becomes laughable. I think it's interesting to know how one person makes it known to another person that they want to make love, and it's interesting to know what they do after they make love, – but while they're doing it, well, that's something else ... it's such a subjective thing, and so incongruous to the audience that the effect is either one of vague embarrassment, or just the feeling of mischief on the part of the filmmaker.

²⁷³ aus: Notes on Film; in: The Observer, 4.12.60.

²⁷⁴ In: Terry Southern's Interview mit Stanley Kubrick, Juli 1962.

4 Unterwegs zum Publikum: Vermarktung und Rezeption

4.1 Große Erwartungen

4.1.1 Comeback

December 15, 1995 – Stanley Kubrick's next film will be «Eyes Wide Shut», a story of jealousy and sexual obsession, starring Tom Cruise and Nicole Kidman. Filming is planned to start in London in the summer of 1996. Kubrick will produce and direct and has written the screenplay. Warner Bros. will distribute the film worldwide. Kubrick's previously announced science-fiction film, «AI», believed to be one of the most technically challenging and innovative special effects films yet attempted is in the final stages of set design and special-effects development, and will follow «Eyes Wide Shut».

Aus dieser von Warner Bros. veröffentlichten Pressemitteilung (in der sich Kubrick offenbar noch nicht sicher war, welchen Anteil am Drehbuch er Raphael letztlich zugestehen sollte) erfuhr die Weltöffentlichkeit Ende 1995 erstmals von Kubricks Plan, einen Film mit Cruise und Kidman zu drehen. Über den Titel und die Information, er handle von „Eifersucht und sexueller Obsession“, hinaus wurden jedoch fast keinerlei Hinweise gegeben, die Handlung blieb bis Ende Juni 1999, als Alexander Walker, der als Freund der Familie zu einer frühen Besichtigung des Films im Hause Kubrick geladen war, eine vorzeitige Kritik publizierte, im Grunde völlig unbekannt. Alle Beteiligten waren vertraglich zu absolutem Stillschweigen verpflichtet, Cruise und Kidman griffen, wenn in Interviews die Frage auf das Kubrick-Projekt kam, lächelnd zur Standardfloskel „jealousy and sexual obsession“.

Solche Geheimnistuerei fordert natürlich Gerüchte und Spekulationen auf breiter Front heraus. Gewiß lag es nahe, an Kubricks durch viele Quellen belegtes langjähriges Interesse an der TRAUMNOVELLE zu denken, doch zugleich erinnerte man sich an Kubricks Reaktion auf die Besichtigung eines Pornofilms während der Dreharbeiten zu DR. STRANGELOVE: „It would be great if someone made a movie like that under studio conditions.“²⁷⁵ Damit hatte er bekanntlich Terry Southern zu seinem dem großen „Stanley K“ gewidmeten satirischen Buch BLUE MOVIE inspiriert, in dem ein Hollywoodregisseur den ersten Pornofilm mit großem Budget und Stars realisiert. Kaum hatten die Dreharbeiten Ende 1996 begonnen, sprudelte die Gerüchteküche im jungen Medium des Internet, wo auch Seiten entstanden, deren Gegenstand einzig die Sammlung von Gerüchten aus der Filmbranche darstellt. So hielten sich hartnäckig Berichte über skandalöse Szenen mit „full frontal nudity“ und Tom Cruise in Frauenunterwäsche. Sogar noch nach der Premiere konnte man in manchen kurzen Zusammenfassungen zur Ankündigung des Films in Zeitschriften jenen völlig verkehrten Plot lesen, wonach Cruise und Kidman ein Psychiaterhepaar verkörperten, das sich nicht nur miteinander, sondern auch mit seinen Patienten vergnüge, darunter gleichfalls ein Ehepaar, dargestellt von Harvey Keitel und Jennifer Jason Leigh, später Pollack und Richardson. Für Keitels Ausscheiden fand sich die Begründung, der *method actor* habe eine Sexszene mit Kidman zu Cruises Verdruß zu realistisch gespielt. Derartig geheimnisumrankt ließ der Film auf sich warten. Ständige Berichte über ewig lange Drehs und Cruise, der über hundertmal durch eine Tür kommen mußte, bis Kubrick zufrieden war, und daher bereits geplante Filmvorhaben wie das Sequel zu MISSION IMPOSSIBLE bis auf weiteres aufschieben mußte, erregten die Gemüter von Fans und Journalisten, so daß ein entsprechender Bericht im deutschen Branchenblatt *Blickpunkt:Film* im November 1997 mit der Bemerkung schloß, EYES WIDE SHUT, „der erste Studio-Film, dessen Dreharbeiten länger als ein Jahr dauern“ habe „schon Monate vor seiner Veröffentlichung [...] Geschichte geschrieben.“²⁷⁶

Kubrick selbst war am 8. März die Ehre zuteil geworden, den D.W. Griffith Award der amerikanischen Regisseurgewerkschaft zu erhalten. Wegen der Dreharbeiten an seinem neuen Film konnte er den Preis nicht selbst entgegennehmen, sandte aber eine auf Video aufge-

²⁷⁵ Baxter, S.195.

²⁷⁶ T. Steiger: Endloses Rätselraten über Kubrick-Film. In: *Blickpunkt Film*, 17.11.97.

nommene Dankesrede, in der er mit ironisch gefärbten Worten seine Ansichten zum Filmmachen preisgab. „[...] the most difficult and challenging thing about directing a film“ sei, wie es Steven Spielberg einmal treffend formuliert habe, „getting out of the car“, die Ankunft am Drehort also, wo man in die Pflicht genommen wird, Entscheidungen zu fällen. Ausführlich nahm er Bezug auf Griffiths Karriere, durch seine Entwicklung filmischer Ausdrucksweisen Inspiration für jeden Filmmacher, aber auch „a cautionary tale“, denn Griffith habe sich letztlich künstlerisch und finanziell übernommen, so daß er die letzten siebzehn Jahre seines Lebens von der Filmindustrie gemieden wurde. Dieses Schicksal vergleicht Kubrick mit der Ikaros-Sage, setzt deren Moral „Don't try to fly to high“ aber seine eigene Schlußfolgerung entgegen – man müsse eben die richtigen Vorkehrungen treffen und sich einen kreativen Freiraum schaffen: „Forget the wax and feathers and make a better job on the wings.“ Laut Christiane Kubrick rief die mitunter gestelzt wirkende Ansprache Kubricks große Heiterkeit in der Familie hervor,²⁷⁷ dennoch bleibt sie das einzige offizielle Dokument, in dem Kubrick vor laufender Kamera spricht. So gelangte nach Kubricks Tod zwei Jahre später jener Ausschnitt in TV-Nachrufe, in dem er seine Passion fürs Filmmachen formulierte:

Anyone who has ever been privileged to direct a film also knows that, although it can be like trying to write War and Peace in a bumper car in an amusement park, when you finally get it right, there are not many joys in life that can equal the feeling.

Während sich Berichte über ein bevorstehendes Drehende immer wieder als unwahr erwiesen, ließ Kubrick, womöglich um die ausufernden Gerüchte etwas einzuschränken, Ende Dezember 1997 bekanntgeben, sein Film basiere tatsächlich auf Schnitzlers TRAUMNOVELLE. Ende April 1998 erfuhr man dann vom Nachdreh, im Juli veröffentlichte *The Guardian* Nicholas Glass' informativen, aber wenig beachteten Artikel „How I tracked down Stanley Kubrick“, dem man die inhaltliche Nähe des Films zu Schnitzlers Vorlage entnehmen konnte. Im September wurde der Termin für den US-Kinostart auf 16.07.99 offiziell festgelegt. Anfang März wurde Cruise, Kidman und den Warner-Chefs in New York eine „fertige“ Kopie des Films vorgeführt, wenige Tage darauf, am 7. März, starb Kubrick. Aus dem geplanten Comeback nach fast zwölf Jahren war unversehens ein Vermächtnis geworden.

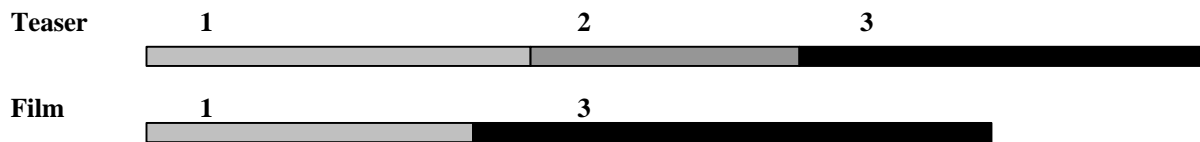
4.1.2 Das Vermächtnis

Zu diesem Zeitpunkt waren allerdings die äußeren Eckpunkte der anstehenden Vermarktungskampagne schon festgelegt. Als Startpunkt war der ShoWest-Kongreß in Las Vegas aussersehen, auf dem die Filmverleiher Kinobesitzern und Journalisten ihr Programm für die Sommermonate vorstellen. Den knapp neunzig Sekunden dauernden „Teaser“, der erste Bilder aus EYES WIDE SHUT präsentieren würde, hatte Kubrick schon fast ein Jahr früher fertiggestellt²⁷⁸ – es handelte sich um jene Szene, wo Cruise und Kidman nackt vor dem Schlafzimmerspiegel agieren. Damit leistete Kubrick absichtlich allen Spekulationen Vorschub, die auf den Gehalt des Films an sexuell expliziten Szenen abzielten. Niemand konnte ahnen, daß die ausgewählte Szene schon alles war, was der komplette Film an erotischen Liebkosungen zwischen Cruise und Kidman enthalten würde. Zudem machte Kubricks Produktionsfirma gemäß den Plänen des Chefs und angeblich völlig überraschend für Warner Bros. diese filmische Kostprobe noch am selben Tag, dem 10.03.99, über Satellit allen Medien frei zugänglich, die nun über „brisantes“ Bildmaterial in Berichten über Kubricks Tod verfügten. In den Nachrichten von CNN wurde gar Kidmans Brustpartie durch grobe Pixel unkenntlich gemacht – nicht jugendfrei im pruden Amerika. Einige Tage darauf konnte man sich die Szene aus dem Internet herunterladen – für Cinephile die ersten Bilder des letzten Kubrick, für andere Cruise und Kidman im freizügigsten Auftritt ihrer Karriere.

²⁷⁷ vgl. Urs Jenny: „Er war einfach schüchtern“. In: Der Spiegel, 30.08.99.

²⁷⁸ vgl. Le Nouveau Cinéma, Okt. 1999.

Tatsächlich präsentiert der Teaser eine eigenständige Schnittfassung der Szene, die weit wirkungsvoller ist als ihr Pendant im Film, wo sie vorzeitig ausgeblendet wird. Hier fährt der Zoom nämlich fort bis hin zu Großaufnahmen der beiden Gesichter und entwickelt gemeinsam mit Chris Isaaks rockigem Song „Baby Did a Bad Bad Thing“ einen ungemein suggestiven *drive*. Während der Teaser aus drei verschiedenen Einstellungen besteht, setzt sich die Szene im Film aus nur zwei Einstellungen zusammen, die mittlere des Teasers fehlt, wird inhaltlich durch den im Teaser fehlenden Anfang der dritten ersetzt, und zudem bricht die erste Einstellung früher ab:



Im Film bewirkt der Schnitt einen plötzlichen Sprung nach vorn, im Teaser setzt jede der drei Einstellungen nach kurzem Ruhemoment mit einem gleichmäßigen Zoom ein. Zudem sind sie durch farbige Schriftinserts auf schwarzem Grund voneinander getrennt, die CRUISE (rot) – KIDMAN (gelb) – KUBRICK (blau) anzeigen, zum Schluß fügt sich noch ein gelbes EYES WIDE SHUT hinzu. Ein befremdender Effekt entsteht dadurch, daß nach jeder dieser Unterbrechungen die vorgängige Handlung kontinuierlich voranschreitet, der Zoom aber beide Male mit einer gegenüber dem Ende der vorhergehenden Einstellung kürzeren Brennweite wieder ansetzt, das heißt, wir werden immer wieder auf größere Distanz zum Geschehen befördert und dürfen uns ihm dann von neuem annähern. Während Kidman ihr Gesicht in der zweiten, zusätzlichen Einstellung des Teasers nahezu frontal dem Spiegel (und damit auch dem Betrachter) zuwendet, wo es von der Lampe hell beschienen wird, fällt ihr Blick im Film mehr aus den Augenwinkeln auf ihr Abbild. Außerdem nimmt sie ihre Brille im Teaser mit der anderen Hand ab.

Das Abnehmen der Brille impliziert einen unmittelbaren, ungetrübten Blick auf das eigene Ich. Der Blick der Kamera fällt zunächst von außen auf die Szene, um sich schließlich zwischen den realen Vorgang und sein Abbild im Spiegel zu schieben, wie es schon in THE SHINING geschah, wenn Wendy Jack das Frühstück ans Bett bringt, während der sich im Spiegel betrachtet und die Zunge herausstreckt. Kidman steht im Zentrum der Szene, die sie anfangs alleine füllt, ihren Rücken verführerisch der Kamera zugewandt, ihre im Spiegel sichtbare Vorderseite von der Lampe aber hell beleuchtet. Von der Seite tritt Bill ins Bild – zuerst im Spiegelbild zu sehen – und beginnt Alice zu umarmen und zu küssen, zunehmend leidenschaftlicher, oder auch verzweifelter. Denn es ist, als müsse er sich ihrer versichern, als habe er Angst, sie könne ihm entgleiten. Der Teaser nimmt so nichts und doch zugleich alles vom Film vorweg: Es wird Alice sein, welche die entscheidenden Einsichten macht, ihr Inneres erkennt, und dadurch für Bill als Halt und Stütze, als Leitfigur fungieren kann. Durch den näher rückenden Zoom werden sie beide, wie am Ende des Films, aus ihrer in die Unschärfe zurücktretenden Umwelt herausgelöst, schauen sich schließlich, im Profil photographiert, tief in die Augen, und es gibt in diesem Moment nichts mehr als sie beide ganz allein. Der einfache szenische Aufbau beinhaltet ein komplexes Geflecht von Blickrichtungen, in denen die Figuren sich selbst und gegenseitig anschauen, während die Perspektive des Betrachters von einem äußeren Standpunkt zunehmend in die Spiegelwelt hinein verlagert wird, die am Ende das ganze Bild füllt.

In der Oscar-Verleihung am 21. März erfuhr Kubrick, der nie den Regiepreis entgegennehmen durfte, eine besonders ausführliche Ehrung – Spielberg verlas einen Nachruf, und Filmausschnitte aus dem Gesamtwerk wurden gezeigt. Die anderen Verstorbenen des zurückliegenden Jahres mußten sich mit einer kurzen Erwähnung begnügen.

Einige Tage später ließ sich Kubricks Witwe eine eigene Unterseite auf der offiziellen EYES WIDE SHUT-Homepage einrichten, wo sie sich vorstellte und für Beileidsbekundungen dankte. Im Gegensatz zum allgemeinen Trend behandelte Warner Bros. die Homepage aber

eher stiefmütterlich, über Downloads des offiziellen Trailers und von TV-Werbespots hinaus wurden keinerlei weitere Informationen angeboten. Zur selben Zeit verhalf ein cleveres Internet-Verwirrspiel einem kleinen Low-Budget-Horrorfilm namens BLAIR WITCH PROJECT zu großem öffentlichem Interesse und sollte ihm letztlich einen überragenden Erfolg bescheren.

Kubricks Strategie lief darauf hinaus, aus jedem veröffentlichten Schnipsel seines Films, jedem neuen Bild, eine Sensation zu machen, den Schleier des Geheimnisses äußerst langsam zu lüften, ohne bereits Zusammenhänge erkennbar werden zu lassen. In einer Pressemitteilung kündigte Warner für Montag, den 17. Mai „never-before-seen footage“ aus EYES WIDE SHUT an, welches über Satellit übertragen werde. Zudem werde Tom Cruise, der sich zuvor noch nie öffentlich zum Film geäußert habe, in einem begleitenden Clip einige Worte verlauten lassen.

I don't think people realize that Stanley Kubrick was not only a master filmmaker, but he was also the architect of the ad campaigns of almost all of his films. And after the 90-second teaser which he personally cut, he intended beginning the TV campaign with a one-minute spot, revealing just a little more of his vision of *Eyes Wide Shut*.

Der einminütige „Spot“, den Cruise mit diesen Worten vorstellte, reihte einige zweisekündige Ausschnitte aus Szenen des Films aneinander, denen wiederum der Chris-Isaak-Song hinterlegt war – kurze Einblicke also ohne inhaltliche Hinweise. Etwa zehn Tage später gab es dann erstmals das lilafarbene Filmposter zu besichtigen, auf dem innerhalb des verschnörkelten Rahmens des aus dem Teaser bekannten Spiegels ein Profilphoto von Cruise und Kidman in Großaufnahme plaziert ist – eine zur Szene vor dem Spiegel passende Standphotographie, auf der Cruise sein sichtbares linkes Auge geschlossen hält, während Alices rechtes Auge, dessen Positionierung die Mittelsenkrechte des Photos im Verhältnis eins zu zwei teilt, weit geöffnet zum Betrachter herüber starrt. Leider wirkt der Rahmen viel zu klein, so daß sich die Illusion eines Spiegels nicht überträgt. Später wurde das Plakat durch ein zweites ergänzt, auf dem das Photo ohne Rahmen unten rechts plaziert war. Allein dieses zweite Poster kam weltweit zum Einsatz. Im Vergleich zu Plakaten früherer Kubrick-Filme, die noch immer begehrte Sammelobjekte darstellen, kommt dieses doch recht unauffällig und nichtssagend daher. Das ist bedauerlich, denn ein Filmposter stellt noch immer eines der wesentlichen Elemente des Marketing dar – indem es in der Werbung wie auf Produkten zum Film (Soundtrack-CD, Buch) genutzt wird, prägt es das Image eines Films mit.

Während das Aussehen des Posters wahrscheinlich erst nach Kubricks Tod festgelegt wurde, war das Erscheinen eines Begleitbuchs lange vorbereitet. Außer englischen Dialogprotokollen zu A CLOCKWORK ORANGE und FULL METAL JACKET gab es zu Kubricks Filmen keine Drehbuchveröffentlichungen, und in diesen beiden Fällen legte Kubrick viel Wert auf großzügige Illustrationen, zahlreiche Szenenbilder aus den Filmen. Im Falle von EYES WIDE SHUT hatte Kubrick bereits eine kombinierte Veröffentlichung einer neuen Übersetzung der Schnitzler-Vorlage²⁷⁹ und eines Dialogprotokolls als Drehbuch vorgesehen, offenbar um zu Vergleichen anzuregen, wie sie in vorliegender Arbeit angestellt wurden: „When Kubrick acquired dramatic rights to Dream Story, he insisted he also control how and when any new English-language editions would be handled alongside his film.“²⁸⁰ Da die Handlung allerdings so lange als möglich im dunkeln bleiben sollte, konnte dieses *movie tie-in* erst im August, einige Wochen nach Filmstart, in den Handel gelangen, denn der Verlag erhielt den Text erst nach der Premiere: „We have to wait to get the edited screenplay e-mailed to us after the film is released.“ Das ursprüngliche Vorhaben, sechzehn Seiten mit Photos beizugeben, stand sogar zwischenzeitlich zur Debatte, denn Cruise wollte zunächst nicht, daß diese Photos vor Start des internationalen Verleihs Mitte September verfügbar seien, änderte schließlich aber seine Meinung.

²⁷⁹ Kubrick hatte offenbar zudem dafür Sorge getragen, daß die Vorlage in den USA über lange Zeit kaum verfügbar war: „[...] he'd bought up every single existing copy of it.“ (Herr in: Vanity Fair, August 1999, S.80.)

²⁸⁰ Berichte über dieses Buch in Publishers Weekly, 14. u. 28.06.99.

