Disputationsvortrag an der Ludwig-Maximilians-Universität München
am 3. Februar 2011:
Bildliche und akustische Störfälle in Jean Renoirs (1933) bzw. Claude Chabrols (1991) Madame Bovary bzw. in Stanley Kubricks Eyes Wide Shut (1999)

Ad 1: Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856/1857) und Jean Renoirs (1933) bzw. Claude Chabrols (1991) *Madame Bovary*

Flauberts *Madame Bovary* wurde vielfach als realistischer Roman *par excellence* rezipiert,[1] neuerdings jedoch auch als "allegorische Erzählung auf das Ende der Allegorie" interpretiert.[2] Letztere Lesart zieht zwei Konsequenzen nach sich: Zum einen verlagert sich der Blickwinkel vom 'Sozialsystem' zum 'Symbolsystem' Literatur,[3] Flauberts *Madame Bovary* wird als Reflexion über Ästhetik lesbar. Zum anderen verlieren in diesem spezifisch modernen Diskurs Kunst und ästhetische Erfahrung ihre kompensatorische Funktion nach dem 'Ende der großen Erzählungen',[4] insbesondere der Heilsgeschichte. Mithin werden Kunst und ästhetische Erfahrung zu Droge und Fetisch.[5]
In dieser Verschiebung der *Madame Bovary*-Forschung von 'Realismus' zu 'Repräsentation'[6] konvergieren die beiden Basismetaphern der Filmtheorie, welche Kino einerseits als 'Fenster', andererseits als 'Rahmen' verstanden wissen will.[7] Während die Rede von Film als 'Fenster zur Welt' dessen Fähigkeit in den Vordergrund rückt, Realität aufzeichnen und wiedergeben zu können, bestimmt die Beschreibung von Film als 'Rahmen' die Konstruktion einer filmspezifischen Wirklichkeit durch die Gestaltungsmittel der Montage und *mise-en-scène* als eigentliches Wesen des Films. Die Vorstellung von Kunst und ästhetischer Erfahrung als Droge und Fetisch greift zudem die Metaphorisierung von Film als 'Spiegel', als phantasmagorische Projektion, bzw. vom Kinobesuch als

[1] Auerbach [8]1988: 449-459.
[2] Vinken 2009: 76.
[3] *Sensu* Jahraus 2004.
[4] Lyotard 1979.
[5] Vinken 2009: 75f.
[6] Vinken 2009: 84.
[7] Elsaesser/Hagener 2007: 23.

'Schaufensterbummel' auf, welcher dem Betrachter lustbesetzte Waren ausstellt.[8]

Im flaubertschen Ausgangstext kommt der für das Schriftmedium Buch zentralen Metapher des 'Webens' eine besondere Bedeutung zu.[9] Der Motivkomplex des Anfertigens und Tragens feiner Stoffe, welcher Flauberts *Madame Bovary* durchzieht, konvergiert mit den erotischen Eskapaden der Hauptfigur:

> Die Stoffe, die Emma Rouault stickt und spinnt, sind Liebesträume; sie beleben nur scheinbar und sind wie die der Arachne tatsächlich tödliche Truggebilde [...] Die im Text durchgängige Austauschbarkeit von Spinnen und Texten, von Fäden und Buchstaben, zeigt die Fatalität solch lustvoller Gewebe.[10]

Seit dem Arachne-Mythos in Ovids *Metamorphosen* erweist sich die Überblendung von weiblicher Handarbeit und Erotik als persistentes Motiv der Literaturgeschichte.[11] So birgt das zentrale Sujet des Romans, Emmas durch identifikatorische Lektüren hervorgerufenen erotischen Phantasmagorien, zugleich eine Metareflexion der eigentypischen Produktion und Rezeption literarischer 'Textgewebe'.

Im Folgenden soll ausgeführt werden, wie sich die aus der literarischen Vorlage übernommene Kunst- und Ästhetikreflexion in den beiden Adaptionen manifestiert. Jean Renoirs Verfilmung von 1933 rekurriert auf die Darstellungstraditionen filmischer 'Vorgängermedien' wie Theater und Malerei. Obgleich Renoirs Filme aus den 1930ern als Werke gelten, in denen das relativ junge Medium sein spezifisches Ausdruckspotenzial auslotet,[12] geschieht diese Exploration medialer Eigentypik in dezidierter Auseinandersetzung mit den traditionellen Künsten. Dadurch, dass Renoirs *Madame Bovary* mit

---

[8] Elsaesser/Hagener 2007: 47.

[9] Vinken 2009: 119-126.

[10] Vinken 2009: 125f.

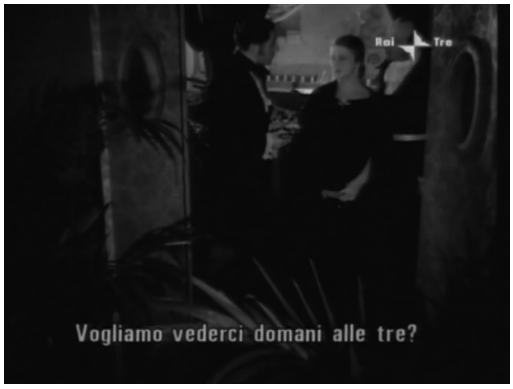
[11] Vergleiche hierzu Hoffmann 2005: 18-21, welcher sich neben Homers *Odyssee* auf Ovids *Ars Amatoria*, Kleists *Der Findling* (1811), Kleists *Marquise von O...* (1808), Hoffmanns *Der Sandmann* (1817), Stifters *Feldblumen* (1840), Raabes *Altershausen* (1911), Storms *Der Schimmelreiter* (1888), Fontanes *Der Stechlin* (1897) und Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall* (1985) bezieht. Im theoretischen Diskurs verweist Hoffmann auf diesen Nexus in Johann Georg Zimmermanns *Über die Einsamkeit* (1784), Johann Jakob Bachofens *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* (1859) und Josef Breuers bzw. Sigmund Freuds *Studien über Hysterie* (1895).