Mitte Juni schon kamen Raphaels Erinnerungen heraus, die einen Sturm der Empörung hervorriefen. Frau Kubrick ergänzte ihre mittlerweile in sechs Sprachen abrufbare Seite um eine deutliche Distanzierung der Familie von diesem Buch, das ein völlig falsches Bild des Verstorbenen zeichne. Als Gegenstück hierzu liest sich Michael Herrs mit viel liebevollem Verständnis für Kubricks Exzentrik und seinen trockenen Humor verfaßtes Poträt in „Vanity Fair“. Seit seiner Mitarbeit am Drehbuch zu FULL METAL JACKET zählte Herr zum engeren Freundeskreis Kubricks, doch dessen Angebot Anfang 1996, am Feinschliff der Dialoge von EYES WIDE SHUT zu arbeiten, hatte er in Kenntnis von Kubricks vereinnahmender Arbeitsweise abgelehnt: „[...] I pictured myself chained to a table in his house, endlessly washing and rinsing for laughs and minimum wage [...]“²⁸¹ Herr behauptet, Kubrick habe ihm ursprünglich angeboten, ihn in „Vanity Fair“ den einzigen offiziellen Artikel über den neuen Film mit Interviews schreiben zu lassen. Die mit der Leitung der PR, insbesondere der Organisation von Interviews mit den Stars, Beauftragte bekannte allerdings, Kubrick sei bereit gewesen, fünf großen amerikanischen Zeitungen und Magazinen Interviews zu geben, der Los Angeles Times, der New York Times, Time, Newsweek sowie Premiere.²⁸²

Die PR mußte sich also jetzt ganz auf die beiden Hauptdarsteller konzentrieren. Der Starphotograph Herb Ritts lichtete Cruise und Kidman in erotisch gemeinten Nacktbildern ab, die fortan zur Illustration von Presseberichten über Stars und Film dienten, wobei Kidman offenbar auf die Schnelle zum Sex-Symbol aufgebaut werden sollte. Während des Photo-Shootings in Australien spielte Cruise Ritts den Teaser des Films vor, in dem Ritts vor allem Isaaks Song begeisterte. Wenig später trat Warner an ihn heran, um ein Musikvideo des schon einige Jahre alten Songs (1995 erstveröffentlicht) mit Isaak zu drehen, allerdings völlig ohne inneren Bezug zu Kubricks Film: Isaak wird vor einem Fernsehschirm von erotischen Verrenkungen des Supermodels Laetitia Casta zur Weißglut getrieben. Das Video geriet „so sexually suggestive“, daß der Musiksender VH-1 es in Amerika nur spätabends ungeschnitten ausstrahlte.²⁸³

Einen Rückschlag erlitt die Geheimhaltungsstrategie durch Alexander Walkers indiskrete Vorabkritik am 22. Juni im London Evening Standard – sie war sofort weltweit zugänglich über die Homepage der Zeitung, die allein aufgrund dieser Kritik ihre tägliche Zugriffsrates vervielfachen konnte, denn die Nachricht verbreitete sich wie ein Lauffeuer über alle Webseiten, die sich mit dem Film beschäftigten. Von Warner war zu hören: „This is an outrage. Stanley did not want the mystery around the film destroyed in this way. If Stanley were alive, he would be calling for some-one’s head right about now. This is a huge breach of security.“ Walker verteidigte sich, ihm seien keine Auflagen gemacht worden, und er nutzte die Gelegenheit, für die Neuauflage seiner Kubrick-Monographie zu werben: „My association with Kubrick went back 40 years and I have written the definitive Kubrick book which comes out in the autumn.“²⁸⁴ Wenigstens war Walkers Besprechung uneingeschränkt positiv und schloß mit dem Satz: „This valedictory production is a victory for its maker’s unending quest to make his reach exceed his grasp.“²⁸⁵

Gleichwohl beeilte sich das zum Time Warner-Konzern zählende Magazin TIME, als erstes Ende Juni umfänglich über den Film zu berichten, um so mit einer scheinbar unabhängigen (um so mehr, als der Text ausdrücklich diese wirtschaftliche Verschränkung erwähnte), sehr positiven Kritik dem Film den Weg zu ebnet. Auf dem Cover, das wie die Innenseite eines der Photos Herb Ritts zierte, ist von „Kubrick’s haunting final masterpiece“ die Rede, von „Cruise & Kidman like you’ve never seen them“, und dem hymnischen Artikel „All Eyes on

²⁸¹ Herr in: Vanity Fair, August 1999, S.86. Herr vereinte 2000 dieses lange Porträt in seinem schlicht „Kubrick“ betitelten Buch mit seinem späteren Vanity Fair-Artikel über die Rezeption von EYES WIDE SHUT.

²⁸² vgl. Benedict Carver: Kubrick’s „Eyes“ to open wide with R rating. In: Variety, 3.05.99.

²⁸³ Informationen aus der Sendung Showbiz This Weekend, 24.07.99 auf CNN.

²⁸⁴ In: Standard critic’s Kubrick scoop leaves the web world wide-eyed. The London Evening Standard, 24.06.99.

²⁸⁵ Walker in: The London Evening Standard, 22.06.99.

Them“ von Richard Schickel, gleichfalls ein langjähriger Freund Kubricks,²⁸⁶ war eine Liste beigegeben, in der die Gerüchte über den Inhalt des Films den Wahrheiten gegenübergestellt wurden – nur für das Gerücht „Cruise and Kidman get – how shall we say it – intimate onscreen“ wurde dem Leser zur eigenen Überprüfung geraten: „Our mouths are wide shut on this one. You’ll have to go see for yourself.“ Im ergänzenden Drehbericht „Three Of a Kind“ wird Kidmans zutreffende Behauptung „Stanley loved ambiguity“ allein auf den berüchtigten Teaser bezogen: Kubrick „knew it would have everyone guessing: Do they? Or don’t they?“ Die eigentliche Brisanz des Artikels steckte jedoch in der erstmaligen Bekanntgabe der digitalen Änderungen in der Orgienszene – auch hier würde das US-Publikum raten können, was es da *nicht* zu sehen bekäme.

Offizielle Pressevorführungen gab es erst eine Woche vor dem Kinostart des Films, so daß weitere Kritiken nicht vor dem 12. Juli erscheinen konnten. Dabei zeigte Jan Harlan der versammelten Kritikerschar die Originalversion, um danach anhand des fraglichen Ausschnitts zu erläutern, was dem US-Publikum vorenthalten bliebe. Daily Variety resümierte: „Watching the two versions back-to-back provides a vivid insight into the MPAA’s do’s and don’ts: Nudity and pretend sex is OK, but visible thrusting, and naked and active crotch-to-crotch contact is not, even if nothing private is on view.“²⁸⁷ Roger Ebert, bekannter Kritiker der Chicago Sun-Times, ärgerte sich, daß das Studio nicht den Mut aufgebracht hatte, gerade diesen Film, der auch mit NC-17 Einstufung auf großes Interesse gestoßen wäre, zum Testfall für das seines Erachtens überholte Bewertungssystem der MPAA zu machen. Tatsächlich erscheint die ganze Prozedur und die vorgebrachte Rechtfertigung äußerst scheinheilig – während das Marketing, unterstützt von einer skandalsüchtigen Boulevardpresse, unverhohlen auf den vermeintlich zu sehenden Sex setzte, behauptet das Studio, für einen NC-17-Film würde kaum eine Zeitung Anzeigen drucken, und kaum ein anständiger Kinobesitzer würde seine Leinwände damit beschmutzen. Ebert bezeichnet die zensierte Fassung abfällig als „Austin Powers version“ (diese Agentenfilmparodie zieht eine Nacktszene ins Lächerliche, in der gleichfalls Gegenstände im Vordergrund den Blick verstellen):

[It] will distract from Kubrick’s work as a whole, because audiences will be trying to spot the digital effects just at the moment when, in Kubrick’s original cut, a sense of erotic dread is building. It will produce an R-rated film which is not, in fact, appropriate for most viewers under 17 – with or without adult guardians. It will have the result of making the film more, not less, accessible to younger audiences, while denying adult audiences the power of Kubrick’s original vision.²⁸⁸

Alle Beschwerden und Einwände fruchteten nichts. Bis heute (2001) war der Film in Amerika im Kino wie auf Video nur in der zensierten Version zu sehen. Jan Harlan fand das nicht weiter tragisch: „I mean, you know they’re not playing tennis back there.“²⁸⁹

Am 13. Juli fand die Weltpremiere des Films in Los Angeles statt, zu der viel Prominenz geladen war. Martin Scorsese, glühender Bewunderer Kubricks, ließ am Eingang den CNN-Reporter wissen: „He gets that image, and he holds the right image. You know that that’s the only place the camera could be.“²⁹⁰

Doch wie würde der große Teil der Presse auf den Film reagieren, wie würde das Publikum den Film aufnehmen, wenn sich erst herumspräche, daß er keineswegs jene Provokation darstellte, die zuvor in allen Medien beschworen worden war? Frühere Filme Kubricks konnten von den damals üblichen Auswertungsphasen profitieren, als ein Film zunächst auf wenigen Leinwänden startete, um innerhalb einer Monate währenden Laufzeit sich langsam eine Reputation zu erwerben. EYES WIDE SHUT verfügt über „a tone and sensibility very different than

²⁸⁶ vgl. Schickels Nachruf auf Kubrick in Time, 22.03.99.

²⁸⁷ Daily Variety, 12.07.99.

²⁸⁸ Chicago Sun-Times, 12.07.99.

²⁸⁹ USA Today, 16.07.99.

²⁹⁰ Aus: CNN Showbiz Today, 14.07.99.

most mainstream Hollywood movies these days. Normally, a film like that would require careful nurturing and getting critics behind it [...] But this is the late '90s, when star-driven movies are released on 2,000 to 3,000 screens and films live and die on their opening weekend.²⁹¹ Gerade in der Besetzung vermutete der Präsident einer für Erhebung und Auswertung von Einspielergebnissen zuständigen Firma einen Risikofaktor, da die Anhängerschaft von Superstar Tom Cruise an völlig anders geartete Filme gewöhnt sei: „If Cruise and Kidman were not in this movie, it would be a tough sell.“²⁹²

²⁹¹ R. Welkos: The Way Kubrick Would Have Wanted. In: The Los Angeles Times, 5.07.99.

²⁹² ebd.

4.2 Kritik und Publikum

4.2.1 Ein Film geht um die Welt: Internationale Resonanz

Kubricks überraschendes Ableben sorgte für einen extremen Anstieg der Erwartungen an seinen neuen Film, der nun auch sein letzter sein sollte. So erfuhr EYES WIDE SHUT schon vier Monate vor dem Kinostart eine hohe Publizität, denn die zahllosen Nachrufe in der internationalen Presse, in Fernsehen und Internet versäumten nicht, die Produktionsgeschichte des Films zu referieren und über dessen Handlung zu spekulieren. Der hohe Bekanntheitsgrad von Kubrick und seinen Filmen bewirkte Nachrufe in einem Umfang, wie sie nur wenigen Filmschaffenden zuteil werden. Außerdem sahen sich derart viele Leute veranlaßt, von ihrer Bekanntschaft mit Kubrick zu berichten, daß der „New Yorker“ letztlich gar eine Satire unter dem Titel „Stanley Kubrick was my friend, too“ publizierte.²⁹³

Zugleich lassen sich aus der jeweiligen Ausprägung der Veröffentlichungen auch große nationale Unterschiede in der Bedeutung des Kinos ablesen, das in Frankreich im internationalen Vergleich sicher den höchsten Stellenwert einnimmt. Kubricks Tod nahm dort die Titelseiten der Zeitungen in Beschlag, den Innenteil füllten seitenweise Berichte und Hintergründe (z.B. „Libération“). Zeitschriften und Magazine gestalteten Schwerpunktausgaben über Kubrick (z.B. „Les Inrockuptibles“), ganz zu schweigen von den Kino-Fachzeitschriften wie „Cahiers du Cinéma“. In Frankreich nimmt das Kino im öffentlichen Bewußtsein eine fruchtbare Zwischenstellung ein, zählt als Populärkultur sowohl zur Unterhaltungssparte wie zur ernsthaften Kunst, ohne daß zwischen beiden ein großer Unterschied gezogen würde. In den USA gilt Kino dagegen vor allem als Entertainment-Maschinerie, in welcher der Name Kubrick kaum von Belang ist. So wurde die allgemeine Berichterstattung der Medien über Kubrick rasch vom fast gleichzeitigen Tod des Ex-Baseballstars und einstmaligen Gatten von Marilyn Monroe, Joe DiMaggio, auf die Kulturseiten verdrängt. Eine ähnliche Unterscheidung ist in Deutschland zu konstatieren, wo die Nachrufe auf Kubrick fast ausschließlich den anspruchsvollen Feuilletons der Zeitungen überlassen blieb. In Großbritannien läßt sich der Stellenwert des Kinos wohl irgendwo zwischen dem in Frankreich und dem in Deutschland verorten.

Dieselben Unterschiede fielen dann erneut im Umgang mit dem Film selbst auf: In Frankreich gab es wiederum eine Flut von Sonderveröffentlichungen, unter der Leitung Michel Ciments widmete etwa die traditionsreiche Filmzeitschrift „Positif“, nachdem schon das Septemberheft sich auf knapp zwanzig Seiten mit EYES WIDE SHUT beschäftigt hatte, ganze 138 Seiten ihres Oktoberheftes Kubricks Karriere unter den verschiedensten Gesichtspunkten – eine Ehrung, die sie noch keinem anderen erwiesen hatte. Eine meist großformatige Berichterstattung gewährten auch zahlreiche Zeitungen. All diese Publikationen erscheinen in recht hoher Auflage und erreichen eine relativ große Leserschaft. So dürfte in Frankreich EYES WIDE SHUT in der öffentlichen Rezeption fast schon stärker aufgrund der Bedeutung des Regisseurs wahrgenommen worden sein als wegen der Stars. In Deutschland konzentrierte sich die kritische Auseinandersetzung mit Kubricks Œuvre auf vier neue Monographien, die sich, wie der ganze anspruchsvollere Filmbuchmarkt jenseits meist eindimensionaler Biographien zeitgenössischer Stars, in recht kleiner Auflage an ein begrenztes *special interest*-Publikum wendet. Die breite Bevölkerung bezog ihre Informationen aus den zahlreichen, teils in Millionenauflage erscheinenden Fernsehprogrammzeitschriften, die fast alle auch die wöchentlichen Kinofilme vorstellen. Fast keines dieser Hefte ließ sich die Gelegenheit entgehen, eines jener erotischen Photos, die Herb Ritts von Cruise und Kidman geschossen hatte, auf der Titelseite zu präsentieren, nebst großen Schlagzeilen über den anrühigen Gehalt des vermeintlichen Skandalfilms. Allenfalls in kleingedruckten Inhaltsangaben wurde „Entwarnung“ gegeben. Wie in Amerika und Großbritannien wurde der Film hierzulande vornehmlich über die Stars vermarktet, deren reales Eheleben in Interviews diskutiert und mit demjenigen der von ihnen verkörperten Charaktere verglichen wurde.

²⁹³ Alex Ross in: The New Yorker, 2.08.99.

Zugleich gaben Christiane Kubrick und ihr Bruder Jan Harlan, die sich zu Lebzeiten Kubricks nie öffentlich geäußert hatten, zahlreiche Interviews über den Verstorbenen, angeblich, um das falsche Bild eines wahnhaft Besessenen, das bislang in der Presse über Kubrick kursierte, richtigzustellen. Zudem nahmen sie an vielen Premieren des Films etwa in Hamburg und London teil, der als Eröffnung des Filmfestivals von Venedig am ersten September im Beisein der ganzen Familie Kubrick seine offizielle Europa-Uraufführung feierte.

In Frankreich und England brachten die Fernsehprogramme Canal+ beziehungsweise Channel 4 ergänzend zwei einstündige Dokumentationen, *A LA RECHERCHE DE STANLEY KUBRICK* sowie *THE LAST MOVIE*, die sich in zahlreichen Interviews mit Kubricks Werk und neuem Film befaßten, aber leider nicht von ausländischen Sendern übernommen wurden. Jan Harlans eigenes Porträt über seinen Schwager, *A LIFE IN PICTURES*, anderthalb Jahre später auf der Berlinale uraufgeführt, war dagegen auf mehreren Filmfestivals zu sehen und fand als Bestandteil einer neuen Kubrick-Video-Kollektion weit größere Verbreitung.

In Vorberichten zum Kinosommer wurde *EYES WIDE SHUT* häufig in einem Atemzug mit George Lucas' „Star Wars“-Prequel *THE PHANTOM MENACE* genannt – mit diesen beiden Filmen verknüpften sich die größten Erwartungen an das laufende Kinojahr. Neben Terrence Malicks nach zwanzigjähriger Regieabstinenz entstandenem, schon im Frühjahr angelaufenem Kriegsfilm *THE THIN RED LINE*, markierten sie die aufsehenerregende Rückkehr von Regisseuren, deren Namen trotz langer Schaffenspausen einen guten Klang behalten hatten.

So kam Kubricks Arbeit in den nur wenigen Filmen vorbehaltenen Genuß zahlreicher Kritiken in größeren europäischen Zeitungen schon zum US-Kinostart, wofür mancher Kritiker eigens einen Kurzausflug nach New York unternahm,²⁹⁴ denn die Pressevorführungen in Europa ließen noch bis Ende August auf sich warten. Bald gab es auch Artikel über die sehr gemischte Aufnahme des Films in der amerikanischen Presse sowie das rasch nachlassende Publikumsinteresse.²⁹⁵

4.2.2 Pro und Contra – Der Kritiker als Ratgeber und Vermittler?

Welche Aufgaben hat Filmkritik zu erfüllen, wie ist das Selbstverständnis der Kritiker, und welche Relevanz ist ihrer Arbeit zuzuschreiben? Die Einschätzung einer Filmkritik ist nicht zuletzt von der Beantwortung dieser Fragen abhängig. Häufig hat Filmkritik reine Ratgeberfunktion, soll dem Leser Orientierung im Kinoangebot geben: Ist ein Film spannend und interessant, erzählt er von großen Schicksalen, eröffnet er dem Zuschauer neue Horizonte? Oder ist er langweilig und eintönig, klischeehaft oder selbstverliebt? Welche Zielgruppe könnte sich von dem Film angesprochen fühlen? Der Kritiker liefert also eine kurze Inhaltsangabe und teilt mit, ob der Film seines Erachtens den Kinobesuch lohnt. Eine andere Form von Filmkritik legt ihr Augenmerk mehr auf handwerkliche Aspekte: Überzeugt die dramaturgische Struktur der Handlung? Sind die Darsteller glaubwürdig? Fördern Kameraarbeit und Montage durch visuelle Akzente das Zuschauererleben? Fängt der Film bestimmte Konfliktsituationen realistisch ein? Ist ihm bereits ein Platz in der Filmgeschichte einzuräumen? Diese vergleichsweise selten vertretene Art von Kritik scheint sich mehr an die Filmemacher zu wenden, bewertet deren Arbeit in Hinblick darauf, inwieweit sie ihre mit dem Film offenbar verfolgten Ziele erreicht haben, kann aber auch als Vermittlungsinstanz dienen zwischen den Intentionen der Filmemacher und dem Publikum. Am Ende des Spektrums stehen dann jene essayistischen Filmkritiken, die den Film häufig lediglich als Ausgangspunkt für philosophische Schwärmerei nehmen, in der sie dessen Themen und Motive in Zusammenhang zu kulturgeschichtlichen Entwicklungen setzen, so eine vermeintliche Tiefenschicht des Films zutage fördern und zu einer ganz eigenen Interpretation finden. Viele Kritiken verbinden freilich diese unterschiedlichen Ansätze.

²⁹⁴ vgl. Georg Seeßlen in *taz*, 19.07.99.

²⁹⁵ vgl. z.B. Susanne Ostwald in *Neue Zürcher Zeitung*, 19.07.99 und Helmut Voss in *Die Welt*, 17.08.99.

Entscheidend ist außerdem die Frage, welche Maßstäbe ein Filmkritiker bei der Bewertung eines Films ansetzt: Mißt er den Film daran, worauf es dessen Macher augenscheinlich selbst abgesehen hatten, oder an seinen eigenen normativen Regeln, wie ein Film sein sollte und wie nicht, oder etwa gar daran, was er für den breiten Publikumsgeschmack hält? Oder stellen Kritiker eben nur jenen Teil des Publikums dar, der seine Gedanken angesichts eines Films niederschreibt und veröffentlicht, eine Stimme unter vielen, dessen Einschätzung aufgrund der breiten Seherfahrung, die man ihm unterstellen können sollte, vielleicht etwas mehr Gewicht zukommt?

Sicher spielen Filmkritiken nur eine untergeordnete Rolle, was Erfolg und Mißerfolg eines groß vermarkteten Films wie *EYES WIDE SHUT* betrifft. Positive Kritiken können vielleicht einem kleinen Film zu begrenztem Erfolg verhelfen, indem sie auf ihn aufmerksam machen. Was kommerziellen Erfolg betrifft, spielt zunächst die allgemeine Diskussion über einen Film in den Medien gewiß eine viel größere Rolle, später kann der Wert von Mund-zu-Mund-Propaganda nicht unterschätzt werden.

Im nachhinein vermögen Filmkritiken jedoch einen Eindruck davon zu vermitteln, wie ein Film aufgenommen wurde, sie geben Aufschluß über den Umgang mit ihm, über entgegengebrachte Wertschätzung und Ablehnung, gehören untrennbar zur Geschichte eines Films, ebenso wie die Zuschauerzahlen und Einspielergebnisse. Nach den ersten Auswertungszyklen entscheidet sich dann erst, ob ein Film nennenswerte Spuren hinterlassen hat, ob er in der Masse der Filme untergeht, oder ob es genügend Leute gibt, die ihn schätzen und ihn in der Diskussion halten, indem sie über ihn schreiben und ihn in Verbindung bringen zu anderen Filmen. Diese Voraussetzung ist für das gesamte Werk Stanley Kubricks unabhängig von der Qualität einzelner Filme mit Sicherheit gegeben, selbst seine frühen Dokumentarkurzfilme erfahren durch diese Zugehörigkeit großes Interesse.

Grundsätzlich sagt eine Filmkritik mindestens ebensoviel über den Verfasser wie über den Film selbst aus. Eine positive kann ebenso wenig wie eine negative Filmkritik Beleg dafür sein, daß der Kritiker den Film auch wirklich verstanden hat oder ihm gerecht wird – bei einer ungebremsten Leidenschaft für das Werk eines Filmemachers erscheint jede Regieentscheidung als unantastbare künstlerische Offenbarung, und der Ärger über manche Schwächen kann den Blick auf die Stärken des Films verstellen.

Nach Kenntnisnahme von weit über hundert Rezensionen aus deutschen, britischen, US-amerikanischen und französischen Publikationen (vgl. Quellenverzeichnis) zeichnet sich ein breites Spektrum in der Bewertung dieses Films ab. Dabei wurden ausschließlich ausführlichere und aussagekräftige Kritiken herangezogen, etwa aus größeren Tageszeitungen, Nachrichtenmagazinen sowie Filmzeitschriften, nicht aber jene in diversen Publikumszeitschriften, Fernsehmagazinen oder kostenlosen Anzeigenblättern zu findenden Kurzkritiken, die meist nur aus cursorischer Inhaltswiedergabe und floskelhafter Wertung bestehen.

Im folgenden soll anhand einiger Beispiele die sehr widersprüchliche Aufnahme des Films nachgezeichnet werden, die sich vor allem aus der individuell verschieden ausgeprägten Bereitschaft der Kritiker erklärt, den Werten und Besonderheiten eines einzelnen Films Verständnis entgegenzubringen, wenn er sich vom Gewohnten unterscheidet. Auf brüske Ablehnung stieß das Werk bei jenen Kritikern, die Unterhaltungswert, Spannung und Glaubwürdigkeit, auch Realitätsnähe und hohe Identifikationspotentiale, zu den primären Tugenden eines Films zählen, und jenen, die Kubricks Film an den von der spekulativen Berichterstattung geweckten Erwartungen maßen. Uneingeschränkt freundlich wurde der Film vornehmlich von bekennenden Kubrick-Bewunderern aufgenommen, die häufig allein schon in der Verweigerung des Gewohnten eine besondere Qualität erblickten. Bei solchen Leuten erhebt sich die rhetorische Frage, ob sie den Film auch dermaßen loben würden, wenn er nicht von Kubrick wäre. Ausgewogenere Kritiken machten zwar auf einige erzähltechnische Mängel aufmerksam, fanden aber gleichzeitig anerkennende Worte für Kubricks Bemühungen, innerspsychische Vorgänge zu vermitteln, und lobten die visuelle Brillanz der Umsetzung.

Da aus dem Zusammenhang gelöste Zitate nur eine ungenügende Vorstellung von der Gesamtaussage einer Kritik vermitteln, sollen daneben fünf im Originalwortlaut wiedergegebene Rezensionen, welche die eben beschriebene Bandbreite abdecken, jeweils die verschiedenen Ausformungen demonstrieren. Da sich die meist recht umfänglichen Zeitungsartikel anderweitig nachlesen lassen, handelt es sich dabei um relativ kurze, zugleich aber prägnante und aussagekräftige, von mir transkribierte Sprechertexte aus deutschen Fernsehsendungen, die Kubricks Film in Ausschnitten vorstellten. Dieselben vom Verleih freigegebenen Szenenteile des Films fungieren dabei als Beleg für völlig unterschiedliche Wertungen seitens der Kritiker. Positive Urteile werfen im allgemeinen keine Probleme auf, weil sie das Werk in der gegebenen Form gutheißen, deshalb dürften besonders ablehnende Haltungen und Einwände von Interesse sein, die trotz häufig respektloser und unfairer Aburteilung die Schwierigkeiten offenlegen, auf die der Film nicht nur bei Kritikern, sondern auch bei vielen Zuschauern gestoßen ist.

Peter Kreglinger in: Kreglingers Filmtips (in: Landesschau BW), Südwest BW, 9.09.99

(Gayle: Wir gehen zum Ende des Regenbogens. – Bill: Zum Ende des Regenbogens? – Nuala: Wollen Sie nicht dahin, wo der Regenbogen endet?) Sieht aus wie ein Werbespot für Nobelsekt, ist aber das letzte vom kürzlich verstorbenen und offensichtlich überschätzten Regie-Berserker Stanley Kubrick. Schon die Besetzung – ein Mißgriff: Tom Cruise, Nicole Kidman, völlig überfordert als sexneurotisches Ehepaar. Psychologisch, erotisch? Aber geh, das zieht sich zäh und lahm und führt zu nix.

Freudlos sucht der Gatte käuflichen Sex. Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE aus dem Jahrhundertwende-Wien ins heutige New York verlegt und damit banalisiert in jeder Hinsicht. Dialoge in öder Gegenfrage-Verdoppelungstechnik verlängern das präventöse Machwerk auf geschlagene hundertsechsfuffzig Minuten. *(Domino: Ich wohn' hier gleich in der Nähe. Wie wär's, wenn Sie mit mir reinkommen würden? – Bill: Wenn ich mit Ihnen reinkomme? – Domino: Ja ... es ist sehr viel netter, da drin zu sein als hier draußen.)*

Und die in der Presse schon sabbernd angekündigte Orgie entpuppt sich auch bloß als Playmate-Party in venezianischen Masken. Kubricks Film – des Kaisers neue Kleider. Nur blinde Fans erblicken da ein Meisterwerk. *(Bill: Das war doch noch nicht alles, oder?)* Tja ... ähm ... leider ... *(Alice: Nein.)*

Ralf Quibeldey in: Kulturreport (NDR), ARD 5.09.99

Warum EYES WIDE SHUT die Enttäuschung des Kinojahres ist

Am Donnerstag kommt Stanley Kubricks letzter Film in unsere Kinos. Wir haben ihn gesehen und finden: Meisterhaft an diesem Film ist allein der Rummel, der um ihn gemacht wird. Tom Cruise, Nicole Kidman, Meisterregisseur Stanley Kubrick – dieser Film hätte das Kinoereignis des Jahres werden sollen: Eyes Wide Shut, die Augen weit geschlossen. Die moderne Version einer Novelle von Arthur Schnitzler, der letzte Film der Regielegende Stanley Kubrick. Zwei Jahre Dreharbeiten hinter hermetisch verschlossenen Türen, ein Film, geheimnisumwittert wie keiner zuvor. Soviel erregte Spekulation – warum? Skandalös offenherzig soll er sein, der neue Film. Seit Monaten wälzen die bunten Blätter lustvoll die Gerüchte breit. Genaues wußte bislang niemand nicht, aber alle redeten darüber, die Welt wartete voll Spannung auf Kubricks „Vermächtnis“.

(Alice: Also schön ...) Und jetzt das: *(... das erste Mal bin ich ihm morgens begegnet, an der Rezeption ... er folgte dem Kofferträger ... in den Fahrstuhl)* Ein quälend langes Zweieinhalb-Stunden-Opus, endlose Dialoge, die um ein unerhörtes Problem kreisen. Sie, die Ehefrau, hat davon geträumt, einmal mit einem anderen Mann ... Sie wissen schon – also wohl gemerkt, sie hat nicht wirklich, sie hätte nur vielleicht was ... *(Aber ich dachte, ich falle ins Bodenlose.)* Und er, der Ehemann, ist über das Geständnis so geschockt, daß er Fassung und Halt verliert. Er stürzt sich in die Nacht, fest entschlossen, auch ein erotisches Abenteuer zu erleben, aber in echt. Unser Held ist zwar Arzt, aber schwer von Begriff – immer wieder diese überdeutlichen Dialoge, wie wir sie alle von Kommissar Derrick kennen: „Dieses Mädchen ist eine Prostituierte, Harry.“ – „Eine Prostituierte, Stefan?“ – „Ja, Harry, eine Prostituierte.“ *(Domino: Wie wär's, wenn Sie mit mir reinkommen würden? – Bill: Wenn ich mit Ihnen reinkomme? / Gayle: Wir gehen zum Ende des*

Regenbogens. – Bill: *Zum Ende des Regenbogens?* / *Red Cloak: Und nun ziehen Sie sich aus!* – Bill: *Sagten Sie ... ausziehen?*) Ja, Mann, ausziehen! Keine Angst, tut er nicht. Kurz vor dieser Maskenszene gibt's im Film auch die mit Spannung erwartete Orgie – die würden wir Ihnen gern zeigen, aber ... spulen wir mal den Film zurück ... die Orgie ist auf unserer Kassette nicht drauf, der Verleih rückt sie fürs Fernsehen nicht raus. Halb so schlimm! Wir haben auch die Nacktszenen gesehen – sie sind in etwa so heiß wie alles, was abends ab zehn im deutschen Privatfernsehen läuft: Knapp zwei Minuten ohne gucken, schick und etwas steril inszeniert als schwarze Messe – das, was man so sauberen Sex nennt, nur eben zu mehreren. Aber diese Karnevalsgesellschaft schreckt nicht einmal vor Mord zurück, damit niemand von ihren harmlosen Spielchen erfährt. Mit Verlaub, sowas wirkt im Jahre 1999 doch reichlich weltfremd.

Überhaupt – der Sex in *EYES WIDE SHUT*. Die meistdiskutierte Frage der Medien ist zugleich die lächerlichste: Tom Cruise und Nicole Kidman – haben sie nun oder haben sie nicht? Techtelmechtel vor dem Spiegel, das ist alles, was im Film passiert, und auch nur ein paar Sekunden lang. Doch dieser Ausschnitt machte die Runde durch die Medien der Welt – Einzelbild für Einzelbild von allen gierig ausgeschlachtet. Die Zeitschrift „Cinema“ schafft mir dieser einen Szene Titel und vier Doppelseiten – Branchenrekord!

Aber zuwenig Sex ist ja gar nicht das Problem – das Hauptproblem ist der Hauptdarsteller: Tom Cruise, so schlecht wie nie. Wenn es in diesem Film um Obsessionen und Abgründe der Leidenschaft gehen soll, dann ist dieser Sonnyboy der letzte, dem man das abnimmt.

EYES WIDE SHUT – eine Analyse von Treue, Eifersucht und ewig menschlichen Gefühlen? Ach was, einfach nur großer Käse, schwül, belanglos und zu schlechter letzt auch noch mit banal-moralischer Botschaft. Holen Sie sich lieber ein altes Meisterwerk des großen Stanley Kubrick aus der Videothek – und wenn es Ihnen um die Erotik geht, da haben die Videotheken ohnehin garantiert Besseres im Angebot.

Beide Kritiker machen also nicht nur durch ihre inhaltliche Argumentation, sondern auch durch fast schon unverschämt saloppe Formulierung ihre Verachtung für den Film deutlich. Sie haben sich im Kino maßlos gelangweilt und sahen sich in ihren Erwartungen enttäuscht. Wenn andere ihre Vorwürfe auch in gemäßigttere Worte kleiden, so stimmen sie im Grundtenor doch damit überein. So stellt Verena Lueken in der *F.A.Z.* zwar fest, daß man statt des allgemein erwarteten „unanfechtbaren Meisterwerks“ immerhin einen „interessanten, teilweise grandiosen, aber keineswegs makellosen Film gesehen“ habe, rügt aber vor allem Tom Cruises Spiel: „Grimassierend, unbeholfen und leidenschaftslos verblaßt er neben allen Frauen, denen er begegnet [...] und so kreist der Film um ein leeres Zentrum.“²⁹⁶ Urs Jenny beschreibt Kubricks „schwergängiges Ehekrisestück“ im *Spiegel* als „unentschieden, ja brüchig“ und fragt sich angesichts zahlreicher anachronistischer Details, die im New York von heute lächerlich wirken, mit Bedauern: „Hätte nicht Kubrick mit seiner überwältigenden Imaginationskraft das Wien der Belle Époque heraufbeschwören können wie niemand seit Stroheim und Ophüls?“²⁹⁷ Patrick Roth beklagt sich in der *Welt* über ein „überraschend enttäuschendes Filmerlebnis“:

Die ersten zehn Minuten schaut man noch wohlwollend zu. Man hat schließlich zwölf Jahre lang auf diese Bilder gewartet. Dann wird man unruhig, denn schauspielerisch stimmt fast gar nichts. Kidman und Cruise sollen „angetrunken“, „betrunken“, später „bekifft“ spielen – und es klingt alles gleichförmig zähflüssig, falsch. Wenn ihre Stimmen plötzlich umschlagen, beide auffahren, einander ankeifen, schaut man ratlos zu und fragt sich, wer ihnen versichert habe, daß das „acting“ sei. [...]

An den Stellen, wo er Inhalt oder Struktur der Vorlage wesentlich verändert, greift Kubrick rätselhafterweise immer daneben. Er verrät zu früh, was Schnitzler erst gegen Ende preisgibt. Er läßt nacherklären, wo Schnitzler auf Verunsicherung beharrt. Er läßt uns kalt, wo Schnitzler uns anzuheizen versteht. Er signalisiert, wo Schnitzler uns total über-

²⁹⁶ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.07.99.

²⁹⁷ Der Spiegel, 17.07.99.

rascht. Er kürzt, unterschlägt, wo Schnitzler bis zum Äußersten geht. Mit anderen Worten: Wo Schnitzler visionär imaginiert, hält Kubrick sich die Augen zu.

Mißmutig erwähnt Roth jenes Wort, das „den gewaltigen 13-Filme Kanon Stanley Kubricks“ beschließe: „‚Fuck‘ heißt es. Viele wiederholten es beim Verlassen des Kinos.“²⁹⁸ Knapp zwei Monate später macht Hanns-Georg Rodek in derselben Zeitung die aus der zeitlichen Verlegung resultierende Realitätsferne als Grundproblem aus, da Kubrick die „Moralvorstellungen seiner Protagonisten [...] nicht auf den neuesten Stand bringt“, weshalb man „im New York des Jahres 1999“ lange suchen müsse, um Menschen zu finden, die „allein schon bei dem Gedanken an außerehelichen Sex“ ihr seelisches Gleichgewicht verlören – „[...] nur wer diesen Köder schluckt, gewinnt Zugang.“²⁹⁹

Auf Andreas Kilb in der *Zeit* wirkt der Film denn auch „wie die monumentale Versteinerung einer einstigen Filmidee, ein grandioses Fossil, das aus unvordenklicher Ferne ins Kino der neunziger Jahre gespült wurde.“ Das dramaturgische Grundproblem lokalisiert er in der Struktur als „Stationendrama. Die Einheit des Films müßte aus den Figuren kommen statt aus dem Dekor [wie in Kubricks früheren Filmen]. Und hier versagt die Kunst des Könners. Kubrick war nie ein Psychologe [...]“³⁰⁰ Viele Kritiken verleihen schon in der Überschrift der vermeintlichen Banalität des Films Ausdruck: „Doktorspiele und andere Kindereien“.³⁰¹

Stephen Hunter benennt den von ihm abfällig als „the dirtiest movie of 1958“ klassifizierten Film in der *Washington Post* um in „Dr. Normal Love: Or How I Stopped Worrying and Learned to Have Sex With My Wife“,³⁰² Neil Norman findet im *London Evening Standard* für das als „strangely unsatisfying“ bezeichnete Werk den Untertitel „A Midwinter Night’s Dream“³⁰³. Während Hunter, der sich selbst als Bewunderer von „Kubrick’s earlier brilliance“ sieht, „the sad truth“ mitteilt, „that ‚Eyes Wide Shut‘ must enter that collection of over-inflated zeppelins full of hot air but otherwise rudderless and hopelessly adrift“, und die „dreary sub-episode“ im Kostümladen geflissentlich übergeht, empfindet Norman gerade diese Szenen als „priceless. Sherbedgia’s Milich is a sleazily avaricious treat; his daughter, played brilliantly by Leelee Sobieski in a one-word part of alarming lubriciousness, virtually steals the film.“

David Denby rügt im *New Yorker* das ziellose Suchverhalten Bills, er sei „a protagonist without a purpose, wandering through an indistinct Kubrickian landscape in which everything seems wrong [...] I found myself bored, and more than eager for a director with a feeling for the lyricism of obsession – Bergman, say – to come in and take over.“³⁰⁴ Die *New York Times* zeigte sich so unentschlossen, daß sie im Abstand von zwei Tagen ihre Kritikerinnen Janet Maslin und Michiko Kakutani völlig gegensätzliche Rezensionen publizieren ließ: Während Maslin in ihrer Eloge über die „literally spellbinding addition to the Kubrick canon“ zu dem uneingeschränkten Urteil gelangt, daß „Kubrick left one more brilliantly provocative tour de force as his epitaph“,³⁰⁵ empfindet Kakutani „all this perfectionism [...] overly studied and stilted. Not only does Kubrick’s formal, Apollonian intelligence suffocate Schnitzler’s intuitive, sensual story, but Kubrick’s meticulous, detail-oriented approach has sucked all spontaneity and passion from the picture.“³⁰⁶ Andrew Sarris vom *New York Observer* schließt sich

²⁹⁸ Die Welt, 17.07.99.

²⁹⁹ Die Welt, 9.09.99.

³⁰⁰ Die Zeit, 22.07.99.

³⁰¹ Luise Hirsch in: Rhein-Neckar-Zeitung, 9.09.99.

³⁰² Washington Post, 16.07.99.

³⁰³ London Evening Standard, 9.09.99.

³⁰⁴ The New Yorker, 26.07.99.

³⁰⁵ The New York Times, 16.07.99.

³⁰⁶ The New York Times, 18.07.99.

dem an, wenn er meint: „I [...] saw more control-freak unreality than visual genius around the edges of the cluttered compositions.“³⁰⁷ John Simon unterstellt in *National Review*:

Kubrick seems to have lost his sense of timing. Everything is slow-moving and protracted beyond endurance – much of it accompanied by three maddeningly repeated one-finger piano notes from the second movement of György Ligeti's *Musica Ricercata* – and there are enough deliberate gaps in the often stilted dialogue to supply a half-dozen Pinter and Mamet plays with pauses. Yet, clever showman that he was, Kubrick pulled off the ultimate trick: Nothing succeeds like a director's prompt demise upon completing his film.³⁰⁸

Sowohl J. Hoberman, der den Film in *The Village Voice* als „a rough draft at best. At worst [...] ponderously (up)dated [...] if not weirdly anachronistic“³⁰⁹ beschreibt, als auch Richard A. Blake, der seine Rezension in *America* mit der Behauptung beginnt, er habe das Kino in der festen Absicht besucht, „a rave review“ über den „much misunderstood film“ zu verfassen, bis ihm während der Vorführung das Shakespeare-Zitat „This is the silliest stuff that I ever heard“ (A Midsummer Night's Dream, V, 1, 209) in den Sinn gekommen sei, legen beide unabhängig voneinander ihre Hoffnungen darauf, daß „some day an eager film scholar will dig into the archives of Warner Bros. and conclude that this was not the film Kubrick intended to release.“³¹⁰ Gerade indem manche Kritiker jene mit derbem Witz dargestellten Nebenfiguren innerhalb eines ansonsten nichtssagenden Films als besonders unterhaltsam empfinden, weisen sie unabsichtlich auf eigentlich störende Stilbrüche hin: Sarris hätte Alan Cumming als Hotelportier am liebsten in einer größeren Nebenrolle vergleichbar Peter Sellers in *LOLITA* gesehen, und Hoberman pflichtet ihm gewissermaßen bei, der Film ließe sich durch Kürzung um 45 Minuten in eine „East European black comedy“ im Geiste von *LOLITA* und *DR. STRANGELOVE* verwandeln – „broad performances“ von Sky Dumont bis Alan Cumming gebe es schließlich genug. Amy Taubin hebt in *Film Comment* die „kafkaeske“ Szene im Kostümshop hervor und glaubt: „Had the perverse quality of that scene carried over into the orgy that follows, *Eyes Wide Shut* would have had a chance at greatness. But the ponderous orgy drags the film and it never quite recovers.“³¹¹ Statt den Film so hinzunehmen, wie er ist, und den Versuch zu machen, zu verstehen, warum er so gemacht wurde, hält man ihm allenthalben vor, daß er nicht so ist, wie er alternativ hätte sein können.

Toby Young wünscht sich in seiner mit „I wish I hadn't seen it“ überschriebenen Kritik in *The Spectator*, Kubrick wäre einen Tag vor Beendigung des Films gestorben – so hätte Warner Brothers allen Grund gehabt, diesem einen weiteren Feinschnitt zu geben, jetzt bleibe leider nur „a mess, a puzzlingly amateurish film [...] disjointed and uneven and [...] at least half an hour too long.“³¹² Auch er hielte eine völlig andere Handschrift für angemessener:

In the right hands a cinematic parable about the terrible consequences of giving in to sexual temptation could have been quite entertaining, an opportunity to show lots of nudity with some Freudian psychoanalysis thrown in to make it respectable. Roman Polanski, for instance, might have had some fun with it. But Kubrick is in deadly earnest here, apparently under the impression that he's communicating some profound, piercing insight into the human condition. The story moves along at a stately, funereal pace [...]

Richard Alleva unterstellt in *Commonweal*:

Kubrick seems to have lost his sense of proportion. When the pathetic Marion's declaration of love to the doctor is cut off by her fiancé's arrival, why do we have to watch the newcomer enter the foyer of the townhouse and walk all the way down a long hall to the

³⁰⁷ New York Observer, 26.07.99.

³⁰⁸ National Review, 9.08.99.

³⁰⁹ The Village Voice, 27.07.99.

³¹⁰ America, 28.08.99.

³¹¹ Film Comment, Sept./Okt. 1999.

³¹² The Spectator (London), 11.09.99.

sickroom? Wouldn't a sense of frustration be better conveyed by the camera staying in the room and a knock on the door interrupting Marion's plea?³¹³

Auch das verfrühte Präsentieren der Maske auf dem Kopfkissen, ehe Bill selbst sie vorfindet, kann Alleva nicht einsehen: „To feel what he's feeling, we must see the mask precisely when Bill sees it and from his point of view.“ Kubrick dagegen zerstöre diese Illusion, „diffusing the shock, and impeding the emotional meaning of the scene.“ So lokalisiert Alleva das Mißlingen des Films in seinem „lack of inwardness [...] we're too aware of elaborately designed sets and carefully choreographed camera movement instead of the turmoil in the hero's mind.“ Dessen „bucktoothed stare makes him look like Bugs Bunny.“ Nicht nur Alleva ist somit ein typisches Beispiel für jenes mittlere Wahrnehmungsniveau, das vorhin beschrieben wurde: Die ungewohnten erzählerischen Mittel werden als störend empfunden, weil ihre eigentliche Funktion unerkannt bleibt.

Midge Decter warf Kubrick im *Commentary* gleichfalls vor: „[...] for him, all was subordinate to the camera.“ Bill bräuchte nur in einschlägigen Zeitschriften zu blättern, um Angebote für eine ganze Reihe von Orgien zu finden, „a lot closer and a lot less expensive. True, such being the nature of orgies, he might have been required to do a few things displeasing or even shocking to him, and we know he is an innocent because when he goes in search of a hooker [...] he actually brings her ... a cake.“ Es sei somit klar, daß Kubrick „neither knew nor cared who any of the characters in this movie really is, or what any of them thinks or feels, or, in fact, does.“³¹⁴ Decter macht ebenso wie Michael Harrington in seinem Beitrag „Painful weight of pretension“ in *The Spectator* – der beklagt, warum Kubrick nicht weiter so großartige Filme wie SPARTACUS und PATHS OF GLORY gemacht habe – die in den sechziger Jahren von der französischen Autorentheorie übernommene Aufwertung des Regisseurs zum *auteur* für Kubricks Dilemma verantwortlich.³¹⁵ Die Arbeit ursprünglich guter Regisseure wie Chaplin und Hitchcock habe ebenfalls sehr an Qualität verloren, als ihre Erklärung zu Genies sie zu selbstverliebten Künstlern werden ließ, könnte man die Argumentation von Decter und Harrington zusammenfassen.