[12] Dünne 2005: 103.

Theaterschauspielern besetzt ist, etwa mit Valentine Tessier als Emma, finden sich hier die ausladenden Gesten und Posen von Bühne und Stummfilmära.

Neben dem expressiven Schauspiel der Darsteller verweist die spezifische Gestaltung der *mise-en-scène* auf die Anfänge des Films im Umfeld von Vaudeville und Theater. Innere Rahmungen durch Türen oder Vorhänge verdoppeln die Kadrierung des Filmbildes zu sekundären Leinwänden. Diese beschränken den Aktionsradius der Figuren, deren Gesellschaftsspiel sich wie auf einer Bühne entfaltet.[13] Wie in Renoirs späterem *La règle du jeu* (1939) wird der Konflikt vor allem in ursprünglich aus der Dramatik stammenden *mise-en-scène*-Kategorien verdeutlicht, wie der Anordnung und Bewegung der Figuren und Objekte im Raum. Als filmspezifisches Gestaltungsmittel verweist die Begrenzung des Blickfeldes zum einen auf das enge Korsett bürgerlicher Verhältnisse, zum anderen auf die mechanische Blicklenkung im Fluss filmischer Einstellungskadrierungen.

[13] Zur Bühnenhaftigkeit der *mise-en-scène* in Renoirs *Madame Bovary* siehe Sesonske 1980: 155-159. Neben den Mehrfachrahmungen sorgen die dramaturgische Geschlossenheit der einzelnen Szenen, die Tiefenschärfe, die Vermeidung von Großaufnahmen, die statische, mittige Bildkomposition, die lange Einstellungsdauer und die restriktive Kamerabewegung, welche den Figuren nie in den *offscreen*-Bereich folgt, für diesen Effekt.



Hier ist Film in der Metapher des 'Rahmens' zu verstehen, wie sie eingangs bestimmt wurde. Besonders Bildkompositionen, welche den Blick des Betrachters in die Bildtiefe verlagern, indem sich das wesentliche Handlungsgeschehen erst innerhalb eines zweiten oder sogar dritten Bildrahmens abspielt, verweisen auf Film als konstruiertes Artefakt.

Mit diesen mehrfach gerahmten Bildkompositionen wird nicht nur der Bezug zum Theater, sondern auch zur Malerei hergestellt. Wie schon in Flauberts *Madame Bovary* orientieren sich Emmas Sehnsuchtsträume nicht nur an romantischen Erzählungen, sondern auch an gemalten Vor-Bildern. Während Flauberts Emma sich als junge Klosterschülerin von den Abbildungen auf sogenannten 'keepsakes' beeindrucken lässt,[14] kann Renoir in seiner Verfilmung Malerei direkt in die Komposition seiner Filmbilder integrieren.

In der Szene, in welcher Charles Emma mit dem Neuerwerb einer Kutsche überrascht, ist Emma zunächst beim Malen einer romantischen Landschaft zu sehen. Dadurch, dass die Kutsche lediglich im inneren Rahmen eines geöffneten Fensters erscheint, erstarrt sie gleichfalls zum Bild. Damit ist bereits vorweggenommen, dass Emmas Hoffnung in die Kutsche, von der sie sich den Ausbruch aus der Enge der bürgerlichen Verhältnisse verspricht, ebenso in Ernüchterung umschlagen wird wie Emmas anderen Wunsch-Bilder. Auch als Emma und Charles den Raum verlassen, um mit der Kutsche eine erste Spazierfahrt zu unternehmen, folgt ihnen die Kamera nicht, sondern verharrt bewegungslos auf Emmas bildhaften Imaginationen.

[14] Rifelj 1997 und Erstić 2008.

Im weiteren Verlauf des Films avanciert die Kutsche allerdings noch in anderer Hinsicht zur Medienmetapher. Trotz der immensen Kürzungen des ursprünglich dreieinhalb Stunden dauernden Films[15] wird die Erzählung in Renoirs Adaption an vielen Stellen durch Landschaftsaufnahmen, meist aus der fahrenden Kutsche, unterbrochen.

Dadurch, dass diese Aufnahmen die Handlung nicht vorantreiben und durch ungewöhnliche Einstellungswinkel nicht als subjektive Perspektiven einer Figur aus der Kutsche inszeniert sind,[16] sind sie als 'Exzess-Momente' zu verstehen, welche zusätzliche Bedeutungsebenen erschließen. Als Bewegungsdarstellung verweisen sie auf die mediale Spezifik des Films, durch Kamerabewegung und Bildmontagen flexible Aufmerksamkeitszentren zu schaffen, wie es der Wahrnehmung von reisenden Passagieren entspricht.[17] Auch der flaubertsche Ausgangstext kennt solche Plotpausen,[18] Landschaftsbeschreibungen wie zu Beginn des Zweiten Teils oder die detaillierte Schilderung des Hochzeitsbuffets von Charles und Emma, welche einen Blick auf die erzählte Welt jenseits der Figurenperspektiven bieten. Auch die Plotpausen Flauberts bergen eine Medienreflexion der spezifischen Bedeutungsgenerierung in literarischen Texten. Viele der vermeintlich kontingenten Details und 'Requisiten' dieser Beschreibungen dienen nicht lediglich der Mimesisillusion im Sinne des barthesschen *effet de réel*,[19] sondern verweisen zusätzlich zeichenhaft auf eine allegorische Bedeutung. Die zahlreichen Ochsen, Kühe und Kälber, von denen in

---

[15] Zu den schwierigen ökonomischen Entstehungsbedingungen des Films im Vorfeld des II. Weltkrieges siehe Faulkner 1979: 86f. und Donaldson-Evans 2009: 42-45.
[16] Dünne 2005: 112f.
[17] Zur Engführung von spezifischem Kinodispositiv und der Bewegungswahrnehmung auf Reisen siehe Paech [2]1997: 69-75.
[18] Genette 1966: 223-244 beschreibt diese Leerstellen als '*silences de Flaubert*'.
[19] Culler in Vinken/Fröhlicher (Hgg.) 2009: 17.

Flauberts *Madame Bovary* die Rede ist und die sich sogar in den Figurennamen verstecken (Bovary, Tuvache, Lebœuf, Vaufrylard), deuten die Funktion Emma Bovarys als Opfertier und Sündenbock an.[20] Damit stellen sie die Funktionsweise von Zeichen als *aliquid stat pro aliquo* aus, welche bei den auf Konvention basierenden Schriftzeichen, im Gegensatz zu den sich auf Ähnlichkeit stützenden Bildzeichen des Films, in besonderer Weise augenfällig wird.

In ähnlicher Weise wie Flauberts Emma durch fehlgeleitete Lektüren zu einem falschen Weltverständnis gelangt, wird sie bei Renoir durch bildhafte Projektionen verführt. Dabei ist aufschlussreich, dass insbesondere Emmas Begegnungen mit ihren Verführern in doppelte Rahmungen gefasst sind, so dass sie für den Zuschauerblick als Bilder auf zweiter Stufe, als Imaginationen Emmas, deutlich werden.

[20] Vinken 2009: 85 und 97. Zur Namenpragmatik als textinterne Poetik literarischer Texte siehe Hoffmann 1989.

Ähnlich wie in der Szene mit der Kutsche erstarrt Emma innerhalb der sekundären Leinwände selbst zum Bild, wodurch ihre Ausbruchversuche als illusorische Imaginationen entlarvt werden. Während Flaubert im literarischen Ausgangstext mit Sprachklischees arbeitet, etwa der hyperbolischen Sprache der Lokalpolitiker auf der Landwirtschaftsausstellung, den pseudowissenschaftlichen Phrasen des Apothekers oder den bigotten Kalendersprüchen des Pfarrers,[21] führt Renoir Bildklischees vor, welche die Filmbilder als Projektionen Emmas ausweisen. Wie im späteren *Une partie de campagne* (1936), dessen Kostüme sich an der impressionistischen Malerei orientieren, arrangiert Renoir zudem die Figuren wie *tableaux vivants* in Anlehnung an Gemälde. Einige Einstellungen während der langen Sterbeszene ähneln etwa der Bildkomposition von *Les deux jeunes filles* (1892) von Renoirs Vaters, Pierre-Auguste Renoir, oder der Bildaufbau auf dem Maskenball erinnert an Edgar Degas' *L'absinthe* (1876).

[21] Flaubert verfasste bekanntlich ein 'Wörterbuch der Gemeinplätze' (*Dictionnaire des idées reçues*), während er an *Madame Bovary* schrieb.

In Anlehnung an Lacans Überlegungen zur Identitätsbildung im sogenannten Spiegelstadium,[22] hat sich der Spiegel in Literatur und Film als Motiv etabliert, welches auf prekäre Subjektivitätsentwürfe verweist.[23] Im visuellen Medium Film zeitigen Spiegel eine bildhafte Verdoppelungsstruktur, innerhalb derer sich die Figuren neben ihren realen Existenzbedingungen in ein imaginäres Spiegel-Ich spalten. Entsprechend finden sich in Renoirs *Madame Bovary*-Verfilmung Spiegelszenen an narrativen Schaltstellen der Erzählung, an denen sich für Emma Bovary die Möglichkeit zu einem alternativen Identitätsentwurf jenseits der Enge der bürgerlichen Verhältnisse öffnet.

[22] Lacan 1966 bzw. 1986.

[23] Man denke etwa in der Literatur an Chamissos Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1812) oder an Hoffmanns Erzählung *Abentheuer einer Sylvester-Nacht* (1815), welche beide in den Film *Der Student von Prag* (1913) Eingang finden. Zur 'Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films' vergleiche am Beispiel der Parallelmontagetechnik in Flauberts *Madame Bovary* Paech [2]1997: 51-54.

Dem Spiegelmotiv verwandt ist das des Schattens, welches in ähnlicher Weise auf die drohende Gefahr von Identitäts-Spaltung und Ich-Verlust verweist. So kündigt sich die allegorische Figur des blinden Bettlers, welcher Emmas Schicksal 'voraus-sieht', in einem langen Schattenwurf an. Ähnlich wie in Chamissos *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1812) der Held Gefahr läuft, erst seinen Schatten und dann seine Seele an eine teuflische Verführerfigur zu verlieren,[24] verkauft sich Emma Bovary an den skrupellosen Stoffhändler Lheureux, bis sie zum Schluss selbst wie käufliche Ware in seinem Laden erscheint. In dieser letzten Lesart ist das Spiegelmotiv auch mit der Metaphorisierung von Film als 'Schaufenster' verknüpft, welches dem Blick des Betrachters begehrliche Objekte zur Schau stellt.