Nachdem *Rolling Stone* im September nach derart negativen Reaktionen und schnell gesunkenem Publikumsinteresse den Fall Kubrick mit „Ten hard truths“ – darunter „hot it's not“, „genius is barely glimpsed“, „Cruise is miscast“, „the material is dated“, „Kubrick is out of touch“ und „the film is technically sloppy“³¹⁶ – vorläufig abzuschließen gedachte, meldeten sich noch zwei weitere Autoren zu Wort, die sich in bewußter Gegnerschaft zu solchen respektlosen Rezensionen in seitenlangen Artikeln zu Apologeten des Films aufschwangen. Lee Siegel's Ausführungen in *Harper's* versprechen Aufschluß darüber, „what the critics failed to see in Kubrick's last film“³¹⁷, Michael Herr, der bekanntlich schon zum Filmstart für *Vanity Fair* ein Porträt seines Freundes verfaßt hatte, kündigte im April des Folgejahres unter dem Titel „Completely Missing Kubrick“ an: „Here's what the critics just didn't get.“³¹⁸ Leider lassen sich beide Beiträge in ihrer Argumentation kaum auf die in den beanstandeten Kritiken vorgebrachten Einwände ein, sondern bemühen sich auf recht oberflächliche Weise, deren Verfassern Unfähigkeit und „art-phobia“ zu unterstellen. Indem sie die doch auch in großer Zahl vorhandenen positiven Urteile der Presse geflissentlich übergehen, erwecken sie den Eindruck, der Film sei ausschließlich negativ aufgenommen worden, und können sich so als einzige präsentieren, die ihn wirklich begriffen haben. Siegel, den allein schon das „double entendre in the film's very title – 'I's Wide Shut'“ in Entzücken versetzt, behauptet, die Kritiker hätten keinen Versuch gemacht, den Film überhaupt zu verstehen – und jedes negative Urteil über einen Film, der ganz offensichtlich nicht vornehmlich der Zerstreuung diene, son-

³¹³ *Commonweal*, 10.09.99.

³¹⁴ *Commentary*, Sept. 1999.

³¹⁵ vgl. *The Spectator* (London), 24.07.99.

³¹⁶ *Rolling Stone*, 2.09.99.

³¹⁷ *Harper's*, Oktober 1999, S.76ff.

³¹⁸ *Vanity Fair*, April 2000, S.104ff.

dern vielmehr als ernsthaftes Kunstwerk gedacht sei, müsse sich auf eine tiefergehende Interpretation stützen – „One must make one’s negative judgment of them also a mode of understanding them.“ Zum Beweis mangelnder Auseinandersetzung mit dem Film führt Siegel inhaltliche Fehler ins Feld, da viele Kritiker von einer recht nahe an der Vorlage orientierten Adaption sprachen, wo doch eigentlich sehr viele Abweichungen auffallen. Siegel führt einige davon auf, ohne aber zu beurteilen, inwieweit diese dem Film zum Vor- oder Nachteil gereichen oder inwiefern dies die eigentlichen Argumente der Kritiker gegen den Film widerlegen mag. Obgleich er manche Vorhaltungen entkräftigt, etwa daß der Wert eines Films weder von den Arbeitsmethoden des Regisseurs abhängen noch davon, ob er „contemporary appearances and conventions“ reflektiere, gelangt Siegel doch zu einer recht nichtssagenden, auf sehr zusammenhanglos und willkürlich herausgegriffenen Beispielen basierenden Auslegung des Films. Die Beobachtung, daß wir Alice zunächst von hinten sehen, daß Ziegler sich von hinten Bill annähert und selbst Helena den Teddybär von hinten umgreift, führt ihn zu der erhellenden Einsicht: „The back, the ass, represent our animal side. They do not convey our individuality.“ Jeder Film, dessen Held ziellos umherirrt, läßt sich natürlich leicht auf das mythische Vorbild aller Odyssees beziehen, wie es von Homer geschildert wurde. Im großen Segelschiffmodell in Zieglers Billardzimmer vermutet Siegel also deutliche Anspielungen auf Homer, Bill wird zum modernen Odysseus: „At any moment she [Alice] can betray him with her naval officer, just as at any moment Penelope can betray Odysseus with her suitors.“ Die Ansiedlung der Handlung zur Weihnachtszeit bringt Siegel zu der banalen Erkenntnis: „[...] desire is like Christmas: it always promises more than it delivers.“

Michael Herr dagegen zitiert die halbe Filmgeschichte herbei, um die Bedeutung von Kubricks Film zu belegen, der ihn an FANNY UND ALEXANDER, LOLA MONTÈS, VERTIGO und überhaupt „any number of films by Vincente Minnelli and Michael Powell“ erinnere. Er verfällt in nostalgische Verzückung, wenn er der sechziger Jahre gedenkt, als Filme von Bergman bis Kurosawa, von Antonioni bis Bresson, von Hitchcock bis Ray in den New Yorker Kinos zu sehen waren, denn EYES WIDE SHUT setze einen Schlußpunkt unter diese Tradition, deren Regisseure

kept that arbitrary rectangle brimming with drama and spectacle, nuance and magic. And so if I got weepy when the end credits rolled on *Eyes Wide Shut* and the waltz played one more time, it wasn’t because a movie was over, or because it was the final work of a man I admired and loved, but because that tradition, with its innocence, or anyway its naïveté, and a purity that only someone born before 1930 could continue, had come to a certain end, as most traditions do. It’s gone and it won’t be returning.

Nach Herrs Ansicht läßt sich der Film überdies mit Mozarts ZAUBERFLÖTE vergleichen, „a fairy tale, with a dangerous, possibly ethereal quest successfully accomplished, a curse lifted, and the semblance of a happy ending. [...] having told each other “everything,“ Bill and Alice are ready to go home for a heart-to-heart fuck and a refreshment of their vows.“ Er bezeichnet das Werk sowohl als „flawed“ wie als „unfinished masterpiece“ und findet für beides namhafte Äquivalente in Literatur- und Musikgeschichte, von KRIEG UND FRIEDEN bis Mozarts REQUIEM. Herr geht davon aus, daß Kubrick den Film sicher noch weiter bearbeitet, etwa die zahllosen Wiederholungen in den Dialogen abgemildert hätte, die den Film fast doppelt so lang erscheinen ließen als er tatsächlich sei. Wahrscheinlich hätte der Regisseur auch die Szene im Billardraum stark gekürzt, wo Cruise und Pollack „circle a Matisse-red pool table for what feels like an hour and seem to explicate all the things in the “story“ that should never be spoken of. [...] no man could have wished it longer [...] I don’t even know what it’s supposed to be about, unless I suspect, it’s really just about the red pool table. You could always count on Stanley every time to vote Beauty over Content, since he didn’t think of them as two separate things.“ Herr will also allen Ernstes glauben machen, Kubrick habe die ganze Szene nur eingebaut, weil der Billardtisch ja so hübsch aussehe, obgleich er Raphaels diesbezüglich aufschlußreiche Erinnerungen doch gelesen haben müßte, wenn er eingangs behauptet, sie zeichneten ein völlig verfehltes Bild von Stanley.

Der entscheidende Grund für die vielen schlechten Rezensionen ist wohl darin zu suchen, daß EYES WIDE SHUT eine, zumindest in der heutigen Zeit, rare Verbindung von hochbudgetiertem Starfilm und individuellem künstlerischem Anspruch darstellt, so daß die meisten Kritiker ihn nicht einzuordnen wußten und den Umgang mit dieser Art Film nicht (mehr) gewohnt sind, die häufig außerhalb europäischer Filmfestivals kaum mehr größere Aufmerksamkeit erregt. Diese Schwierigkeit der Einordnung wird zum Beispiel erkennbar an der persönlichen Liste der zehn besten Filme der neunziger Jahre, die Jonathan Rosenbaum in seinem Blatt *Chicago Reader* aufstellte.³¹⁹ EYES WIDE SHUT, der den vierten Platz besetzt, sieht sich dabei in Gesellschaft ausschließlich ziemlich kleiner, kaum breiter vermarkteter Filme, unter denen Jim Jarmuschs DEAD MAN noch der bekannteste sein dürfte. Ansonsten finden sich hier asiatische Namen, oder Regisseure wie Manoel de Oliveira, Abbas Kiarostami oder Hou Hsiao-hsien, Filme, die, wenn sie Kritikern von Kubricks Film denn überhaupt geläufig sein sollten, im allgemeinen entweder mit ganz anderen Maßstäben gemessen oder gleichermaßen verurteilt werden.

Wie der größte Teil von uneingeschränkt lobenden Kritiken hebt auch Rosenbaums Rezension des Films in besonderem Maße auf das übrige Werk Kubricks ab, in das es den neuen Film einzuordnen gilt. Dies geschieht unter Bezugnahme auf theoretische und philosophische Arbeiten (z.B. von Gilles Deleuze) sowie Kubricks filmgeschichtlichen Stellenwert. Handwerkliche oder dramaturgische Gesichtspunkte werden dabei marginalisiert. Am Ende seiner Verlautbarungen klassifiziert Rosenbaum den Film jedoch als „in some ways a rough cut. But I regard the opportunity to view a Kubrick rough cut as a privilege.“³²⁰ Als Szenenbeispiel, an dem der Rohschnittzustand erkenntlich werde, führt Rosenbaum einigermaßen überraschend die Verfolgungsszene an: Kubrick hätte „perhaps shortened the sequence in which Bill is followed by a generic bald man in a trenchcoat.“ Man mag diese Einstellungsfolge zwar unter Umständen als langweilig empfinden – besonders wenn man an hochspannende Beschattungsszenen in anderen Filmen denkt³²¹ –, doch die Sequenz stellt eine schlüssig montierte und im Einklang mit der Musik rhythmisch austarierte Blickinszenierung dar, und es sind keinerlei Ansatzpunkte für eventuelle Schnitte ersichtlich.

Überhaupt verkennen die meisten auf mögliche Kürzungen verweisenden Äußerungen die tatsächliche Machbarkeit. Es ließen sich etwa in der Szene im Billardraum mitunter überhängende Pausen an Anfang und Ende einzelner Einstellungen entfernen, Dialogteile könnte man hier aber kaum kürzen. Dies nämlich würde sowohl das Kontinuum der Dialogentwicklung wie der Figurenbewegungen zerstören, wie es in Kapitel 3.2.8 erörtert wurde. Da Kubrick in vielen anderen Szenen mit sehr langen, ununterbrochenen Einstellungen arbeitet, etwa im Gespräch mit Domino oder Sally, kann man dort auch nichts schneiden. Die dort erkenntlichen und somit während des Spiels bewußt gesetzten verzögernden Pausen, belegen zudem die bewußte Absicht dieser Art von Dialogführung auch in den stärker in Einzeleinstellungen zerlegten Szenen. Sogar Jan Harlan demonstriert seine Unkenntnis in den Möglichkeiten des Schnitts, wenn er angesichts der digitalen Veränderungen (nachdem er ursprünglich stets behauptet hatte, Kubrick würde diese auch vorgenommen haben) später berichtete, Kubrick hätte die Szene wohl eher anders geschnitten, um die Auflagen der MPAA zu erfüllen, und zwar einfach dergestalt, daß man in den „objectionable copulation scenes“ eben früher auf Cruise zurückschneide.³²² Dies aber ist zumindest bei den verwendeten *takes* undenkbar, da in den Subjektiven nahezu ständig solche Vorgänge sichtbar und daher in der US-Fassung durch Figuren verdeckt sind – man hätte die suggestiv vorwärts schwebenden Steadicam-

³¹⁹ Chicago Reader, 24.12.99.

³²⁰ Chicago Reader, 23.07.99.

³²¹ In einer von mir besuchten Vorstellung des Films bekundete eine Zuschauerin ihren bis dahin angestauten Unmut während dieser Szene, indem sie entnervt und lauthals in den vollbesetzten Kinosaal rief: „Langweiliger geht's wohl nicht mehr!“

³²² In: On Kubrick – A Talk With Kubrick Documentarian Jan Harlan. Ab Mitte Mai 2001 unter „www.dvdtalk.com/janharlaninterview.html“.

Aufnahmen fast gänzlich entfernen müssen und damit wiederum den Rhythmus der Bildfolge beeinträchtigt.

Das EYES WIDE SHUT widerfahrene Schicksal, daß der Film die in ihn gesetzten hochgespannten Erwartungen von Kritik und Publikum nicht erfüllen konnte, liegt im schon mehrfach erwähnten inneren Widerspruch begründet, daß hier die im Grunde unvereinbaren Gegensätze eines teuren Starfilms und eines Arthouse-Movies zusammengebracht wurden. Die bei erstem unbedingt notwendige marktschreierische Vermarktung über Cruise, Kidman, Kubrick und Tabubruch steht einer unvoreingenommenen Rezeption des zweiten im Wege. Es handelt sich hier um das ökonomische Phänomen eines überbewerteten Prestigeprodukts, dessen eigentliche Zielgruppe zu klein ist, so daß es über eine möglichst attraktive Mogelpackung das Interesse breiter Käuferschichten zu wecken gilt, die ein solches Produkt ansonsten nie erwerben oder konsumieren würden, selbst auf die Gefahr hin, dadurch weite Teile der eigentlichen Zielgruppe zu verlieren. Die Kinogeschichte kennt eine Vielzahl ähnlicher Fälle. So wurde Max Ophüls' LOLA MONTEZ (1955) der bis dahin teuerste europäische Film, und die Presse spekulierte auf skandalöse Halbnacktauftritte der Titeldarstellerin Martine Carol, doch der Regisseur ließ sich nicht beirren und folgte seiner künstlerisch innovativen Vision. Auch hier bewirkte dieser Widerspruch die zu erwartenden Reaktionen, von denen Ratlosigkeit noch die günstigste war. Während manche Kritiker, Cinephile und nicht zuletzt Regiekollegen die Kühnheit des Werks bestaunten, verschmähte ihn die breite Masse, die sich sowohl in ihren Erwartungen an diesen Film im besonderen wie an einen Kinobesuch im allgemeinen betrogen sah. Was ein Filmkritiker damals über Ophüls' Film feststellte, ließe sich leicht auf EYES WIDE SHUT übertragen: „Ein heftigerer Schlag in das Gesicht der gierenden, lüsternen, schamlos nach niederen Schauspielen lechzenden Masse ist wohl kaum jemals geführt worden – leider ist anzunehmen, daß die Masse das nicht merkt.“³²³

Anders als LOLA MONTEZ, dessen künstlerische Reputation heute unumstritten ist, gilt Charles Chaplins letzter Film A COUNTESS FROM HONG KONG (1967) noch immer als müder Fehlschlag, mithin als sein mit Abstand schlechtester Film, und da Chaplins Ruf vornehmlich von seinen darstellerischen Leistungen, zumal als Tramp, zehrt, und er in diesem Film nur einen Kurzauftritt hat, verlangte seine letzte Arbeit später keine Neubewertung mehr. Ähnlich wie bei EYES WIDE SHUT richteten sich zunächst große Hoffnungen auf das Werk, zumal Chaplin nach neun Jahren Schaffenspause, in der er lediglich mit seiner Autobiographie Schlagzeilen gemacht hatte, auf den Regiestuhl zurückkehrte und dabei zwei der größten Stars für die Hauptrollen verpflichten konnte: Marlon Brando und Sophia Loren. Zudem griff Chaplin auf eine Story zurück, die er bereits dreißig Jahre früher entwickelt hatte. Die herben Verrisse bedienten sich dann vielfach derselben Vokabeln, die auch Kubricks letzten Film brandmarkten: veraltet, langatmig, voller Wiederholungen, und so fort. Chaplin indes hielt ihn für sein bestes Werk (Kubrick soll EYES WIDE SHUT gegenüber Familie und Mitarbeitern auch als seine beste Arbeit bezeichnet haben³²⁴ – aber welcher Regisseur sagt das nicht über seinen jeweils neuesten Film!), doch kaum jemand folgte ihm in dieser Einschätzung, und das Desinteresse des Publikums machte A COUNTESS FROM HONG KONG zu einem verheerenden Mißerfolg. Eric Rohmer allerdings schrieb 1972, der Film, welcher „dans les années 60, véritablement m'embella et m'inspira sur le cinéma des idées un peu nouvelles, ce fut justement la *Comtesse*.“³²⁵

Gewiß erhielt auch EYES WIDE SHUT zahlreiche positive Besprechungen, ein nicht geringer Teil davon Lobeshymnen eingeschworener Kubrick-Anhänger, die dem Objekt ihrer Bewunderung in leidenschaftlichen Agitationen Unfehlbarkeit zugestanden. Eine eingehendere Untersuchung dieser Texte würde aber keine neuen Erkenntnisse erbringen, zumal sich alle Ein-

³²³ Helmut G. Asper: Max Ophüls. Berlin 1998. S.637; zu LOLA MONTEZ vgl. ebd. S.618-644.

³²⁴ z.B. in: Le Figaro, 15.09.99.

³²⁵ Eric Rohmer in: André Bazin: Charlie Chaplin. Paris 1972. Zu Chaplins letztem Film vgl. die entsprechenden Kapitel in Eric L. Flom: Chaplin in the Sound Era. Jefferson, N.C. 1997 sowie in Charles J. Maland: Chaplin and American Culture. Princeton, N.J. 1989.

wände dem Film auch leicht als Vorzug anrechnen lassen: Was beispielsweise dem einen als zähe und behäbige Langatmigkeit vorkommt, erscheint dem anderen als ein geruhames Andante. Drei weitere Besprechungen aus dem Fernsehen mögen daher stellvertretend aufgeführt sein. Die erste von Jo Müller ist ein typisches Beispiel jener verehrenden Texte, die beiden folgenden mühen sich mehr um ein vorurteilsfreies Verständnis, lassen sich, soweit es die begrenzte Sendezeit zuläßt, auf die besonderen Qualitäten des Films ein:

Jo Müller in: Jo Müllers Kino-Tipps, ARD (SWR-Vorabend) 9.09.99

Das Ehepaar Tom Cruise und Nicole Kidman als Ehepaar Harford in Stanley Kubricks Kinovermächtnis EYES WIDE SHUT ... Mr. Harford genießt durchaus auf Partys die Anwesenheit schöner Frauen und ist keinem Flirt abgeneigt. Die Welt bricht für ihn zusammen, als er von seiner Frau erfährt, daß sie beinahe mal fremdgegangen ist.

Dreißig Jahre lang versuchte Stanley Kubrick Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE zu verfilmen. Daraus wurde nun sein letztes Projekt. Allerdings verlegte er die Handlung aus dem Wien der zwanziger Jahre ins New York der Gegenwart. Nach der Beichte seiner Frau driftet Harford durch die nächtliche Großstadt und begegnet dort an allen Ecken weiblichen Verlockungen.

Wer glaubt, EYES WIDE SHUT biete skandalöse Bilder und viele Nackedeien – Fehlanzeige. CLOCKWORK ORANGE war hundertmal anstößiger. Kubricks letzter Streich ist keine voyeuristische Sexshow, sondern eine düstere Odyssee in die dunkelsten Bereiche der menschlichen Psyche. Ein Film über Urängste, den Wahnsinn zwischenmenschlicher Beziehungen und sexuelle Abgründe. Absolutes Highlight: Die Teilnahme Mr. Harfords an einer Orgie und seine Demaskierung, weil er das Lösungswort nicht kennt.

Wie alle Kubrick-Streifen ist auch dieser extrem vielschichtig und rätselhaft – und genau das macht seine Qualität aus. EYES WIDE SHUT ist ein anstrengendes, aber geniales Kinostück. Kubrick scheint außerdem genau gewußt zu haben, daß dies sein letzter Film wird, deshalb läßt er hier in Form von Zitaten alle seine anderen Werke noch einmal Revue passieren.

Geniale Bilder, phantastischer Soundtrack und ein Hauptdarsteller, der noch nie so intensiv gespielt hat. Ein Muß für alle, die mal was anderes sehen wollen, als die übliche Hollywood-Dutzendware – Kubrick war einfach der Größte. EYES WIDE SHUT – nichts weniger als ein Meisterwerk.

Josef Nagel in: Neu im Kino (in: heute nacht), ZDF 7.09.99

Dr. Harford und seine Frau sind Mitglieder der guten Gesellschaft von New York. Ein Paar in der Krise. Die Macht der Gewohnheit, der Schlaf der Vernunft – sie gebären Zweifel, Ängste, Mißtrauen, und da sind Versuchungen und Obsessionen nicht weit.

EYES WIDE SHUT – der letzte Film von Stanley Kubrick, frei nach Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE. Ist das Leben die Wahrheit, alles nur ein Traum, ein Produkt unserer Vorstellungskraft? Werden wir durch das Gefühl, etwas verpaßt zu haben, zum Abenteuer verlockt?

EYES WIDE SHUT – das ist ein Traumspiel, ein Psychodrama. Vor allem aber ein Liebesfilm: Der Kampf der Geschlechter mit dem Unbewußten und Unterbewußten, den Abgründen der menschlichen Seele. Von einer großen Einfachheit, Intensität und innerer Spannung. Eindringlich im Spiel der Farben, der Schauspieler, dem Wechsel von Ernst und Ironie. Und doch bleiben am Ende die Rätsel, eine bizarre Farce, wenn die Masken, die Verkleidungen fallen. Aber Nacktheit ist mehr als eine äußere Oberfläche.

Anke Leweke / Katja Nicodemus in: 56. Internationale Filmfestspiele in Venedig '99,

u.a. 3sat 11.09.99 u. WDR 12.09.99

Ist es unser Blick, der die Illusion entlarvt, oder wird sie erst durch unseren Blick erzeugt? Das Sehen auf einem Filmfest ist immer beides – Vorstellung und Durchblick. Auf was wurde in diesem Jahr in Venedig der Blick freigegeben, welche Phantasien begleiteten uns? Auch wenn sich vieles bei genauerem Hinsehen verflüchtigte, die Richtung des Blickes war eindeutig. Manchmal wurde er zurückgeworfen und ging in die Phantasie des Betrachters über. EYES WIDE SHUT von Stanley Kubrick, ein Traumpaar auf den Spuren

von Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE. Der Eröffnungsfilm der diesjährigen Filmbien-nale gab das Thema vor und zurück an den Zuschauer. [...]