Während Emma im flaubertschen Ausgangstext im Medium der Schrift sowohl ihrer identifikatorischen Lektüre von Romanen als auch der doppelten Metapher von Literatur als 'Pharmakon' des Apothekers und als 'Gewebe' des Stoffhändlers zum Opfer fällt,[25] erliegt sie im visuellen Medium Film dem schönen Schein bildhafter Darstellungen und ihrer Metaphorisierungen als 'Rahmen', 'Fenster', 'Schatten', 'Spiegel' oder 'Schaufenster'.[26]

Claude Chabrols spätere *Madame Bovary*-Verfilmung aus dem Jahre 1991 scheint sich zunächst an der Umsetzung Renoirs zu orientieren. Auch hier finden sich theatrale Posen, Mehrfachrahmungen als sekundäre Leinwände und der Einbezug von Malerei in den Bildaufbau der *mise-en-scène.*

---

[24] Vergleiche hierzu Hoffmann 1993. Es stellt sich die Frage, ob die vermeintliche Fremdverführung Lheureux' als teuflische Selbstverführung Emmas zu verstehen ist.
[25] Vinken 2009: 100f.
[26] Zur optischen Codierung von prekären Identitätsentwürfen in Literatur und Film siehe Jahraus 2008.

Das Motiv des Schattens weist auch hier auf Emmas Identitätsverlust und tragisches Ende voraus: Als Emma Rudolphes Brief erhält, wird sie buchstäblich zu einem Schatten ihrer selbst.

Während bei Renoir Film jedoch vorrangig als 'Rahmen' metaphorisiert wird, stellt Chabrol Film als 'Fenster' zur Welt aus. Anders als Renoirs Bildkompositionen, welche Film permanent als gemachtes Artefakt inszenieren, regen in Chabrols Verfilmung das ausdrucksvolle Spiel von Isabelle Huppert, die fließenden Kamerabewegungen (etwa während der Ballszene) und der gezielte Einsatz von extradiegetischer Stimmungsmusik zu einer immersiven Rezeption an. Während Renoir durch die Verwendung von Bildklischees und theatraler

Gesten versucht, ein Äquivalent zu Flauberts Bindung an die Perspektive Emmas zu finden, den Zuschauer gleichzeitig aber durch Mehrfachrahmungen wieder zu distanzieren, setzt Chabrol auf das Identifikationspotenzial filmischer Bilder. Film wird als Medium der unverhüllten Sichtbarkeit verstanden, so dass Chabrols Verfilmung, anders als der flaubertsche Ausgangstext und anders als Renoirs Adaption, einen kurzen Einblick in die amourösen Vorgänge während der Kutschfahrt von Emma und Léon gewährt.

Damit wird vernachlässigt, dass das notwendige Korrelat des Sichtbaren das Unsichtbare ist, dass Film nur als Kippspiel von Sehen und Nicht-Sehen, Enthüllen und Verbergen – etwa im Wechsel zwischen *onscreen*- und *offscreen*-Bereich im Fluss der Einstellungswechsel – adäquat beschrieben ist.

Neben der Bedeutung des Fensters als Medienmetapher kommt ihm in Chabrols Umsetzung eine raumsemantische Funktion zu. Das Fenster markiert den Zwischenraum, das Relais zwischen Innen und Außen, zwischen dem Raum der bürgerlichen Enge und Emmas unbegrenzten Imaginations- und Sehnsuchtsraum. Entsprechend ist Emma in unzähligen Einstellungen am Fenster zu sehen, welches zum Symbol ihrer (enttäuschten) Erwartungen wird.

Neben den zahlreichen Großaufnahmen von Emmas Gesicht setzt Chabrol als zusätzliche Annäherung an ihre Wahrnehmungsperspektive einen heterodiegetischen Sprecher ein, welcher Emmas Gedanken und Gefühle als *voice-over* wiedergibt. Obgleich einige Passagen wörtlich aus Flauberts *Madame Bovary* übernommen sind, verzerrt dieses Mittel die Eigentypik der flaubertschen Erzählperspektive, da die sonore männliche Erzählstimme den Anschein allwissender, auktorialer Glaubwürdigkeit auch an jenen Stellen erweckt, welche im Roman von Emmas Perspektive durchsetzt sind. Dadurch, dass die Ausführungen des Sprechers zugleich von der Bildebene unterstützt werden, entsteht der Eindruck einer absoluten Verlässlichkeit und Gültigkeit seiner Aussagen.[27] Obgleich sich die flaubertsche *impersonnalité*, *impassibilité* und *impartialité* als Klischees der *Madame Bovary*-Forschung herausgestellt haben, da auch der flaubertsche Ausgangstext auktoriale Einschübe enthält,[28] scheint die Verwendung eines *voice-over*-Kommentars wenig geeignet, Flauberts

[27] Dünne 2005: 106f. Zu einer Diskussion des Einsatzes von *voice-over*-Sprechern am Beispiel von Chabrols *Madame Bovary* siehe Seifert 1998: 119f. und Donaldson-Evans 2009: 114-120.
[28] Culler in Vinken/Fröhlicher (Hgg.) 2009: 9-20.

subtile Übergänge zwischen Figurenperspektive und Perspektive des Erzählers nachzuahmen. Während Flaubert ein flexibles, multifokales Rotieren von Perspektiven erreicht, beansprucht die Erzählstimme in Chabrols Verfilmung eine Deutungs- und Weisungshoheit über Bildebene und Geschichte, etwa indem sie Einblick in die Gedanken und Gefühle von Emma (TC 00:14:54) und anderen Figuren gewährt (TC 01:24:43), narrativ bedeutsame Informationen vergibt (TC 00:26:40), das Handlungsgeschehen kommentiert und bewertet (TC 01:21:27) sowie mit einem Ausblick auf den Fortgang der Handlung nach Emmas Tod abschließt (TC 02:14:42). Im Gegensatz dazu wird bei Flaubert gerade durch den Abbau des Erzählers als Orientierungszentrum, welcher sich vorrangig "über Akte ironischer Negation artikuliert" und sich nur scheinbar mit der Perspektive der Figuren solidarisiert,[29] ein kritisches Hinterfragen aller gebotenen Perspektiven erreicht. In der "Negativität des ironischen Diskurses" ist bei Flaubert eben keine verlässliche Perspektive auszumachen.[30]

Besonders das Stilmittel der erlebten Rede ermöglicht das Verschmelzen von Figurenwahrnehmung und Erzählerbericht. Durch den gezielten Einsatz von Spiegelungen in den Aufbau der *mise-en-scène* erreicht Chabrol ein visuelles Äquivalent zur Verunklarung von Ebenen, wie sie durch erlebte Rede hervorgerufen wird. In einem sogenannten 'Interface', das heißt einem Bild, in welchem Bild und Spiegelung in einer einzigen Einstellung miteinander verschmelzen,[31] wird eine Überblendung genuin filmischer Erzählkategorien wie *onscreen*- und *offscreen*-Bereich, Montage und *mise-en-scène* erreicht, da hier zwei distinkte Bilder in einer Einstellung integriert werden.

[29] Warning 1982: 296.
[30] Warning 1982: 297f. Vergleiche hierzu auch Culler 2006.
[31] Zu Begriff sowie Funktions- und Wirkungsweise des 'Interface' siehe Žižek 2001: 20-62.

Besonders in der Ballszene sind die Spiegelungen so kadriert, dass aktuelles Bild (die tanzenden Ballgäste) und virtuelles Bild (die Spiegelungen der tanzenden Ballgäste) konvergieren. So wie der Ball auf La Vaubyessard für Emma die scheinbare Erfüllung all ihrer Sehnsuchtsträume darstellt und damit ihr tatsächliches Ich mit ihrem imaginierten Ideal-Ich zusammenfallen, werden hier aktuelles und virtuelles Bild ununterscheidbar. Die Spiegelungen stehen damit für eine Aufhebung der Diskrepanz zwischen Schein und Sein, in welcher sich das Sein in Schein auflöst. Damit ist an diesem vermeintlichen Höhepunkt von Emmas Leben ihr letztendliches Scheitern bereits vorweggenommen.

Ad 2: Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925/1926) und Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* (1999)

Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* folgt einem dreiphasigen Modell:

In der ersten "Hälfte" kommt es […] zunächst zum Ausbruch einer fundamentalen Sinnkrise des Subjekts, die den optimistischen Aufbruch zu einem alternativen Leben nach sich zieht: Das Subjekt hebt alte, beengende Normen und Tabus auf – meist im Bereich der Erotik und Sexualität –, es macht Bewußtwerdungsprozesse und entdeckt (in der Regel) ihm bislang nicht bewußte Anteile seiner Person; im Zusammenhang damit kommt es zum Entwurf einer neuen expliziten Individualpsychologie, einer neuen Konzeption der "Person" und einer neuen Moral sowie einer neuen Sinnstiftung etc. – doch nun folgt in einem zweiten Teil ein neuerlicher Prozeß, der wiederum zumeist eine Krise und Bewußtwerdung inkludiert, diesmal jedoch […] im Zeichen einer umfassenden Desillusionierung […]. Diese Zweiteilung ist [...] als ein narratives 3-Phasen-Modell realisiert mit den Phasen A, B und C: Die erste "Hälfte" erzählt den Übergang von einer

Ausgangsphase A in die Zwischenphase B, die zweite den Übergang von letzterer in die Zielphase C.[32]

Dem 3-Phasen-Modell liegt eine "ideologische Zweiteilung" zugrunde.[33] Der Text baut zwei semantische Räume auf, den "gewohnten Bezirk" (RA 34) als bürgerlichen Wertraum der Ausgangsphase A und Zielphase C und eine "andere, ferne, fremde Welt" (Ebd.) als Raum der Abweichung und des potenziellen Normbruchs der Zwischenphase B.[34] Der Übergang von einem dieser semantischen Räume in den anderen lässt sich jeweils als "Tiefen-Ereignis" (E_1/E_2) rekonstruieren.[35] Das Tiefen-Ereignis E_1 besteht in der Substitution des eigenen, bürgerlichen Modells durch das fremde, abweichende; das Tiefen-Ereignis E_2 erreicht die Rückführung in das bürgerliche System – allerdings nach der Neuvermittlung von potenzieller Person und realisierter Person – auf einer höherer Ebene.[36] Die so von Tiefen-Ereignissen gerahmte zentrale Zwischenphase B zerfällt besonders explizit in zwei Phasen, indem der Protagonist Fridolin einen doppelten Kursus von erotischer Versuchung (Segment B_A) und erotischer Ernüchterung (Segment B_B) durchläuft. Durch die Rekurrenzen des ersten und zweiten Kursus, etwa auf der Figurenebene, stellt der Text eine Opposition und Vergleichbarkeit der beiden Teilsegmente her.