Die Diskussionen um Stanley Kubricks letztes Werk fingen bereits beim Thema an. An-ders als erwartet, geht es nicht um Sex, sondern um Sexualität. EYES WIDE SHUT ist die Verfilmung eines Schwebezustands zwischen Wachen und Träumen, Unbewußtem und Verdrängtem. (*Pressekonferenz; Cruise: Es geht nicht um Pornographie, das ist doch lä-cherlich ... Kidman: Der Film handelt von Sex, aber auch von so vielen anderen Dingen. Diese Sex-Thematik wurde einfach aufgebauscht. Cruise: Er handelt schon von Sex ... Kidman: Er handelt von menschlichen Beziehungen ... Cruise: Es geht um sexuelle Ob-SESSIONEN, aber auch um die Entwicklung einer Ehe ... Kidman: Alice ist in ihrer Ehe in einem Stadium angelangt, in dem sie sich langweilt. Trotzdem steht sie zu ihrem Mann. Sie will, daß ihre Ehe funktioniert. Und dennoch sucht sie etwas, eine Veränderung. Wenn sie bekifft ist, kommen ihre verdrängten Sehnsüchte ans Tageslicht. Dabei ist sie sich allerdings nicht darüber im klaren, was das bei ihrem Mann auslösen wird.*)

Ihre Phantasie läßt ihn nicht mehr los. Von jetzt an sind seine Augen geöffnet für eroti-sche Versuchungen. Doch etwas wird sich ihm immer in den Weg stellen: Die Angst vor dem eigenen Begehren und dem, was sich dahinter verbergen könnte.

Stanley Kubricks Bild für die sexuelle Phantasie und ihrer Zensur durch das Unbewußte: Eine Sexparty, halb Orgie, halb Strafgericht. Ist es wirklich die Maske, die den wahren Menschen verdeckt, oder gelangt die Wahrheit der Phantasien und Triebe erst durch die Maske nach außen? Sexualität, die durch Heimlichkeit zum Vorschein kommt und ohne den Schutz der Maske wieder verdrängt wird. Mit der Dialektik von Verbergen und Zei-gen erotischer Phantasien beschäftigte sich auch [...]

4.2.3 Box-Office und Wertschöpfung: Das erste Wochenende – und dann?

Bei groß vermarkteten Filmen konzentrieren sich die Marketingmaßnahmen vor allem auf das Startwochenende. Hier zeigt sich, inwieweit es gelungen ist, Zuschauer zu interessieren, auf den Film aufmerksam zu machen. Sollte dies erfolgreich erreicht sein, so gibt erst das zweite Wochenende Aufschluß darüber, ob der Film die geweckten Erwartungen auch erfüllt hat, ob Besucher ihn weiterempfehlen oder vom Besuch abraten. Die Mundpropaganda (zu der auch der Informationsaustausch über Internet zählt) entscheidet also letztlich weitgehend über das Schicksal des Films. Vielfach läßt sich aufgrund von Erfahrungswerten bereits nach dem zweiten Wochenende der Filmlaufzeit ziemlich genau vorhersagen, wie hoch das Gesamtein-spiel am Ende der Kinoauswertung sein wird – jedes weitere Wochenende macht diese Prog-nosen genauer. Somit dient umgekehrt die Entwicklung der Besucherfrequenz als Indiz für die Bewertung eines Films durch die Zuschauer.

Dagegen entbehren verfrühte Schätzungen über ein mögliches Gesamteinspiel des Films noch bevor er in den Kinos anläuft, weitgehend einer plausiblen Grundlage. Ausgehend von den mitwirkenden Stars und anderer Besonderheiten des Films schätzen etwa Filmzeitschriften das potentielle Erfolgsvolumen ab. Da Spitzenstar Tom Cruise mit EYES WIDE SHUT nach dreijähriger „Filmpause“ seine Rückkehr auf die Leinwände feierte und der Film als einer der meisterwarteten der letzten Jahre überdies schon frühzeitig ein großes Presseecho gefunden hatte, ging man noch vor den Pressevorführungen davon aus, er könne recht leicht zumindest die 100-Millionen-Dollar-Grenze überschreiten – ab hier gilt ein Film von einem solchen Produktionsvolumen gemeinhin als Erfolg.

Am ersten Wochenende in Nordamerika (inklusive Kanada), vom 16. bis zum 18. Juli, ver-mochte EYES WIDE SHUT knapp 22 Millionen Dollar einzuspielen und brachte es mit 2411 Kopien auf einen Einnahmenschnitt von 9000 Dollar pro Kopie – kein sensationelles, aber ein sehr ordentliches Ergebnis, durch das der Film die Kinocharts anführen konnte. Am Folgewo-chenende sank er aber mit einem Einspiel von nurmehr zehn Millionen auf Platz vier, wieder eine Woche später mit knapp viereinhalb Millionen auf den siebten, dann mit anderthalb auf den vierzehnten und am fünften Wochenende mit nur noch 600000 Dollar schon auf den neunzehnten Platz. Nach insgesamt knapp 50 Millionen am dritten Wochenende konnte der Film in seiner restlichen Laufzeit nur noch etwa fünf weitere Millionen Dollar erzielen. Ge-

genüber den Vorwochenergebnissen fielen hierbei die Erlöse erst um 54 Prozent, dann um 57, 63 sowie 62 Prozent – ein halbwegs erfolgreicher Film baut hingegen wöchentlich um etwa dreißig Prozent ab.³²⁶ Diese äußerst drastische Entwicklung zeigt den Erfolg der Vermarktungsstrategie am ersten Wochenende – ein großes Interesse war durchaus vorhanden, wurde dann vom Produkt selbst aber offenbar nicht gerechtfertigt. Hätte man den Film ohne viel Publicity und die spekulative Skandal-Kampagne herausgebracht, wäre er vielleicht über längere Zeit auf konstant mittlerem Niveau gelaufen, ob er aber das tatsächlich realisierte Ergebnis hätte erreichen können, ist sehr fraglich.

Von der Cinemascore-Gesellschaft, die am Premierentag repräsentative Zuschauerbefragungen durchführt, war zu hören, daß EYES WIDE SHUT in der Publikumsbewertung eines der miserabelsten Resultate der letzten zwanzig Jahre erzielte – 73 Prozent der über 25-Jährigen gaben ihm die Note F (entspricht „ungenügend“): „You start getting Ds and Fs [...] a movie shouldn't have even been made.“³²⁷ Die Erlöse des Films blieben selbst bei Nichtberücksichtigung einer Inflationsbereinigung weit hinter denen der anderen sieben Cruise-Filme der neunziger Jahre zurück. Im Vergleich zu Kubricks vorhergehenden Filmen ergibt sich bei aufgrund des zeitlichen Abstands notwendiger Inflationsbereinigung (d.h. ungefähre Vergleichbarkeit hinsichtlich Zuschauerzahlen) eine Rangfolge, bei der EYES WIDE SHUT noch leicht vor dem erfolglosesten Werk BARRY LYNDON und direkt hinter FULL METAL JACKET zu plazieren ist. Dem ursprünglichen Einspiel von etwa 47 Millionen Dollar des letztgenannten Films sind allerdings Produktionskosten von lediglich 17 Millionen gegenüberzustellen.³²⁸

Etwas anders stellten sich die entsprechenden Werte in Japan und Europa dar. In Japan und Italien feierte der Film offensichtlich den größten Erfolg – während der Film sich in Italien zwei Wochen auf dem ersten Chartplatz hielt, dann erst auf den zweiten und vierten Platz sank, und dabei Einbußen von zunächst nur 17, dann von 32, schließlich von 47 Prozent hinnehmen mußte, hielt er sich in Japan über Wochen konstant an der zweiten Stelle hinter dem erst kurz zuvor angelaufenen STAR WARS-Prequel THE PHANTOM MENACE. Mit etwas Abstand folgen die Franzosen und Briten, wo Kubricks Film gleichfalls zwei Wochenenden den ersten Platz belegte bei akzeptablen Einbußen von etwa 30 Prozent. In Frankreich vermochte der Film bis zum Ende der Kinoauswertung so immerhin über 1,6 Millionen Zuschauer anzu ziehen – zwar kein Sensationsergebnis für einen Hollywood-Starfilm, aber doch für ein künstlerisch anspruchsvolles Arthouse-Movie.

In Deutschland dagegen, wo Kubricks vorhergehender Film FULL METAL JACKET 1,6 Millionen Zuschauer gefunden hatte, war EYES WIDE SHUT möglicherweise der im Vergleich zu allen anderen wichtigeren Kinomärkten größte Mißerfolg beschieden: Nach Zuschauerzahlen fand er sich am ersten Wochenende, das wegen schönen Wetters einen ohnehin recht geringen Kinogesamtumsatz brachte, mit 150000 Besuchern (bei etwa 400 Kopien ein Zuschauerschnitt von lauen 370) nur auf dem fünften Chartplatz wieder. Das Folgewochenende brachte dann für fast alle laufenden Filme nahezu keinerlei Veränderungen, so daß erst in der dritten Woche die Resonanz auf Kubricks Film langsam nachließ. Am Ende verbuchte er eine gesamte Zuschauerzahl von etwas über 800000. Damit liegt er zwar noch vor Cruises US-Erfolg JERRY MAGUIRE (1996), der hierzulande mit etwa 700000 Besuchern verhältnismäßig wenig Resonanz fand, aber hinter den übrigen Cruise-Filmen der neunziger Jahre, die es alle zu Zuschauermillionären brachten.

³²⁶ Alle Angaben zum Kinoeinspiel stammen aus den Branchenblättern Variety und Blickpunkt:Film sowie diversen Internetseiten über Box-Office-Entwicklungen und Kinocharts, z.B. „www.boxofficemojo.com“.

³²⁷ In: Eyes Strain; People Weekly 16.08.99.

³²⁸ Da erst ab Mitte der achtziger Jahre Einspielergebnisse und Zuschauerzahlen zuverlässig und vollständig erhoben werden, stellen solche vergleichende Angaben über ältere Filme, auch durch die recht unsichere Inflationsbereinigte Umrechnung über den Preisanstieg der durchschnittlichen Ticketpreise, immer nur Näherungswerte dar. Widersprüchliche Angaben über Einspiel und Budget einiger Filme Kubricks enthalten die Biographien von LoBrutto und Baxter.

Da anstelle des erwarteten durchschlagenden Hits zwar recht passable, aber eben nur durchschnittliche Einspielergebnisse und zudem zahlreiche negative Rezensionen zu verzeichnen waren, galt Kubricks Film bald als herbe Enttäuschung. Wohl nicht zuletzt, um EYES WIDE SHUT Chancen auf Oscar-Nominierungen zu erhalten, bemühte sich Warner Bros., diesem Image gegenzusteuern und veröffentlichte in der ersten Dezemberwoche im amerikanischen Branchenblatt *Variety* eine zweiseitige Anzeige, die das internationale Kinogamteinspiel auf knapp 160 Millionen Dollar bezifferte, somit der größte Erfolg aller Kubrick-Filme – natürlich nicht inflationsbereinigt.

Weil Warner Bros. nicht nur als Produzent des Films fungierte, sondern ihn auch selbst weltweit vertrieb, sind die hieraus entstehenden Vertriebskosten (Ziehen der Kinokopien, Schalten von Zeitungsanzeigen und Fernsehspots usw.) dem Produktionsbudget hinzuzurechnen, womit man insgesamt über 100 Millionen in den Film investiert hat. Da etwa die Hälfte der Erlöse bei den Filmtheaterbesitzern verbleiben, hätte EYES WIDE SHUT in der Kinoauswertung weit über 200 Millionen einspielen müssen, um seine Kosten zu amortisieren. Allerdings erreichen die wenigsten Filme diesen *break even*-Punkt schon mit den Kinoerlösen, sondern erst mit den weiteren Auswertungsstufen Video und Fernsehen. Dort dürfte dann auch EYES WIDE SHUT auf lange Sicht einen gewissen Gewinn abwerfen.

In der allgemeinen Wahrnehmung freilich gilt der Film auch weiter als „Flop“ und „Desaster“. Solche Bezeichnungen las man etwa in Pressemeldungen über den Wechsel von Terry Semel zum Internet-Dienst Yahoo, in denen die Karriere jenes Managers zusammengefaßt wurde, der über fast zwanzig Jahre die Geschicke von Warner Bros. mitbestimmt hatte, bis er kurz nach der Premiere von Kubricks Film seinen Ausstieg angekündigt hatte. Obgleich zumindest die Kameraarbeit und Nicole Kidmans darstellerische Leistung einer Oscar-Nominierung würdig gewesen wären, wurde der Film für keine Kategorie in Betracht gezogen. Bei der vorausgegangenen Golden Globe-Verleihung war immerhin Jocelyn Pooks Musik nominiert gewesen. EYES WIDE SHUT war bei mehreren nationalen europäischen Filmpreisen in der Kategorie des besten fremdsprachigen Films nominiert, unterlag aber meist Pedro Almodóvars *TODO SOBRE MI MADRE* (ALLES ÜBER MEINE MUTTER).

5 Von Worten und Bildern – Resümee und Ausblick

5.1 Erlebnisvermittlung in Literatur und Film

Ogleich ein Drehbuch immer im fertigen Film aufgeht und es in der Regel keine alternativen Inszenierungen desselben Skripts gibt (bei wiederholter Verfilmung derselben literarischen Vorlage wird zumeist ein neues Drehbuch erstellt), sind dennoch zahlreiche Varianten zu den letztlich vom Regisseur getroffenen Regieentscheidungen vorstellbar, so wie Theaterstücke zahllose unterschiedliche Interpretationen und Inszenierungen durchleben. Erst in einem solchen Vergleich lassen sich die spezifischen Merkmale einer Inszenierung erkennen, wie sie vom zugrundeliegenden Text noch nicht vorgegeben sind. Derartige Vergleiche ließen sich in der vorliegenden Arbeit nur vereinzelt vornehmen, etwa indem Inszenierungsmerkmale bestimmter Szenen in *EYES WIDE SHUT* denen inhaltlich ähnlicher Szenen anderer Filme gegenübergestellt wurden. Der auf den einzelnen Stufen der Filmentstehung erfolgenden sukzessiven gestalterischen Ergänzung des ursprünglichen Geschehens mit immer detaillierteren Merkmalen wurde vielmehr durch eine Orientierung der Analyse an der Chronologie dieser Entscheidungen Rechnung getragen.

Da *EYES WIDE SHUT* vor allem von der künstlerischen Persönlichkeit des Regisseurs Stanley Kubrick geprägt ist, war eingangs eine kurze Beschäftigung mit dessen Leben und Werk unumgänglich, um ein Gespür für die wesentlichen inhaltlichen Schwerpunkte und stilistischen Eigenheiten seiner Arbeit zu entwickeln, die im folgenden am konkreten Beispiel seines letzten Films dargelegt werden sollten. Anschließend bedurfte es einer Erforschung der inhaltlichen und formalen Konzeption des Ausgangspunkts für diesen Film, Arthur Schnitzlers *TRAUMNOVELLE*, um danach die Überführung des Inhalts in das dramaturgische Gerüst eines Drehbuchs nachvollziehen zu können. Erst nachdem diese Voraussetzungen der filmischen Umsetzung geklärt waren, ließ sich im Hauptteil der Arbeit das szenische Zusammenwirken der mannigfaltigen Gestaltungsfaktoren aufschlüsseln, so daß die Bestandteile der Inszenierungskonzeption ersichtlich wurden. Die Intentionen des Regiekonzepts definieren sich so aus der individuellen Anwendung der zur Übermittlung einer Geschichte an den Filmbetrachter zur Verfügung stehenden Methoden. Inwieweit sich diese Intentionen tatsächlich an das Publikum vermitteln, ließ sich der Resonanz von Kritik und Publikum entnehmen. Somit präsentiert meine Arbeit gewissermaßen die Biographie eines Films, angefangen von seiner Keimzelle bis hin zu seiner endgültigen Gestalt.

Der Nachvollzug der Adaption von der Literaturvorlage hin zum Film sowie des jeweiligen Erzählkonzepts konnte außerdem auf die grundlegenden Unterschiede von Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung individueller Wahrnehmungsprozesse in Literatur und Film hinweisen, wie sie im Titel meiner Arbeit, „Vom Innen und Außen der Blicke“, zum Ausdruck kommt. Die Mittel, derer sich ein Erzähler bedienen kann, um den Leser oder Zuschauer durch die Geschichte zu führen und dabei seine Erzählabsichten umzusetzen, unterliegen in den beiden Medien sehr verschiedenartigen Einschränkungen und Bedingungsfaktoren (vgl. Kapitel 2.2.3 sowie 3.2.9):

Die Informationsdichte eines Films ist um ein Vielfaches höher als die eines geschriebenen Textes. Der Schriftsteller vermittelt nur von ihm als wesentlich erachtete Aspekte seiner Geschichte, kann also beispielsweise auf weitreichende Beschreibung von Landschaften oder Physiognomien von Personen verzichten. Der Leser muß das ihm nur in Anhaltspunkten vorliegende Bild in seiner Vorstellung ergänzen, insbesondere auch einmal erhaltene Hinweise speichern. So mag die einmalige Erwähnung eines äußeren Merkmals einer Person genügen. Der Abbildungscharakter des Films hingegen konfrontiert den Zuschauer unvermeidbar ständig mit einer Vielzahl redundanter Informationen, deren Wahrnehmung wie im alltäglichen Leben in einem Prozeß der Komprimierung auf entscheidende Aspekte reduziert wird. Will ein Film nun das Zuschauererleben steuern, so muß die Aufmerksamkeit unter anderem durch Perspektivenwahl, Bildkomposition, Arrangement von Bewegungen und Auswahl des Bildin-

halts gelenkt werden. Der Blick des Betrachters darf sich nicht soweit im Bild verlieren oder verirren, daß ihm die zeitgleich erfolgenden wichtigen Vorgänge der Handlung entgehen.

Kubricks Adaption legt vor allem Wert auf eine filmgerechte Übersetzung der Intentionen von Schnitzlers Vorlage, nicht so sehr auf Treue zu Handlungsabläufen. Die TRAUMNOVELLE bietet dem Leser einen Blick von innen, bringt ihm das subjektive Erleben der Hauptfigur nahe, indem deren gedankliche Verarbeitung der Ereignisse mindestens ebenso wichtig ist wie diese Vorgänge selbst. Diese Form von Erlebnisperspektive läßt sich nur in der Literatur flüssig und ungebrochen umsetzen. Im Film führt jede Annäherung an eine solche Perspektive (zum Beispiel subjektive Kamera oder Einmontieren von Erinnerungsfetzen) zu auffälligen Verfremdungen, da der Film schon die selektive Wahrnehmung der individuellen Informationsverarbeitung kaum imitieren kann.³²⁹ Auch der Einsatz von *voice over* als Gedankenstimme erscheint als äußerst künstlicher Behelf, um die Verständnismöglichkeiten des Bildes einzugrenzen. Die Herausforderung für Kubrick lag also in dem erzähltechnischen Wagnis, den Betrachter anhand der Präsentationsweise äußerer Vorgänge innerpsychische Prozesse erschließen zu lassen, ihm so ein stellvertretendes, eigenständiges Erleben auf einem dem Protagonisten Bill möglichst gleichrangigen Platz zuzugestehen, dessen nicht direkt darstellbare innere Erlebniswelt so gewissermaßen im Zuschauer selbst zu evozieren. Damit erfolgt jedoch keine Bereitstellung von Identifikationspotentialen im herkömmlichen Sinn, die durch suggestive Übertragung von Wünschen, Emotionen und Motivationen einer Filmfigur eher ein enges Miterleben auf Seiten des Betrachters begünstigen würde. In EYES WIDE SHUT bleibt die subjektive Verarbeitung der Vorfälle durch Bill weitgehend offen, es finden sich vielfach keine äußeren Anzeichen einer Reaktion auf seine Erlebnisse – dies verlangt dem Zuschauer eine eigene Bewertung, Einordnung und Auslegung des Geschauten ab, die noch kaum durch Verhaltensweisen der Figuren vordefiniert sind. Die Hauptfigur Bill wird somit bewußt als „leeres Zentrum“ (wie es eine Rezensentin in kritischer Absicht formulierte³³⁰) konzipiert, welches der Zuschauer durch seine eigenen Emotionen und Überlegungen angesichts des ablaufenden Geschehens zu füllen hat. Die Psyche des Betrachters wird insofern mit zum Gegenstand der Handlung, und Bill dient dabei, um im Motivkanon des Films zu bleiben, als Maske des Zuschauers, die ihm den Zutritt in die Filmwelt erst ermöglicht.

Das überschaubare Figurenarsenal, die einfache Konfliktkonstellation und deren Einbettung in alltägliche Handlungsmuster des New Yorker Familienlebens postulieren die Universalität des Geschehens, dessen Grundthematik von Eifersucht und Unsicherheit jedem Zuschauer vertraut und verständlich sein dürfte. Von dieser Basis ausgehend versorgt der Film den Betrachter mit klaren und reinen Bildeindrücken, die sich durch beharrliche Darbietung langer Einstellungen einprägen, verfestigen und nachwirken sollen. Wie in der Vorlage in Fridolins Gedankenwelt frühere Erlebnisse in der reflektierenden Erinnerung stets gegenwärtig bleiben, so hat der Filmbetrachter stellvertretend für Bill diese die losen Elemente der Handlung verbindende Gedankenarbeit zu leisten. Die Vorgänge werden durch den ruhigen, gleichmäßigen Fluß des Films wie in der Erinnerung durchlebt. Wenn sich der Zuschauer auf das Angebot einläßt, den Film durch sein eigenes Verständnis kreativ zu ergänzen, gestaltet sich ihm das Filmerlebnis wie ein mit offenen Augen selbst gelebter Traum, dann verwirklicht sich Cocteaus Forderung nach einem fehlerfreien Mechanismus eines Films, in dem nichts die Illusion stört, man befinde sich im gelähmten Schwebезustand des Träumens (vgl. Zitat in Kapitel 2.2.3). Neben langen Einstellungen, langsamen Überblendungen oder jenen suggestiv einkreisenden Bildfolgen in der Gerichtsszene wird zur Erfüllung dieser Wirkungsabsicht dem Zuschauer wiederholt ein vorauseilender Blick zugestanden, das heißt, dem Betrachter zeigen sich bestimmte Vorgänge bereits kurz bevor Bill selbst sie registriert. Während in der TRAUMNOVELLE die äußeren Ereignisse durch Fridolins Bewußtsein gefiltert werden und damit das individuelle Erleben der Hauptfigur deren eigene Charakterzüge und Wesensmerkmale offenlegt, müssen wir als Betrachter von Kubricks Film durch unsere selbständigen Bewer-

³²⁹ vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 2.2.3.