Im Zuge des ersten Kursus, in dem Fridolin mit erotischen Versuchungen außerhalb der bürgerlichen Ehe konfrontiert wird, werden die narrativen Basiskategorien von Figuren, Raum und Zeit sukzessiv 'verfremdet'. Kulturell und textuell festgelegte Klassifikationen und Grenzziehungen werden aufgebrochen, überschritten, verkehrt oder aufgelockert. Grenzen zwischen Fiktion und textueller Realität sowie zwischen Traum und Wirklichkeit werden unscharf.[37] Die Ereignisse und Handlungen der Zwischenphase sind teils nur lückenhaft motiviert. Kausalität wird partiell aufgegeben.[38] Fridolins Gang in die

---

[32] Lukas 1996: 15.
[33] Ebenda.
[34] Diesen Ausführungen liegt folgende Ausgabe zugrunde: Arthur Schnitzler: *Die Braut. Traumnovelle.* Stuttgart 1997/2002, S. 11-103 (= RUB 18159). Bei Textbelegen wird mit der Sigle RA (= Reclam Ausgabe) abgekürzt.
[35] Lukas 1996: 15.
[36] Laut Titzmann 1989: 36 liegt dem Personenkonzept der Literatur der Frühen Moderne ein dynamisches Modell zugrunde, indem das Subjekt "als eine Menge von ihm inhärenten Möglichkeiten gedacht [wird], die zum jeweiligen Zeitpunkt nur partiell realisiert sind".
[37] Spiel 1985: 165f.; Imboden 1971: 51-65 bzw. Fritsche 1974: 204; Schrimpf 1977: 225-228; Jennings 1981: 76; Kluge 1982: 325; Cohn 1982: 67-69; Perlmann 1987: 180f./192.
[38] Scheffel 1998: 125.

Gegenwelt weist zudem phantastische und märchenhafte Aspekte auf.[39] Als Initiator für Fridolins Doppelweg dient jeweils ein Gespräch der Eheleute über sexuelle Wünsche jenseits der Ehe (RA 13: wechselseitiges Geständnis der erotischen Verlockungen am dänischen Strand bzw. RA 72f.: Albertines Traumerzählung).

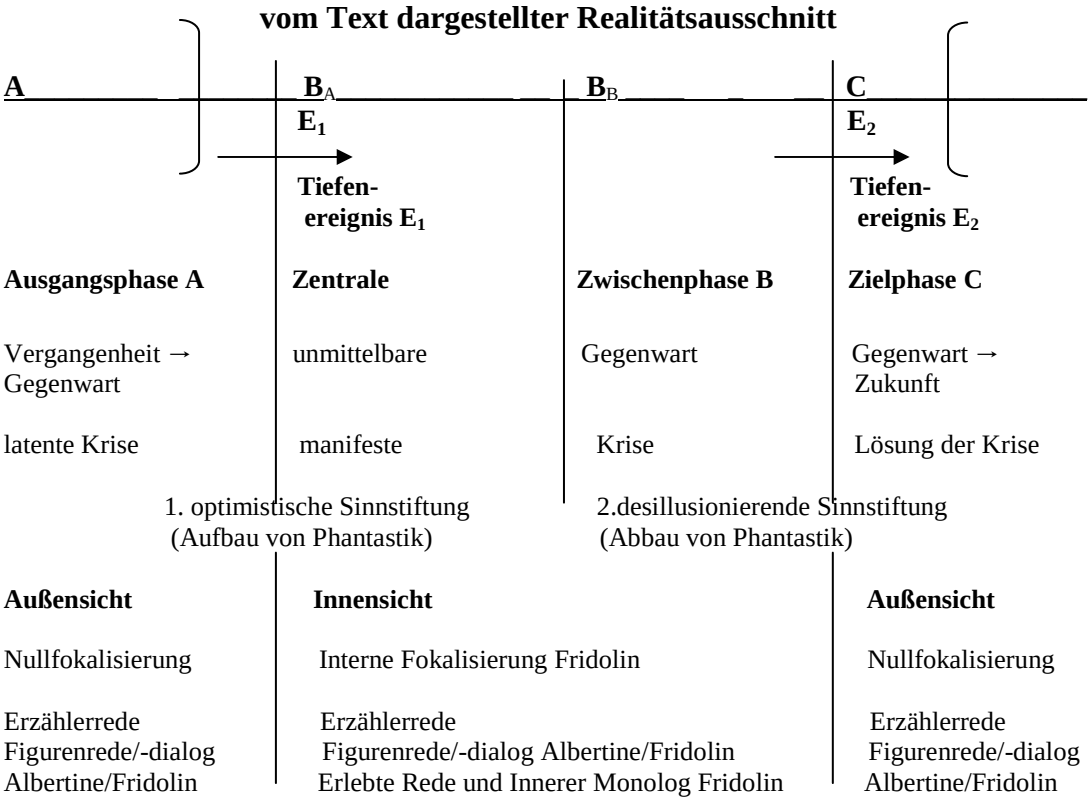
In einem zweiten Kursus, welcher Fridolin zu den Stationen seines nächtlichen Gangs zurückführt, wird die bürgerliche Realität sukzessive restituiert. Die 'Verfremdung' von Figuren, Raum und Zeit wird (tendenziell) aufgehoben. Kulturell oder textuell festgesetzte Grenzziehungen werden wiederhergestellt. Der zweite Gang erweist sich als umfassende Desillusionierung. Die Verheißung einer vitalisierenden Erotik löst sich auf; Regeneration und Sinnstiftung jenseits der bürgerlichen Normalität scheitern. Als auslösendes Moment für den Übergang von der Zwischenphase B in die Zielphase C kann die Maske auf dem Ehebett gelten. Obwohl sie Fridolin als "etwas Dunkles, Abgegrenztes" empfindet, das nun sein "rätselhaft gewordenes Antlitz zu bedeuten" hat, kombiniert sie "ganz nahe dem Antlitz Albertines auf dem benachbarten, auf *seinem* Polster" des Ehebetts normabweichend-fremdes mit bürgerlich-vertrautem [Hervorhebung im Original] (RA 101f.). Das Weiterführen der bürgerlichen Existenz und Ehe scheint möglich, da die inneren Normabweichungen und bisher unbewussten Anteile der Identität akzeptiert und in ein neues Ich-Bild integriert werden, von dem allerdings angenommen wird, dass es einem steten Wandel ausgesetzt ist (RA 103). Mithin wird der "graue Morgen" (RA 12) zu Beginn der *Traumnovelle* am Ende von "einem sieghaften Lichtstrahl" abgelöst, der zumindest zeitweise "durch den Vorhangspalt" des ehelichen Schlafzimmers leuchtet (RA 103).