³³⁰ V. Lueken in F.A.Z., 17.07.99.

tungen dem Filmerlebnis jene Kontur geben, die der Hauptfigur des Films fehlt. Biographie und Lebensumstände der Figuren werden hier allenfalls in groben Zügen angerissen, so daß sie sich von möglichst vielen Zuschauern auf ihre eigene Lebenserfahrung hin adaptieren lassen.

Sowenig sich die spezifische perspektivische Gestaltung der Novelle identisch ins Medium Film übertragen ließe, sowenig dürfte auch die Wirkungsabsicht von Kubricks Film mit literarischen Möglichkeiten zu erzielen sein. Beide machen sich für ihre Intentionen die jeweilige Ausformung der Rezeptionsbedingungen und den jeweiligen Abstraktionsgrad der medialen Vermittlung von Wirklichkeit zunutze. Während der Leser sich mit dem in Worte Gefaßten begnügen muß, um Zusammenhänge zu erkennen, kann der Betrachter von Bildern, geleitet von der Präsentationsweise, selbst Schwerpunkte setzen oder erkennen – schließlich nähert sich das Filmerleben durch den Abbildungscharakter des Mediums der Wirklichkeit an. Sowohl die TRAUMNOVELLE als auch EYES WIDE SHUT loten folglich beide auf ihre Weise Grenzbereiche der Erlebnisvermittlung im jeweiligen Medium aus.

Zwar mag auch Schnitzlers Text bei der Lektüre auf Widerstände bei jenen Lesern stoßen, die nach objektiver und eindeutiger Darlegung von Sachverhalten bestehen. Viel gravierender aber wirkt sich eine solche Verweigerung bei der Betrachtung von Kubricks Film aus, wenn der Zuschauer, an seinen Sehgewohnheiten festhaltend, vergeblich nach interessanten Figuren und Schicksalen Ausschau hält, wo doch der Film sein eigenes Erleben repräsentiert. Nicht zuletzt hieraus ist zu erklären, daß Kubricks Filme seit jeher vor allem bei jenen Gefallen finden, die sich Filme ohnehin reflektierend betrachten, über ihre Machart nachdenken, erschließen wollen, warum bestimmte Dinge so sind und gezeigt werden, wie es im Film zu sehen ist – manche Filmkritiker, Cinephile und Filmemacher also.

Da allein das Erleben selbst die ansonsten willkürlich erscheinende Abfolge von Ereignissen rechtfertigt, also nur rudimentäre Ansätze dramaturgischer Folgerichtigkeit und Vernetzung vorliegen, verhelfen zahlreiche inhaltliche und formale Querbezüge beiden Ausformungen des Geschehens im Film wie in der Novelle zu innerem Zusammenhalt und Geschlossenheit. Dabei kann der Film freilich nur das Prinzip übernehmen, muß aber eigenständige Äquivalente finden. Entsprechungen in Wortwahl und Formulierungen führen beim Film zu ähnlichen Ausstattungsgegenständen, Einsatz derselben musikalischen und visuellen Motive oder wiederholter Anwendung bestimmter Kamerabewegungen oder Montagemuster. An Stellen, wo eine exakte Übernahme der Handlung aus der Novelle die beabsichtigte Wahrnehmung des Zuschauers zu sehr an die Reaktion der Filmfigur gebunden hätte, wandelt der Film ab – dort nämlich, wo Fridolin deutliche Emotionen zeigt, zum Akteur wird, wo sich äußere Hektik einstellt.

Natürlich lassen sich all diese Beobachtungen nur tendenziell feststellen, denn Kubrick mußte seinen Film an der Oberfläche noch zugänglich halten, um das potentielle Publikum nicht von vornherein zu sehr einzuschränken. Hätte er seinen Ansatz wirklich konsequent verwirklicht, läge ein Film vor, der bis auf wenige Spezialisten allen nur nichtssagend, langweilig und belanglos erschiene. EYES WIDE SHUT ist die folgerichtige Weiterführung von Kubricks mit 2001: A SPACE ODYSSEY begonnener Erzählstrategie, dem Betrachter einen Film nicht nur zu zeigen, sondern ihm zugleich die weitgehende autonome Rolle eines Erlebenden zuzuweisen.

5.2 Auf dem Weg zur filmischen Poesie?

In seinem Vorwort zu André Bazins Studie über das Werk von Orson Welles bemerkte François Truffaut 1979:

Meiner Meinung nach resultieren all die Schwächen, die die Filme von Orson Welles an der Kasse hatten und die sicher seinen kreativen Elan gebremst haben, daraus, daß er ein wirklicher Filmpoet ist. Die Hollywoodproduzenten (und, um fair zu sein, das weltweite Publikum) akzeptieren die schöne Prosa – John Ford, Howard Hawks – und selbst die poetische Prosa – Hitchcock, Roman Polanski –, aber mit reiner Poesie, mit Fabeln, Allegorien und Märchen tun sie sich schwer.³³¹

Jonathan Rosenbaum grenzt in seinem Aufsatz „The Problem With Poetry“,³³² der sich vor allem mit den Filmen des Franzosen Léos Carax beschäftigt, Truffauts abschließende Aufzählung auf die „pure poetry“ ein und findet mit F.W. Murnau, Jean Vigo, Jean Cocteau oder Jacques Tati weitere Namen, deren Werk gleichfalls mit der poesiefeindlichen Haltung von Publikum und Presse konfrontiert wurde. Von Poesie kann man sprechen, wenn ein Medium in einem Werk, wie man so sagt, ganz zu sich selbst kommt, also wenn der Künstler für sein Anliegen den offensichtlich optimalen Ausdruck gefunden hat. Die von Truffaut als schön oder poetisch bezeichnete Prosa stellt Annäherungen an dieses Ideal dar und hebt sich bereits von der herkömmlichen, ausschließlich auf den Erzählungsinhalt konzentrierten Umsetzung ab. Den wirklichen Grundkonflikt beim Bemühen, dieses Ideal eines rein poetischen Films zu erreichen, lokalisierte Kubrick denn auch in der Notwendigkeit, im Spielfilm eine Geschichte erzählen zu müssen, wie er es zum Schluß seines womöglich letzten Interviews aus dem Jahr 1993 formulierte:

Ich interessiere mich sehr für die Erzählstrukturen von Filmen, und ich glaube nicht, dass es jemanden gibt, der dem auch nur nahe gekommen ist, was vielleicht möglich ist. Stummfilme waren fortgeschrittener; dann kam der Ton, und seither sind Filme wieder nichts anderes als realistisches Theater. Wozu Film in der Lage ist, kann man nur bei Cartoons und bei einigen Werbespots sehen. [...] Auch beim Film kann man zwischen Poesie und Prosa unterscheiden. Kino ist filmische Prosa. Und wir alle sind noch sehr weit davon entfernt, eine filmische Entsprechung zur Poesie zu finden und gleichzeitig eine Geschichte zu erzählen. Das kann noch keiner. Denn für einen Film braucht man ein Drehbuch, und Drehbuchschreiber denken in Worten und damit nicht so filmisch. Das ist das Problem.³³³

Aus der Form, die Kubrick dann seinem folgenden Film gab, läßt sich ersehen, daß er anders als bei den von ihm erwähnten Cartoons und Werbespots die Lösung für den Spielfilm nicht in Videoclip-Ästhetik oder technischem *overkill* suchte, sondern darin, eine Geschichte so filmisch umzusetzen, daß der Betrachter des Films gewissermaßen zur handelnden Figur werden muß. Inwieweit dies bewußt so beabsichtigt war, wie ich es versucht habe darzulegen, sei dahingestellt – Theodor Adorno hat einmal gesagt, der Künstler sei nicht gehalten, sein eigenes Werk zu verstehen. Die besten Werke entstehen denn auch nicht aus einer bewußten Konzeption, sondern aus einem natürlichen Gespür für die Sache heraus – sowie man es zu rationalisieren, zu sehr durch das Bewußtsein zu steuern beginnt, besteht die Gefahr, daß das Endprodukt zu gewollt und un gelenk gerät.³³⁴ Intuitive, gefühlsmäßige Wahrnehmung bestimmte Kubrick schon 1957 als zentrale Größe sowohl der Filmgestaltung seitens des Regisseurs als auch der Filmrezeption durch den Zuschauer, um das Kino gewissermaßen im reinen Zustand der Unschuld zu fassen:

³³¹ In: André Bazin: Orson Welles. Wetzlar 1980; S.64.

³³² Film Comment, Mai 1994; S.12ff.

³³³ Weltwoche, 29.07.93.

³³⁴ vgl. hierzu Heinrich von Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“ (dem Bewußtsein bleibt die Anmut des Unwillkürlichen verwehrt).

Intuition is the thing [...] A director has to work with so many elements in a film that he has to operate three quarters on intuition. The best ideas always come on the set when you see what's happening. I suppose most directors and writers find the reason why afterward. Feelings are more important than intellect. The audience responds to a film by its feeling not through any conscious analysis of what it has seen. ... People go to movies in order to have some kind of intensive experience, whether it's comic, tragic or horror and the biggest sin is to deprive them of it.³³⁵

Ob es Kubrick mit EYES WIDE SHUT tatsächlich gelungen ist, einen Film zu machen, der seinen eigenen Überzeugungen gerecht wird, oder ob die Wirkung des Films doch etwas zu sehr von den allzu strikten konzeptionellen Vorgaben eingeschränkt wird, hängt nicht zuletzt auch von der individuellen Wahrnehmung des Zuschauers ab, von seiner Bereitschaft, sich auf das Werk einzulassen oder aber seiner Abneigung gegenüber dem streng kalkulierten Einsatz formaler Mittel. Zwar enthält EYES WIDE SHUT weit mehr Dialog als 2001: A SPACE ODYSSEY, dennoch mag auch bei diesem Film Kubricks für den früheren Film formulierte Absicht zutreffen, dem Zuschauer eine Erfahrung zu vermitteln, die im rhythmisch, formal und atmosphärisch austarierten Zusammenspiel von visuellen und akustischen Reizen eine der Musik vergleichbare Wirkung entfaltet:

I tried to create a *visual* experience, one that bypasses verbalized pigeon-holing and directly penetrates the subconscious with an emotional and philosophic content. [...] I intended the film to be an intensely subjective experience that reaches the viewer at an inner level of consciousness, just as music does [...] You're free to speculate as you wish about the philosophical and allegorical meaning of the film [...]³³⁶

Nicht von ungefähr vergleichen viele Regisseure ihre Arbeit gern mit der eines Dirigenten, der unter Zuhilfenahme seines natürlichen Klangempfindens darauf hinarbeiten hat, daß die verschiedenen Instrumente des Orchesters keine bloße Tonanhäufung, sondern gemeinsam eine einheitliche Musik erzeugen. Laut Michael Herr zog auch Kubrick einmal diesen naheliegenden Vergleich:

He told me once that if he hadn't become a director he might have liked being a conductor. "They get to play the whole orchestra, and they get plenty of exercise," he said, waving his arms a bit, "and some of them live to be really old."³³⁷

³³⁵ zit. nach: LoBrutto, S.151.

³³⁶ Playboy Magazine, September 1968.

³³⁷ Vanity Fair, August 1999, S.129.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Aufgeführt sind nur für diese Untersuchung im weitesten Sinne relevante Werke, vor allem jene, aus denen im Text zitiert oder auf die verwiesen wird. Ergänzende Literatur, die bereits in den Fußnoten vollständig nachgewiesen wurde, wird hier jedoch nicht nochmals erwähnt. Eine ausführliche Bibliographie zu Stanley Kubrick findet sich in Kilb/Rother u.a.: Stanley Kubrick. Berlin 1999.

Zu Leben und Werk Stanley Kubricks

Monographien

(deutsch)

- CRONE, Rainer / Petrus Graf Schaesberg (Hg.): Stanley Kubrick: Still Moving Pictures. Fotografien 1945-1950. Regensburg 1999.
- BARG, Werner C.: Die Mechanismen der Gewalt – Stanley Kubricks Kino-Visionen. In: Kino der Grausamkeit. Frankfurt/Main 1996.
- JANSEN, Peter W. / Wolfram Schütte (Hg.): Stanley Kubrick (Reihe Film 18). München 1984.
- KILB, Andreas / Rainer Rother u.a.: Stanley Kubrick. Berlin 1999.
- KIRCHMANN, Kay: Stanley Kubrick – Das Schweigen der Bilder. Marburg 1993.
- SCHÄFER, Horst (Hg.): Materialien zu den Filmen von Stanley Kubrick. Duisburg 1975.
- SEEBLEN, Georg: Stanley Kubrick. In: Enzyklopädie des phantastischen Films, 5.Erg.-Lfg. Oktober 1987.
- SEEBLEN, Georg / Fernand Jung: Stanley Kubrick und seine Filme. Marburg 1999. (Wegen vieler faktischer Fehler unzuverlässig.)
- THISSEN, Rolf: Stanley Kubrick. Der Regisseur als Architekt. München 1999.

(englisch)

- BAXTER, John: Stanley Kubrick. A biography. London 1997.
- FALSETTO, Mario: Stanley Kubrick: a narrative and stylistic analysis. Westport, CT 1994.
- FALSETTO, Mario (Hg.): Perspectives on Stanley Kubrick. New York 1996.
- JENKINS, Greg: Stanley Kubrick and the art of adaptation: three novels, three films. Jefferson, NC 1997.
- KAGAN, Norman: The cinema of Stanley Kubrick. New York 1989. (Unzuverlässig.)
- LOBRUTTO, Vincent: Stanley Kubrick. A biography. New York 1997.
- MAINAR, Luis M. Garcia: Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick. Rochester, NY 1999.
- NELSON, Thomas Allen: Kubrick: Inside a film artist's maze. Bloomington 1982. (Deutsche Übersetzung: Stanley Kubrick. München 1984) Erweiterte Neuauflage 2000.
- WALKER, Alexander: Stanley Kubrick Director. New York 1999. (Deutsche Übersetzung: Stanley Kubrick: Leben und Werk. Berlin 1999.)

(französisch)

- BOUINEAU, Jean-Marc: Le petit livre de Stanley Kubrick. Garches 1991.
- BERNARDI, Sandro: Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick. Paris 1994.
- CIMENT, Michel: Kubrick – édition définitive. Paris 1999. (Deutsche Übersetzung der Erstauflage von 1980: Kubrick. München 1982.)

Literaturvorlagen zu Kubricks Filmen (inkl. Projekte)

- ALDISS, Brian: Super-Toys Last All Summer Long. In: Wired Magazine, Januar 1997.
- BEGLEY, Louis: Lügen in Zeiten des Krieges (Dt. Übers. v. „Wartime Lies“). Frankfurt/Main 1994.
- BURGESS, Anthony: A Clockwork Orange. London 1962.
- CLARKE, Arthur C.: The Sentinel (1950). In ders.: The Lost Worlds of 2001.
- CLARKE, Arthur C.: 2001: A Space Odyssey. New York, London 1968. (Dt. Übers.: 2001 – Odyssee im Weltraum. Düsseldorf 1969.) (Literarisierung des Drehbuchs.)
- HASFORD, Gustav: The Short-Timers. New York 1981.
- KING, Stephen: Shining (Dt. Übers. v. The Shining). Stuttgart 1988.
- NABOKOV, Vladimir: Lolita. New York 1955. (Deutsche Übersetzung: Lolita. Reinbek 1989)
- THACKERAY, William Makepeace: Barry Lyndon (dt. Übers.). Frankfurt/Main 1989.

Verfügbare Drehbücher zu Kubricks Filmen

- Nabokov, Vladimir: Lolita. Ein Drehbuch. (Hg.: Dieter E. Zimmer) Reinbek 1999. (Stark erweiterte Übersetzung von: Vladimir Nabokov: Lolita: A Screenplay. New York 1974.)
- Kubrick, Stanley / Peter George / Terry Southern: Dr. Strangelove. Früher Entwurf (Aug. 1962), im Internet.
- Kubrick, Stanley / Arthur C. Clarke: 2001: A Space Odyssey. Früher Entwurf (Dez. 1965), im Internet.
- Kubrick, Stanley: Napoleon. Projektentwurf, (29.09.69), im Internet.
- Kubrick, Stanley: Stanley Kubrick's A Clockwork Orange. New York, London 1972. (Protokoll.)
- Kubrick, Stanley: Barry Lyndon. Früher Entwurf (18.02.73), im Internet.
- Kubrick, Stanley / Michael Herr / Gustav Hasford: Full Metal Jacket. Früher Entwurf, im Internet.
- Dies.: Full Metal Jacket. The Screenplay. New York 1987. (Mit einem Vorwort von Michael Herr.) (Protokoll.)

Ausgewählte Literatur zu Kubricks Filmen (außer EWS) – chronologisch nach Filmen

- Thompson, Frank: *Spartacus: A Spectacle Revisited*. In: American Cinematographer, Mai 1991.
- Corliss, Richard: *Lolita*. London 1994.
- Lightman, Herb A.: *Filming „2001: A Space Odyssey“*. In: American Cinematographer, Juni 1968.
- Ders.: *Front Projection for „2001: A Space Odyssey“*. In: American Cinematographer, Juni 1968.
- Trumbull, Douglas: *Creating Special Effects for „2001: A Space Odyssey“*. In: American Cinematographer, Juni 1968.
- Clarke, Arthur C.: *The Lost Worlds of 2001*. New York 1972. Dt. Übers.: 2001. Aufbruch zu verlorenen Welten. Das Logbuch der Kapitäne Clarke und Kubrick. München 1983.
- Bizony, Piers: *2001. Filming the future*. London 1994.
- Schlenke, Gernod / Armin Stüwe: *Schau-Lust und Seh-Zwang. Zum Verhältnis von Distanz und Identifikation in Stanley Kubricks A Clockwork Orange*. In: Ralf Schnell (Hg.): *Gewalt im Film*. Bielefeld 1987.
- Schmidt, Johann N.: *Didaktische Fabel und Kinofaszination: A Clockwork Orange*. In: F.-J. Albersmeier / V. Roloff (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main 1989.
- Alcott, John: *Photographing Stanley Kubricks Barry Lyndon*. In: American Cinematographer, März 1976.
- DiGiulio, Ed: *Two special lenses for Barry Lyndon*. In: American Cinematographer, März 1976.
- Miller, Mark Crispin: *Kubrick's Anti-Reading of The Luck of Barry Lyndon (1976)*. Nachgedruckt in: Falsetto, 1996.
- Houston, Penelope: *Barry Lyndon. Sight & Sound*, Frühjahr 1976.
- Pilard, Philippe: *Barry Lyndon. Étude critique*. Paris 1990.
- Harmetz, Aljean: *Kubrick Films 'The Shining' In Secrecy in English Studio*. In: The New York Times, 6.11.78. (U.a. Diane Johnson zur Drehbucharbeit.)
- Alcott, John: *Photographing Stanley Kubrick's The Shining*. In: American Cinematographer, August 1980.
- Brown, Garrett: *The Steadicam and The Shining*. In: American Cinematographer, August 1980.
- Shine On...and Out. In: *Monthly Film Bulletin*, November 1980. (Auflistung der Kürzungen in der internationalen Version von *The Shining*.)
- Oudart, Jean-Pierre: *Les inconnus dans la maison*. In: *Cahiers du Cinéma*, November 1980.
- Mayersberg, Paul: *The Overlook Hotel*. In: *Sight & Sound*, Winter 1980/81.
- Titterington, P. L.: *Kubrick and The Shining*. In: *Sight & Sound*, Frühjahr 1981.
- Jenny, Urs: *Das Traumangebot*. In: *Der Spiegel*, 43/1980.
- Kroll, Jack: *1968: Kubrick's Vietnam Odyssey*. In: *Newsweek*, 29.06.1987
- Magid, Ron: *Full Metal Jacket: Cynic's Choice*. In: American Cinematographer, September 1987.
- Krohn, Bill: *Le film-cerveau*. In: *Cahiers du Cinéma*, Oktober 1987.
- Cazals, Thierry: *L'homme labyrinthe*. In: *Cahiers du Cinéma*, November 1987.
- Virilio, Paul: *Permis de détruire*. In: *Cahiers du Cinéma*, November 1987.
- Hopf, Florian: *Der Mann, dem alles wichtig ist. Erfahrungen bei der Synchronisation von Stanley Kubricks Film Full Metal Jacket*. In: *Frankfurter Rundschau*, 21.11.87
- Parisi, Paula: *The on-again, off-again story of Stanley Kubrick's new vision of thinking machines*. In: *Wired*, Januar 1997.
- Maitland, Sara: *My Year with Stanley*. In: *The Independent (London)*, 12.03.99.
- Aldiss, Brian: *The seductive foibles of a genius*. In: *The Telegraph (London)*, 13.03.99.
- Aldiss, Brian: *(Erinnerung an die Zusammenarbeit.)* In: *The Observer (London)*, 14.03.99.
- Watson, Ian: *Memoirs of a Kubrick mind slave*. In: *The New Yorker*, 22.03.99.
- Magid, Ron: *Stanley Kubrick's lost movie*. In: *Entertainment Weekly*, 18.06.99.
- Booth, Cathy: *Kubrick's dead, but his projects aren't*. In: *Time*, 12.07.99.
- Aldiss, Brian: *Though we often rocked with laughter while working, we made no progress*. In: *The Guardian (London)*, 16.07.99.
- Feeley, Gregory: *The Masterpiece a Master Couldn't Get Right*. In: *New York Times*, 18.07.99.
- Watson, Ian: *My Adventures with Stanley Kubrick*. In: *Playboy*, August 1999.
- Seiler, Andy: *Tantalizing glimpses of Kubrick 3 ambitious films in works before he died*. In: *USA Today*, 2.09.99.
- Abramowitz, Rachel: *Regarding Stanley. Steven Spielberg felt the aura of Stanley Kubrick as he brought an idea of the late director's to the screen*. In: *LA Times*, 6.05.01.

Ausgewählte Interviews mit bzw. Texte von Stanley Kubrick (chronologisch)

- Ginna, Robert Emmett: *The Odyssey*. In: *Entertainment Weekly Magazine*, 9.04.99 (Bis dahin unveröffentlichtes Interview von 1960; dt. Übers. in: Crone, 1999)
- Notes on Film. In: *The Observer (London)*, 4.12.1960.
- Words and Movies. In: *Sight & Sound*, Winter 1960/61.
- Southern, Terry: *Interview with Stanley Kubrick, July 1962*. (Seinerzeit unveröffentlichtes Interview des späteren DR. STRANGELOVE-Co-Autors, im Internet unter „www.terrysouthern.com/archive/SKint.htm“, wird evtl. in der neuen Southern-Textsammlung „Now Dig This“ publiziert.)
- Kloman, William: *In 2001, will love be a seven-letter-word?* In: *New York Times*, 14.04.1968.
- Nordern, Eric: *Playboy Interview: Stanley Kubrick*. In: *Playboy Magazine*, September 1968.
- Gelmis, Joseph: *An Interview with Stanley Kubrick*. In: *ders.: The Film Director as Superstar*. New York 1970.

Strick, Philipp und Penelope Houston: Interview with Stanley Kubrick. In: Sight & Sound, Frühjahr 1972.
 Weinraub, Bernard: Kubrick tells what makes *Clockwork Orange* tick. In: New York Times, 4.01.1972
 McGregor, Craig: Nice boy from the Bronx? In: New York Times, 30.01.1972.
 Filmen ist Detektivarbeit. In: Der Spiegel 38/76.
 Kohl, Wolf: Gänsehaut der Luxusklasse. In: Cinema, November 1980.
 Foix, Vicente Molina: Entretien avec Stanley Kubrick. In: Cahiers du Cinéma, Januar 1981.
 Clines, Francis X.: Stanley Kubrick's Vietnam. In: New York Times, 21.06.1987
 Rose, Lloyd: Stanley Kubrick, at a Distance. In: Washington Post, 28.06.1987
 Cahill, Tim: The Rolling Stone interview. In: Rolling Stone, 27.08.87
 Gilliatt, Penelope: Mankind on the Late, Late Show. In: The Observer (London), 6.09.87.
 Harlan, Maria: „Es ist ein Glück, daß der Krieg so fürchterlich ist.“ In: Cinema, Oktober 1987.
 Karasek, Hellmuth: Sind Sie ein Misanthrop, Mr. Kubrick? In: Der Spiegel, 41/1987
 Ciment, Michel: Stanley Kubrick. In: tip-Filmjahrbuch Nr.4, 1987/88. (= dt. Übers. aus Ciments Buch *Kubrick*.)
 Heymann, Danièle: Le Vietnam de Stanley Kubrick. Un entretien avec le réalisateur de *Full Metal Jacket*. In: Le Monde, 20.10.1987
 Hopf, Florian: Kubrick übers Filmemachen. In: Frankfurter Rundschau, 21.11.87
 Schneider, Josef: Ich würde liebend gern mehr Filme machen. In: Die Weltwoche (Schweiz), 29.07.1993.
 (Weitere ausführliche Interviews finden sich in Michel Ciments Monographie.)

Zu Kubricks 70. Geburtstag

Beier, Lars-Olav: Welt ohne Mitleid. In: F.A.Z., 25.07.98
 Dittgen, Andrea: Alle Zeit der Welt in einer Hand. In: Die Rheinpfalz, 25.07.98
 Giesen, Rolf: Alle zehn Jahre ein neues Werk. In: Die Welt, 25.07.98
 Karasek, Hellmuth: Der Wahn des Vollkommenen. In: Der Tagesspiegel, 26.07.98
 Koppold, Rupert: Faszination des Schreckens. In: Stuttgarter Zeitung, 25.07.98
 Kümmel, Peter: Augen weit geschlossen. In: Stuttgarter Nachrichten, 25.07.98

Nachrufe zu Kubricks Tod (Auswahl)

(deutsch)

Althen, Michael: Die unsägliche Lust des Schauens. In: Süddeutsche Zeitung, 9.03.99.
 Egger, Christoph: Ein Solitär im Kino der Gegenwart. In: Neue Zürcher Zeitung, 12.03.99.
 Frederiksen, Jens: Der Drill und die Magie der Gewalt. In: AZ Mainz, 9.03.99.
 Kiefer, Bernd: Brain of Darkness. In: Screenshot Heft 6, Mai 1999.
 Kilb, Andreas: Der Herr des Auges. In: Die Zeit, 11.03.99.
 Koch, Gerhard R.: Durch die Wüsten. Der aus der Kälte kam. In: F.A.Z., 9.03.99.
 Körte, Peter: Der schwarze Monolith. Odyssee im Kinoraum. In: Frankfurter Rundschau, 9.03.99.
 Rodek, Hanns-Georg: Filmschöpfer, kein Filmemacher. In: Die Welt, 9.03.99.
 Ders.: Vier Menschen kennen den letzten Kubrick. In: Die Welt, 10.03.99.
 Seeßlen, Georg: Lauter letzte Filme. Das Kino des Stanley Kubrick. In: epdFilm, 5/99
 Wiegand, Wilfried: Der Rächer. Französische Stimmen zu Stanley Kubrick. In: F.A.Z., 9.02.99.

(englisch)

Atkinson, Michael: Path of Glory. In: The Village Voice (NY), 16.03.99.
 Christopher, James u.a.: Kubrick: a cinematic odyssey. In: The Times (London), 8.03.99.
 Hunter, Stephen: The Enigmatic Odyssey of Stanley Kubrick. In: International Herald Tribune, 9.03.99.
 Johnson, Diane: Stanley Kubrick (1928-1999). In: The New York Review of Books, 22.04.99.
 Kroll, Jack: Kubrick's View. In: Newsweek, 22.03.99.
 Lane, Anthony: The Last Emperor. In: The New Yorker, 22.03.99.
 O'Neill, Anne-Marie: Odyssey Over. In: People Weekly, 29.03.99.
 Schickel, Richard: Art Was His Fragile Fortress. In: Time, 22.03.99.
 Steyn, Mark: Professional maverick. In: The Spectator (London), 13.03.99.
 Walker, Alexander: Stanley Kubrick remembered. In: The London Evening Standard, 8.03.99.

(französisch)

Dicale, Bertrand: Stanley Kubrick, le moralisateur scandaleux. In: Le Figaro, 8.03.99.
 Div.: Stanley Kubrick. L'œil du maître. (Schwerpunktthema) In: Cahiers du Cinéma, April 1999. (Enthält ein Interview mit Diane Johnson.)
 Dufreigne, Jean-Pierre: Kubrick, les yeux grands fermés. In: L'Express, 11.03.99.
 Forestier, François u.a.: L'odyssée Kubrick. In: Le Nouvel Observateur, 11.03.99.
 Frodon, Jean-Michel u.a.: Stanley Kubrick, un humain au-delà des étoiles. In: Le Monde, 10.03.99.
 Leclère, Marie-Françoise: Le maître du chaos. In: Le Point, 13.03.99.
 Péron, Didier u.a.: Stanley Kubrick n'a pas attendu 2001. In: Libération, 8.03.99.
 Roy, Jean: Ses yeux grands ouverts se sont fermés. In: L'Humanité, 8.03.99.
 Sergent, François: Kubrick, hommages à un mort naturel. In: Libération, 9.03.99.

Zu EYES WIDE SHUT

Arthur Schnitzler und seine TRAUMNOVELLE

- Schnitzler, Arthur: Die Braut / Traumnovelle. Stuttgart 1976. Mit einem Nachwort von Hartmut Scheible.
- Schnitzler, Arthur: Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß. Frankfurt/Main 1977. (S.480ff.: Entwürfe zu Filmen.)
- Schnitzler, Arthur: Traumnovelle – Filmentwurf. Unveröffentlichtes Manuskript. Einsehbar im Dt. Literaturarchiv, Marbach a. N.
- Asper, Helmut G.: Meine Erfahrung mit den Filmleuten. Arthur Schnitzler und das Kino. (Hörfunkfeature in S2 Kultur, 24.10.97.)
- Brug, Manuel: Charaktermasken auf dem Jahrmarkt des Lebens. Von Max Ophüls bis Stanley Kubrick: Über die Verfilmung von Arthur Schnitzlers Werken. In: Die Welt, 16.07.99.
- Conrad, Andreas: Schon vor 70 Jahren wäre Schnitzlers „Traumnovelle“ fast von G.W. Pabst verfilmt worden. In: Der Tagesspiegel, 9.09.99.
- Imboden, Michael: Die surreale Komponente im erzählenden Werk Arthur Schnitzlers. Bern 1971.
- Kammer, Manfred: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. Aachen 1983.
- Knorr, Herbert: Experiment und Spiel – Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers. Frankfurt am Main 1988.
- Krotkoff, Hertha: Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. In: Modern Austrian Literature, Bd.5, H.1/2, 1972, S.70-95.
- Dies.: Zur geheimen Gesellschaft in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. In: The German Quarterly, Bd.46, 1973, S.202-209.
- Neumann, Gerhard: Schnitzlers Traumnovelle. Eine Theorie der Liebe für das 20.Jahrhundert. (Hörfunkvortrag in SWR2, 11.11.01.)
- Perlmann, Michaela: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München 1987.
- Santner, Eric L.: Of Masters, Slaves, and Other Seducers: Arthur Schnitzler's *Traumnovelle*. In: Modern Austrian Literature, Bd.19, H.3/4, 1976, S.33-48.
- Scheffel, Michael: „Ich will dir alles erzählen“. Von der „Märchenhaftigkeit des Alltäglichen“ in Arthur Schnitzlers „Traumnovelle“. In: H.-L. Arnold (Hg.): Arthur Schnitzler. Text+Kritik 138/139. München 1998.
- Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler und die Aufklärung. München 1977. (Dies ist eine stark erweiterte Version des Nachworts in o.g. „Traumnovelle“-Ausgabe.)
- Spiel, Hilde: Im Abgrund der Triebwelt oder Kein Zugang zum Fest. In dies.: In meinem Garten schlendernd. Essays. München 1981.

Drehbuch

- Kubrick, Stanley / Frederic Raphael: Eyes Wide Shut. Fassung vom „8.04.96“. Im Internet.
- Kubrick, Stanley / Frederic Raphael: Eyes Wide Shut. A Screenplay. / Arthur Schnitzler: Dream Story. New York 1999. (Protokoll der Schnitffassung.)
- Kubrick, Stanley / Frederic Raphael: Eyes Wide Shut. / Arthur Schnitzler: Traumnovelle. (Dialoge der deutschen Synchronfassung, übersetzt von Frank Schaaf.) Frankfurt/Main 1999.
- Kubrick, Stanley / Frederic Raphael: Eyes Wide Shut. / Arthur Schnitzler: Rien qu'un rêve. (Dialoge der französischen Synchronfassung, übersetzt von Carole d'Yvoire, Anne und Georges Dutter.) Paris 1999.

Berichte zur Drehbucharbeit

- Raphael, Frederic: Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick. New York 1999. (Dt. Übers.: Eyes Wide Open. Eine Nahaufnahme von Stanley Kubrick. Berlin 1999.) (Dazu Besprechung von Alexander Walker: What was Kubrick really like? In: The London Evening Standard, 17.08.99).
- Ders.: A Kubrick Odyssey. In: The New Yorker, 14.06.99. (dazu Rod Dreher: Stanley Kubrick, self-hating jew. In: The New York Post, 16.06.99.)
- McWilliam, Candia: There was an atmosphere nicely poised between a seance and a chess game. In: The Guardian (London), 13.03.99

Presseberichte u.a. Publikationen vor der Premiere (Auswahl)

- Steiger, Thomas: Endloses Rätselraten über Kubrick-Film. In: Blickpunkt Film, 17.11.97.
- Schnelle, Frank: Kubricks Marathon. In ders.: Tom Cruise. Seine Filme – sein Leben. München 1998, S.226ff.
- Glass, Nicholas: How I tracked down Stanley Kubrick. In: The Guardian, 3.07.98.
- Young, Josh: Mystery Movie. In: Entertainment Weekly, 2.10.98.
- Cox, Dan: Eyes sheds tear. Kubrick dies days after WB pic's first screening. In: Daily Variety, 8.03.99.
- Glaister, Dan: 'He finished with his life less than a week after he finished with his movie'. In: The Guardian (London), 9.03.99.
- Carver, Benedict: Kubrick's *Eyes* to open wide with R rating. In: Daily Variety, 2.05.99.
- Madigan, Nick: Film World Honors Kubrick. In: Daily Variety, 17.05.99.
- Quinn, Judy: For Warner, an aptly named tie-in. In: Publishers Weekly, 14.06.99.

Dies.: Cruise okays *Eyes Wide Shut* photos. In: Publishers Weekly, 28.06.99.
Hairapetian, Marc: Die Haushälterin schreibt Memoiren. In: Die Welt, 29.06.99.

(Film-) Zeitschriftenschwerpunkte und Sonderausgaben (deutsch)

CINEMA, September 1999: Beiträge von Vera Hoff, Peter Bogdanovich (Auszug seines NYT Magazine-Artikels) und Karola Kostede.

FILM-DIENST, 18/99: Beiträge von Josef Lederle, Marc Hairapetian und Franz Everschor.

FILM/ZOOM (Schweiz), September 1999: Im Irrgarten des Meisters. Mit Beiträgen von Dominik Slappnig, Georg Seeßlen und Michael Lang.

(englisch)

TIME, 5.07.99 (bzw. 12.07.99 internationale Ausgabe, tats. Publikation jeweils eine Woche eher): Cruise & Kidman like you've never seen them. Mit Beiträgen von Richard Schickel (All Eyes On Them) und Cathy Booth (Three Of a Kind).

THE NEW YORK TIMES MAGAZINE, 4.07.99: Peter Bogdanovich: What They Say About Stanley Kubrick. (dt. in Auszügen in Cinema 9/99; frz. in Libération, 23.-26.08.99 u.d.T. „Kubrick par les siens“.)

PREMIERE (USA), August 1999: Interviews mit zahlreichen Kubrick-Mitarbeitern.

VANITY FAIR, August 1999: Michael Herr: Kubrick.

SIGHT AND SOUND (London), September 1999: In your dreams. Mit Beiträgen von Jonathan Romney, Larry Gross, Kevin Jackson und Charles Whitehouse sowie einem Interview mit Christiane Kubrick und ihren Töchtern Anya und Katharina.

EMPIRE (London), Oktober 1999: Adam Smith: The Eyes Have It.

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, Oktober 1999: Stanley Kubrick Retrospective. Mit Beiträgen von Stephen Pizello (A Sword in the Bed / Larry Smith), Ron Magid (Quest for Perfection) und Vincent LoBrutto (The Old Ultra-Violence).

(französisch)

CAHIERS DU CINÉMA, September 1999: Eyes Wide Shut: Le dernier rêve de Stanley Kubrick. Mit Beiträgen von Nicolas Saada u. Kent Jones. (In der Oktoberausgabe zudem Erinnerungen von Sydney Pollack und Buchbesprechungen, im Januarheft 2000 ein Essay von Laurence Giavarini: Puissance des fantasmes.)

LES INROCKUPTIBLES, Hors Série „Kubrick – L'odyssée d'un solitaire“: 100-seitiges Sonderheft, das die Features aus den Inrockuptibles-Heften vom 24.03.99 (zu Kubricks Tod) und vom 25.08.99 (zu EWS) vereint.

POSITIF, September 1999: Mit Beiträgen von Michael Henry (Le pénombre des âmes) u. Jean-Pierre Coursodon (Fear and desire: la nuit des masques) sowie einem Interview mit Sydney Pollack.

POSITIF, Oktober 1999: Spécial Kubrick. 138 Seiten zu Leben und Werk Kubricks, inkl. div. Interviews und Nachdrucke älterer Texte. Koordination: Michel Ciment.

LE NOUVEAU CINÉMA, Oktober 1999 (Heft 1): L'odyssée Kubrick. Zahlreiche Artikel, u.a. Infos zur Fertigstellung des Films nach Kubricks Tod.

Weitere Artikel und Publikationen zu EYES WIDE SHUT

(deutsch)

Jenny, Urs: Reise in die Nacht der Lust. In: Der Spiegel, 5.07.99.

Ostwald, Susanne: Ein Vermächtnis scheidet die Geister. In: Neue Zürcher Zeitung, 19.07.99.

Roth, Patrick: „Das kann man nur für Stanley spielen.“ Interview mit N. Kidman. In: Die Welt, 19.07.99.

Thon, Ute: Eyes Wide Shut: Eine Kontroverse um Kubricks letzten Film. In: Basler Zeitung, 22.07.99.

Voss, Helmut: Die Augen zu, den Mund zu voll. Wie Warner Bros. sich mit der Kubrick-Vermarktung selbst schadete. In: Die Welt, 17.08.99.

Jenny, Urs: „Er war einfach schüchtern“. Gespräch mit Christiane Kubrick. In: Der Spiegel, 30.08.99.

Körte, Peter: „Wenn die Augen geschlossen sind, sieht man mehr.“ Gespräch mit Regisseur Dominik Graf. In: Frankfurter Rundschau, 8.09.99.

Anonym: Totale Enthüllung. Bertolucci über Kubrick. In: Süddeutsche Zeitung, 9.09.99.

Anonym: Und dann diese Seelenschlamperei! Ein Gespräch mit Christiane Kubrick und Jan Harlan. In: Basler Zeitung, 11.09.99.

Midding, Gerhard: Clockwork Kubrick. Gespräch mit Christiane Kubrick und Jan Harlan. In: tip-Magazin, 16.09.99.

(englisch)

Topping, Dana C.: Tom & Nicole Go for the Bold. In: US, Juli 1999.

Mathews, Jack: Selling Stanley. Jump-the-gun reviews of “Eyes Wide” make it like Kubrick still calls shots. In: New York Daily News, 4.07.99.

Welkos, Robert W.: The Way Kubrick Would Have Wanted. In: The Los Angeles Times, 5.07.99.

Collins, Nancy: Lust & Trust (langes Interview mit N. Kidman). In: Rolling Stone, 8.07.99.

Ebert, Roger: Studio turns blind eye to Kubrick's film. In: Chicago Sun-Times, 12.07.99.

McCarthy, Todd: MPAA shuts *Eyes* for 65 secs. In: Daily Variety, 12.07.99.

Braunstein, Peter: Secrets and Spies. The Betrayal of Stanley Kubrick. In: The Village Voice, 13.07.99.

Ebert, Roger: Cruise opens up about working with Kubrick. In: Chicago Sun-Times, 15.07.99.

Seiler, Andy: The R rating means an orgy was covered up / Public has wrong picture of Kubrick, colleagues say. In: USA Today, 16.07.99.

Fuller, Graham: Is Eyes Wide Shut a genius's final erotic masterpiece? Over to the US critics... In: The Guardian (London), 18.07.99.

Svetkey, Benjamin: Eyes of the Storm. In: Entertainment Weekly, 23.07.99.

Harrington, Michael: Painful weight of pretension. Why Stanley Kubrick never was a genius. In: The Spectator (London), 24.07.99.

Gliatto, Tom: *Eyes Strain*. In: People Weekly, 16.08.99.

Norman, Neil: Naked with eyes wide open. (Über Julianne Davis.) In: The London Evening Standard, 23.08.99.

anonym: Under exposed. In: People Weekly, 23.08.99.

(französisch)

Blumenfeld, Samuel: Le nouveau Kubrick, un film qu'on désespérait de voir. In: Le Monde, 18.07.99.

Blumenfeld, Samuel: Stanley Kubrick, les mystères d'un démiurge. Porträt. In: Le Monde, 31.08.99.

Ciment, Michel: New York-sur-Tamise. Gespräch mit Production Designer Les Tomkins. In: Le nouvel observateur, 9.09.99. (Nachgedruckt in Ciment, 1999).

Forestier, François: „Kubrick cherchait à mettre les gens sous tutelle“. Gespräch mit Frederic Raphael. In: Le nouvel observateur, 9.09.99.

Lorrain, François-Guillaume: Le seigneur du château. Porträt. In: Le Point, 10.09.99.

Lorrain, François-Guillaume: Entretien avec Christiane Kubrick. In: Le Point, 10.09.99.

Amory, Patrick: „Ni diabolique, ni dictateur, ni misogynne, il aimait être entouré de femmes chez lui et ronchonnait dès que je devais m'éloigner.“ Gespräch mit Christiane und Anya Kubrick. In: Paris Match, 15.09.99.

Dahan, Eric: „Stanley était ridiculement optimiste“. Gespräch mit Christiane Kubrick. In: Libération, 15.09.99.

Frodon, Jean-Michel: Une version française signée Pascale Ferran. (Zur französischen Synchronfassung.) In: Le Monde, 15.09.99.

Sergent, François: La voisine n'a jamais vu Kubrick. Porträt. In: Libération, 15.09.99.

Wachthausen, Jean-Luc: Christiane Kubrick: „Stanley n'était pas sociable.“ In: Le Figaro, 15.09.99.

Tranchant, Marie-Noëlle: Sydney Pollack: „Un enthousiasme de teen-ager.“ In: Le Figaro, 15.09.99.