Stellt man die Frage nach der erzählperspektivischen Vermittlung dieses Modells, lässt sich eine analoge Zweiteilung des Textes ausmachen: In den peripheren Teilen des Texts – der Ausgangsphase A und der Zielphase C – finden sich erzählperspektivische Mittel der Außensicht, etwa unfokalisierte Erzählerrede. Wenn etwas von den Gedanken und Gefühlen der Figuren in den Phasen A und C preisgegeben wird, müssen sie davon in direkter Rede berichten,

[39] Krotkoff 1972: 73 bzw. Scheffel 1997 und 1998.

Einblick in ihr Denken und Fühlen wird nicht gewährt. Dem gegenüber werden in der zentralen Zwischenphase B erzählerische Mittel der Innensicht verwendet. Der Erzähler übernimmt oftmals die Wahrnehmungsperspektive Fridolins und gewährt anhand 'psychologisierender' Verfahren, wie innerem Monolog und erlebter Rede, scheinbar direkten Einblick in Fridolins Bewusstsein. Fridolin wird in der zentralen Zwischenphase B mit einer Ehe- (und Lebens-)krise konfrontiert, durch die er seine bisherigen (bürgerlichen) Werte, (Lebens)-Situation und (realisierte) Person in Frage stellt. Durch das partielle Zurücktreten des Erzählers hinter die Sicht Fridolins werden seine inneren Konflikte, Gedanken und Gefühle in diesem *relativizing moment* offenbar.[40] Der ideologischen Zweiteilung des Texts entspricht eine erzählperspektivische Zweiteilung, da sich die zentrale Zwischenphase vorrangig durch narrative Verfahren der Innenperspektivierung auszeichnet, wohingegen Ausgangs- und Zielphase anhand erzählerischer Mittel der Außensicht vermittelt werden. Mithin wird die Welt der bürgerlichen Normalität durch narrative Verfahren der Außensicht (Nullfokalisierung) vermittelt, während die Darstellung der Ereignisse während Fridolins Doppelweg in die Welt der vom bürgerlichen Modell Abweichenden durch seine Innensicht (interne Fokalisierung auf Fridolins Wahrnehmung) geprägt ist:

[40] Zum Begriff des *relativizing moment* in Schnitzlers Erzähltexten siehe Swales 1971: 79.



In der Zwischenphase B ist die Erzählebene jedoch nicht gänzlich ausgeschaltet. Vielmehr changiert der Erzähler zwischen Distanz und Nähe zur Wahrnehmungsperspektive seiner Figuren. Dabei schränken sich Erzähler- und Figurenperspektive wechselseitig ein – ohne dass die Ambivalenz zugunsten einer Einsicht aufgelöst würde. Erzähler- und Figurenrede gehen so nahtlos ineinander über, dass man intern fokalisierte Figurenperspektive kaum von logisch privilegierter Erzählstimme trennen kann, so dass eine abschließende Deutung des Geschehens offen bleibt. Paradigmatisch für die Verschmelzung von Erzähler- und Figurenrede kann das Stilmittel der erlebten Rede gelten, welches beide Perspektiven ununterscheidbar verschränkt.[41] Das Mittel der Introspektion dient dem schnitzlerschen Erzähler dazu, die verborgene oder absichtlich verhüllte Gedanken- und Empfindungswelt seiner Figuren zu entlarven. Dabei greift er nicht wie ein traditionell wertender Erzähler ein, sondern tritt hinter die Innensicht seiner Figuren zurück und lässt sie sich durch unmittelbare Wiedergabe ihrer Gedanken, Gefühle und Wahrnehmungen selbst demaskieren. Die Nuancierung durch den Erzähler hat meist einen ironischen Unterton, der

[41] Zu Funktions- und Wirkungsweise der erlebten Rede siehe Pascal 1977: 17.

Fridolins illusorische (Selbst-)verklärung entlarvt und kritisiert. Der Akzent scheint auf der Willensfreiheit des Individuums zu liegen:

> Obwohl Schnitzler also nicht mehr daran glaubt, daß der zentrale Gedanke der Aufklärung, die Autonomie des Individuums, in Übereinstimmung mit der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft verwirklicht werden könnte, gibt er die Sache der Vernunft doch nicht verloren. Wenn der Gedanke verfehlt ist, die Gesellschaft in ihrer Totalität verändern zu wollen, so ist es vielleicht nicht ebenso aussichtslos, beim einzelnen Individuum anzusetzen.[42]