Fabre, Patrick: Les yeux grands ouverts – visite privée chez Stanley Kubrick. In: Studio Magazine Nr.171, Oktober 2001, S.84-89.

Besprechungen und Kritiken zu EYES WIDE SHUT (s.a. Zeitschriftenschwerpunkte!)

(deutsch)

Kniebe, Tobias: Das Fleisch im Auge des Betrachters. In: Süddeutsche Zeitung, 16.07.99.

Jenny, Urs: Schwarze Messe. In: Der Spiegel, 17.07.99.

Lueken, Verena: Im Reich der Sinne. In: F.A.Z., 17.07.99.

Roth, Patrick: Stanley Kubricks Vermächtnis. In: Die Welt, 17.07.99.

Karasek, Hellmuth: Die Odyssee im Seelenraum. In: Der Tagesspiegel, 18.07.99.

Von Rimscha, Robert: Landschaften der Lust. In: Der Tagesspiegel, 18.07.99.

Körte, Peter: Reise ans Ende der Nacht. In: Frankfurter Rundschau, 19.07.99.

Pally, Marcia: Schwülstige Moralpredigt. In: Berliner Zeitung, 19.07.99.

Pauli, Harald: Liebe ist kälter als der Tod. In: Focus, 19.07.99.

Seeßlen, Georg: Nun sind wir wohl erwacht. In: taz, 19.07.99.

Kilb, Andreas: Unsägliche Schaulust. In: Die Zeit, 22.07.99.

Fuchs, Andreas: Eyes Wide Shut. In: Filmecho/Filmwoche, 24.07.99.

(ara): Eyes Wide Shut. In: Blickpunkt:Film, 26.07.99.

Everschor, Franz: Eyes Wide Shut. In: Film-Dienst, 31.08.99.

Hoff, Vera: Eyes Wide Shut. In: Cinema, September 1999.

Seeßlen, Georg: Eyes Wide Shut. In: epdFilm, September 1999.

Neumann, Hans-Joachim: Spektakulär, herausfordernd. In: Zitty, 19/99.

Horlacher, Pia: Augen zu und durch... In: Neue Zürcher Zeitung, 1.09.99.

Wilmes, Hartmut: Sinnlichkeit liegt auf dem Seziertisch. In: Kölnische Rundschau, 1.09.99.

Knorr, Wolfram: Kopfüber in die Nacht. In: Die Weltwoche (Schweiz), 2.09.99.

Rother, Rainer: Kubrick Opus 13. In: tip-Magazin, 2.09.99.

Dosch, Andreas: Eyes Wide Shut. In: Journal Frankfurt, 3.09.99.

Kohlhaas, Alexander: Augen zu und hinab ins selige Unglück. In: Badische Neueste Nachrichten, 4.09.99.

Marquardt, Volker: Mädchen und Masken. In: Zeitung zum Sonntag (Karlsruhe), 5.09.99.

Bronfen, Elisabeth: Von offenen Augen und geschlossenen Geschichten. In: Basler Zeitung, 6.09.99.

Körte, Peter: Das Kino, der Sex und der Tod. In: Frankfurter Rundschau, 8.09.99.

Pfiringster, Rico: Eyes Wide Shut. In: Focus Online, 8.09.99. („www.focus.de“)

Frederiksen, Jens: Wenn der Boden wegbricht. In: Allgemeine Zeitung Mainz, 9.09.99.

Göttler, Fritz: Fremde, wenn sie sich begegnen. In: Süddeutsche Zeitung, 9.09.99.

Gropp, Rose-Maria: 1999: Odyssee im Traumraum. In: F.A.Z., 9.09.99.

Groß, Thomas: Mit weit geschlossenen Augen in die Krise. In: Mannheimer Morgen, 9.09.99.

Hirsch, Luise: Doktorspiele und andere Kindereien. In: Rhein-Neckar-Zeitung, 9.09.99.

Karasek, Hellmuth: Die Masken des Traums. In: Der Tagesspiegel, 9.09.99.
 Koppold, Rupert: Von Nacht und Traum. In: Stuttgarter Zeitung, 9.09.99.
 Kruttschnitt, Christine: Falscher Alarm. In: Stern, 9.09.99.
 Lüneberg, Dirk: Die Lust am Verbotenen. In: Mitteldeutsche Zeitung, 9.09.99.
 Rodek, Hanns-Georg: Du sollst von Sex nicht träumen. In: Die Welt, 9.09.99.
 Streeruwitz, Marlene: Überall Überväter. In: Die Tageszeitung, 9.09.99.
 Zander, Peter: Das letzte Werk des Kinomagiers. In: Berliner Morgenpost, 9.09.99.
 Egger, Christoph: *Eyes Wide Shut*, Stanley Kubricks letzter Film – kein „Vermächtnis“. In: Neue Zürcher Zeitung, 10.09.99.
 Schäfer, Karl-Heinz: Fade Ode an die Treue. In: Rheinischer Merkur, 10.09.99.
 Schnelle, Josef: Eine kalte Pracht. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 10.09.99.
 Willemsen, Roger: Aus der Traum! In: Die Woche, 10.09.99.
 Schulte, Bettina: Durch einen unsichtbaren Schleier. In: Badische Zeitung, 11.09.99.
 Kohl, Peter: Das private Weltereignis. In: Badische Neueste Nachrichten, 14.09.99.
 Kiefer, Bernd: Das Ende der Traum-Maschine Kino. In: Screenshot Heft 8, Nov. 1999.
 Eberth, Manfred: Stanley Kubrick und sein letzter Film *Eyes Wide Shut*. In: titel_0.99, Jan. 2000.

(englisch)

Walker, Alexander: Eyes wide open for sex odyssey. In: The London Evening Standard, 22.06.99. (s.a.: Standard critic's Kubrick scoop leaves the web world wide-eyed. In: ebd., 24.06.99.)
 Ebert, Roger: *Eyes Wide Shut*. In: Chicago Sun-Times, 12.07.99.
 Hunter, David: *Eyes Wide Shut*. In: The Hollywood Reporter, 12.07.99.
 Kroll, Jack: Dreaming With *Eyes Wide Shut*. In: Newsweek, 19.(eigtl. 12.)07.99.
 McCarthy, Todd: A big *aye* for Kubrick's *Eyes*. In: Daily Variety, 12.07.99.
 Clark, Mike: *Wide Shut* opens a carnal dream world. In: USA Today, 15.07.99.
 Waxman, Sharon: Requiem For a Perfectionist. In: Washington Post, 15.07.99.
 Dreher, Rod: *Eyes Glaze Over*. In: New York Post, 16.07.99.
 Foreman, Jonathan: Dated Drama Shows Kubrick Out Of Touch. In: New York Post, 16.07.99.
 Hunter, Stephen: The Lust Picture Show. In: Washington Post, 16.07.99.
 Maslin, Janet: Danger and Desire in a Haunting Bedroom Odyssey. In: The New York Times, 16.07.99.
 Mathews, Jack: Kubrick's "Eyes" A Haunting Final Vision. In: New York Daily News, 16.07.99.
 Turan, Kenneth: *Eyes That See Too Much*. In: Los Angeles Times, 16.07.99.
 Wilmington, Michael: "Eyes Wide Shut" – A masterpiece of a sexual nightmare made real. In: Chicago Tribune, 16.07.99.
 Anonym: Till death us do part. In: The Economist (London), 17.07.99.
 Kakutani, Michiko: A Connoisseur of Cool Tries to Raise the Temperature. In: New York Times, 18.07.99.
 Denby, David: Last Waltz. In: The New Yorker, 26.(eigtl. 19.)07.99.
 Gleiberman, Owen: The Temptations. In: Entertainment Weekly, 23.07.99.
 Rosenbaum, Jonathan: In Dreams Begin Responsibilities. In: Chicago Reader, 23.07.99.
 Johnson, Brian D.: Stanley Kubrick's last, lingering kiss. In: MacLean's (Toronto), 26.07.99.
 Rozen, Leah: *Eyes Wide Shut*. In: People Weekly, 26.07.99.
 Sarris, Andrew: *Eyes Don't Have It: Kubrick's Turgid Finale*. In: The New York Observer, 26.07.99.
 Hoberman, J.: I Wake Up Dreaming. In: The Village Voice, 27.07.99.
 LoBrutto, Vincent: *Eyes Wide Shut*. In: Films in Review, August 1999.
 Hilferty, Robert: Cruising in the Village. In: The Village Voice, 3.08.99.
 Klawans, Stuart: Old Masters. In: The Nation, 9.08.99.
 Shargel, Raphael: Kubrick's final odyssey. In: The New Leader, 9.08.99.
 Simon, John: Not with a Bang... In: National Review, 9.08.99.
 Wall, James M.: Kubrick's search. In: The Christian Century (Chicago), 11.08.99.
 Menand, Louis: Kubrick's Strange Love. In: The New York Review of Books, 12.08.99.
 Kauffmann, Stanley: Kubrick: A sadness. In: The New Republic, 16.08.99.
 Blake, Richard A.: For Better or Worse? In: America, 28.08.99.
 Decter, Midge: The Kubrick Mystique. In: Commentary, September 1999.
 Kenny, Glenn: *Eyes Wide Shut*. In: Premiere (USA), September 1999.
 Anonym: *Eyes Wide Shut*. Ten hard truths to close the case on Kubrick's final film. In: Rolling Stone, 2.09.99.
 Cunneen, Joseph: Bored Wide Shut. In: National Catholic Reporter, 3.09.99.
 Andrews, Nigel: Everything is not what it seems. In: Financial Times (London), 9.09.99.
 Mars-Jones, Adam: Another fine mess Stanley was into. In: The Times (London), 9.09.99.
 Norman, Neil: *Eyes Wide Shut*. In: The London Evening Standard, 9.09.99.
 Alleva, Richard: Final Curtain. In: Commonweal, 10.09.99.
 Bradshaw, Peter: Kubrick's much anticipated final film only works if you don't take it too seriously. In: The Guardian (London), 10.09.99.
 O'Hagan, Andrew: Kubrick's brilliant fable. In: The Daily Telegraph (London), 10.09.99.
 Young, Toby: I wish I hadn't seen it. In: The Spectator (London), 11.09.99.
 French, Philip: Keep your shirt on... In: The Observer (London), 12.09.99.
 Romney, Jonathan: Exclusion zone. In: New Statesman (London), 13.09.99.

Jameson, Richard T.: Sonata ghost. In: Film Comment, Sept./Okt.1999.
Taubin, Amy: Imperfect love. In: Film Comment, Sept./Okt.1999.
Siegel, Lee: What the critics failed to see in Kubrick's last film. In: Harper's, Oktober 1999.
Tim Kreider: Eyes Wide Shut. In: Film Quarterly, Frühjahr 2000.
Herr, Michael: Completely missing Kubrick. In: Vanity Fair, April 2000.

(französisch)

Garnier, Philippe : Le dernier Kubrick – à première vue. In: Libération, 12.07.99.
Frodon, Jean-Michel: Stanley Kubrick, un demiurge au milieu des hommes. In: Le Monde, 18.07.99.
Garnier, Philippe: La Mostra démarre avec *Eyes Wide Shut* de Kubrick. In: Libération, 1.09.99.
Dufreigne, Jean-Pierre: Kubrick. Et la lumière fut... In: L'Express, 9.09.99.
Forestier, François: Fin de party. In: Le nouvel observateur, 9.09.99.
Leclère, Marie-Françoise: De l'autre côté du miroir. In: Le Point, 10.09.99.
Baignères, Claude: La tentation du risque. In: Le Figaro, 15.09.99.
Blumenfeld, Samuel: Le mystère du couple ou l'enfer selon Kubrick. In: Le Monde, 15.09.99.
Mallien, Jérôme: Kubrick, dernières nouvelles du mythe. In: Dernières Nouvelles d'Alsace, 15.09.99.
Roy, Jean: Les yeux grands ouverts de Kubrick. In: L'Humanité, 15.09.99.
Séguret, Olivier: L'œil castré. In: Libération, 15.09.99.
Tardit, Patrick: Pas si Kubrick que ça. In: L'Est Républicain, 15.09.99.

Filmdokumentationen und weitere Rundfunksendungen

Kubrick, Vivian: Making 'The Shining'. Britische Dokumentation über die Dreharbeiten zu *The Shining*. Erstsendung: 1980. Wdh: BBC2, 27.03.99. (Enthalten auf der DVD von *The Shining*, mit im Jahr 2001 realisiertem Audiokommentar Vivian Kubricks.)
Joyce, Paul: Stanley Kubrick: The Invisible Man. Britische TV-Dokumentation. Erstsendung: Channel 4, 1996. (Artikel hierzu: Combs, Richard: Kubrick talks! In: Film Comment, Sept./Okt. 1996.)
Pauer, Florian: Die Musik in den Filmen von Stanley Kubrick. Hörfunkfeature (50 Min.). Bayern 2, 25.07.98.
Thie, Jürgen M. / Kay Kirchmann: Der alltägliche Horror. Das vollkommene Kino des Stanley Kubrick. Hörfunkfeature (55 Min.). Deutschlandfunk, 26.07.98.
Jansen, Peter W.: Jansens Kino (Folge 58): 2001: Odyssee im Weltraum. Hörfunkfeature (29 Min.). SWR2, 26.05.99.
Larry King Live, CNN. In der Ausgabe vom 15.07.99 unterhielt sich King eine Dreiviertelstunde mit Tom Cruise über EWS.
Benudis, Frederic / Agnes Michaux / Rolland Allard: À la recherche de Stanley Kubrick. Französische TV-Dokumentation mit zahlreichen Interviews (62 Min.). Erstsendung: Canal+, 1.09.99.
Joyce, Paul: The Last Movie. Stanley Kubrick & *Eyes Wide Shut*. Britische TV-Dokumentation mit zahlreichen Interviews (50 Min.). Erstsendung: Channel 4, 5.09.99.
Stanley & Us. 38 tlg. (je 15 Min.) Reihe von Interviews u.a. mit Mitarbeitern, Freunden und Kollegen Kubricks, erstausgestrahlt im März 2000 im italienischen Pay-TV-Sender RaiSat Cinema. Infos unter „www.stanleyandus.com“.
Joyce, Paul: 2001 – The Making of a Myth. Britische TV-Dokumentation mit zahlreichen Interviews (60 Min.). Erstsendung: Channel 4, 13.01.01.
Harlan, Jan: Stanley Kubrick – A Life in Pictures. Dreiteilige Dokumentation von Kubricks Schwager und Executive Producer (3x48 Min.). Uraufführung am 17.02.01 auf der Berlinale.

Internetressourcen

THE KUBRICK SITE. Hg.: Rod Munday. Umfängliche Sammlung von Artikeln und Informationen u.a. aus der Newsgroup „alt.movies.kubrick“, darunter auch eine FAQ-Sektion mit den gesammelten Beiträgen von Katharina Kubrick-Hobbs. Enthält Drehbuch-Frühfassungen sowie Dialogtranskripte. Adresse: „www.visual-memory.co.uk/amk“.
COMING ATTRACTIONS by Corona. Offizielle Infos und inoffizielle Gerüchteküche. Hier waren als erstes Fotos vom EWS-Set zu sehen (August 1997). Adresse: „www.corona.bc.ca/films/details/eyeswideshut.html“.
KUBRICK MULTIMEDIA FILM GUIDE. Von Patrick J. Larkin. Reichhaltige Sammlung von Links und Materialien. Adresse: „www.kubrick.com“.
Die offizielle WEBSITE ZUM FILM mit Trailern und TV-Spots zum Herunterladen: „www.eyeswideshut.com“.
CHRISTIANE KUBRICKS Website mit zahlreichen ihrer Gemälde sowie aktuellen Infos. Adresse: „www.christianekubrick.net“.
THE AUTHORIZED STANLEY KUBRICK WEB SITE. Kommerzielle Seite von Warner Home Video, aber mit z.T. exklusivem Bild- u. Textmaterial. Adresse: „www.kubrickfilms.com“.
Cercel, Elif: William Butler, Editor, Discusses *Eyes Wide Shut*. (Interview mit Kubricks „Clockwork Orange“-Cutter.) In: „editorsnet.com“, 19.07.99.
McCulley, Jerry: Kubrick's Composers. (Interview mit Gerald Fried und Jocelyn Pook.) In: New Times Los Angeles Online / „newtimesla.com“, 19.08.99.
Vermilions, Sue: Talk Wide Open (Interview eines australischen Online-Kinomagazins mit Nicole Kidman anlässlich der Dreharbeiten zu ihrem nächsten Film „Moulin Rouge“). In: www.urbancinefile.com.au.

Filmographische Daten

EYES WIDE SHUT

Produktion und Regie: Stanley Kubrick
Drehbuch: Stanley Kubrick und Frederic Raphael, inspiriert durch „Traumnovelle“ von Arthur Schnitzler
Ausführender Produzent: Jan Harlan
Co-Produzent: Brian W. Cook
Assistent des Regisseurs: Leon Vitali
Chefkameramann: Larry Smith
Produktionsdesigner: Les Tomkins und Roy Walker
Schnitt: Nigel Galt
Originalmusik: Jocelyn Pook
Kostüme: Marit Allen
Ton: Edward Tise

Darsteller in der Reihenfolge ihres Auftritts:

Tom Cruise (Dr. William Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Madison Eginton (Helena Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Todd Field (Nick Nightingale), Sky Dumont (Sandor Szavost), Louise Taylor (Gayle), Stewart Thorndike (Nuala), Julienne Davis (Mandy), Marie Richardson (Marion), Thomas Gibson (Carl), Vinessa Shaw (Domino), Rade Sherbedgia (Milich), Leelee Sobieski (Milichs Tochter), Abigail Good (Mysterious Woman), Leon Vitali (Red Cloak), Alan Cumming (Hotelpartier), Fay Masterson (Sally) u.a.

Produktion und Vertrieb: Warner Bros.

Gedreht Ende 1996 bis Anfang 1998 in den Deluxe Pinewood Studios und an diversen Außensets in England.

Eine Pole Star Produktion, hergestellt von Hobby Films Ltd.

US-Kinostart: 16.07.1999

Kinostart BRD: 9.09.1999

Christian Ruschel
Vom Innen und Außen der Blicke
Aus Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE wird Stanley Kubricks EYES WIDE SHUT
– Zusammenfassung –

Die vorliegende Arbeit verfolgt Genese und Wirkungsgeschichte von Stanley Kubricks letztem Film EYES WIDE SHUT (GB 1999) mit dem Anliegen, durch die intensive Auseinandersetzung mit den narrativen und ästhetischen Gestaltungsfaktoren eines einzelnen Films den kalkulierten Einsatz filmsprachlicher Mittel nachzuvollziehen und den solcherart kreierten (Be-)Deutungsspielraum zu diskutieren. Dabei kommen die hinter Kubricks Inszenierungsentscheidungen erkennbaren Intentionen ebenso zur Sprache wie rezeptive Muster auf seiten des Publikums.

Zunächst wird der Film anhand einer kurzen Vorstellung von Kubricks Œuvre sowie bisherigen Forschungsergebnissen in den Kontext von Leben und Werk des Filmkünstlers eingeordnet. Den ersten größeren Untersuchungskomplex bildet die adaptierte Literaturvorlage, Arthur Schnitzlers TRAUMNOVELLE (1926), die sowohl hinsichtlich ihrer inhaltlich-thematischen als auch ihrer sprachlich-erzähltechnischen Gestaltung gewürdigt wird. Dabei wird die dominierende Vermittlung von subjektiven Wahrnehmungsprozessen, gedanklicher Reflektionen sowie traumähnlicher Erlebnisse des Protagonisten Fridolin mittels eines personalen Erzählers als Herausforderung an eine filmische Umsetzung erkannt. Kurze Exkurse behandeln Schnitzlers frühes Interesse am Kino und stellen einige prominente Filmbeispiele vor, in denen bereits eine weitgehende Verschränkung von Innen- und Außenwelten zu konstatieren ist.

Da das Drehbuch als strukturelle Grundlage des Films trotz einer vordergründigen Modernisierung des Stoffs doch weitgehend dem Ablauf der Geschehnisse in der Vorlage zu folgen scheint, verdienen gerade die zahlreichen Abweichungen und Ergänzungen im Detail besondere Beachtung, welche unter dramaturgischen Gesichtspunkten kritisch untersucht werden. Insbesondere der nahezu völlige Verzicht auf die Wiedergabe innerer Vorgänge (etwa durch Traumszenen oder Voice-Over-Erklärungen) läßt auf eine anders geartete Vermittlung der Gedankenwelt schließen, die sich erst in der anschließenden Untersuchung der szenischen Umsetzung eröffnen kann.

Kernstück der Arbeit bildet eine detaillierte, wirkungsbezogene Analyse der Inszenierungskomponenten einzelner Szenen, die hinsichtlich ihres von Regieentscheidungen geprägten Zusammenspiels betrachtet und häufig mit den jeweiligen literarischen Gestaltungsmerkmalen der Vorlage verglichen werden. Auf diese Weise wird Kubricks kreative Leistung eines Transfers von einer bedeutenden Novelle hin zu einem künstlerisch eigenständigen Film erfaßt. Dabei fällt unter anderem auf, daß die Gedankengänge Fridolins im Film durch ein subtiles Netzwerk von Andeutungen, Auslassungen und inneren Querverweisen ersetzt wurden, welches der individuellen Zuschauerwahrnehmung einen hohen Stellenwert zuweist – der Betrachter rückt gewissermaßen ins Zentrum des Films, soll den Platz des recht blaß bleibenden Protagonisten einnehmen, der nur als Stellvertreter fungiert.

Ergänzend zeichnet die Arbeit unter Zuhilfenahme zahlreicher Publikationen die Entwicklungsschritte hinter den Kulissen nach, beschreibt die ungewöhnlichen Produktionsumstände, zeigt die recht geteilte Aufnahme des Films bei Kritik und Publikum anhand amerikanischer, britischer, französischer und deutscher Rezensionen sowie Kinoeinspielergebnissen auf und bestimmt seinen Stellenwert im zeitgenössischen Filmschaffen.