Durch die ambivalente Erzählhaltung in Schnitzlers *Traumnovelle* fließen zwei Haupttendenzen seines Werks zusammen. Zum einen eine bloß phänomenologisch-diagnostizierende Beschreibung des 'impressionistischen' Menschen:[43] In einer Zeit des Werterelativismus gibt es nichts mehr, das ohne weiteres als notwendig wahr angenommen werden kann. Das Subjekt wird zur Instanz, die zwischen Wahrem und Falschem zu befinden hat. Diese Einsicht erklärt die subjektivistische Tendenz der schnitzlerschen Erzählweise. Um die hierin geborgene Gefahr des Abgleitens in einen haltlosen Subjektivismus zu bannen, werden ihr die objektivierenden Verfahren beigestellt. So haben Schnitzlers Texte zum anderen einen gesellschaftskritischen Impetus. Die Gesellschaftskritik artikuliert sich jedoch nicht explizit. Sie ist vielmehr deskriptiv-analysierender Natur. Offenbart sie sich doch anhand von Demaskierung, Offenlegung und Beschreibung der Missstände, die als solche erst erkannt werden müssen. Durch "strukturelle Mimesis" leistet sie deren Kritik.[44] Mithin lässt sich der (literatur-)geschichtliche Ort des schnitzlerschen Erzählens zwischen Werterelativismus und aufklärerischem Erbe bestimmen. Die Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit und Wirklichkeit wird in ähnlicher Weise von Albertine gegen Ende der *Traumnovelle* gestellt (RA 103). Der hoffnungsvolle Schluss wird nicht zuletzt durch die Fähigkeit Albertines, zwischen innerer Wahrheit und bloß faktischer Wirklichkeit zu unterscheiden, ermöglicht. Erst dadurch können utopischer Gegenentwurf und "sieghafte[r] Lichtstrahl" – zumindest vorsichtig – "durch den Vorhangspalt" des ehelichen Schlafzimmers hindurchschimmern (RA 103).

---

[42] Scheible 1996: 97.
[43] Schnitzler 1967: 53f. charakterisiert den impressionistischen Menschen wie folgt: "Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind […]. Die große Mehrzahl der Menschen ist in diesem Sinne kernlos […]".
[44] Knorr 1988: 208.

Der zweite Teil dieser Überlegungen wird sich Stanley Kubricks Adaption der *Traumnovelle* unter dem Titel *Eyes Wide Shut* zuwenden.[45] In einer doppelten Transformation wird die literarische Erzählung in den narrativen Diskurs des Films übersetzt und vom Wien der Jahrhundertwende ins New York der Jahrtausendwende übertragen. Anders als in der schnitzlerschen Teilung des Texts in zwei disjunkte semantische Räume legt Kubrick die bürgerliche Welt selbst doppelbödig an. Der Schein trügt, die dargestellte Wirklichkeit des amerikanischen Großbürgertums ist durchsetzt vom Raum der vom bürgerlichen Lebensmodell Abweichenden. Während Schnitzler durch das beschriebene triadische Handlungsschema ein genuin narratives Muster nutzt,[46] dessen Übergänge zwischen den Phasen jeweils von Tiefen-Ereignissen initiiert werden, verlegt Kubrick die Ereignisstruktur ins Innere der einzelnen Einstellung. Innerhalb desselben semantischen Raumes und im Inneren einer geschlossenen Bildkomposition lassen sich 'Störelemente' ausmachen, welche der Bedeutungsstruktur des Bildes zuwiderlaufen und in diesem Sinne ereignishaft wirken. Bevor diese Bildelemente näher charakterisiert werden, sollen drei Thesen vorangestellt werden. Dadurch, dass die Störelemente nicht in den übrigen Bildaufbau passen, unterlaufen sie dessen eigentliche Bedeutung und eröffnen eine interpretative Bewegung, welche Figuren wie Rezipienten involviert. Ähnlich wie sich der Protagonist des Films, Bill Harford, Einblick in die verborgenen Machenschaften der Orgiengesellschaft verschafft, dringt durch die Störelemente auf bildästhetischer Ebene die dunkle Kehrseite der Figuren als Begehren, Halluzination, Verdacht, Besessenheit oder Schuldgefühl von Innen nach Außen. Indem die Störelemente als Relais zwischen konkurrierenden semantischen Räumen bzw. als Grenze zwischen Innen und Außen aufzufassen sind, lassen sie sich zudem als Metaphern für die mediale Eigentypik des Films verstehen. Die Bewegtheit des filmischen Bildes durch Montage und Kameraarbeit erzeugt ein Kippspiel, in dem jederzeit Prä- in Absenz, *onscreen-*

---

[45] *Eyes Wide Shut.* Regie: Stanley Kubrick. Drehbuch: Stanley Kubrick/Frederic Raphael [inspired by "Traumnovelle" by Arthur Schnitzler]. Produktion: Stanley Kubrick. 153 Minuten. Großbritannien, U.S.A. 1999. Dialogpassagen werden aus dem Drehbuch Kubrick/Raphael 1999 zitiert und mit der Sigle SP (= *Screenplay*) abgekürzt.

[46] Zum Modell der gerichteten Dreiphasigkeit in narrativen Texten siehe Bremond 1973: 131f. und Ricoeur 1983 sowie zusammenfassend und weiterführend Renner 2000.

in *offscreen*-Bereich umschlagen kann und sich solcherart Sehen und Verbergen, Ver- und Enthüllen konstitutiv bedingen.

Als erstes dieser Störelemente ist das Begriffspaar 'Auge' und 'Blick' bzw. 'Sehen' und 'Blicken' zu verstehen.[47] Das Auge als die Medienmetapher schlechthin klingt bereits im Oxymoron des Titel, *Eyes Wide Shut*, an. Medien ermöglichen Wahrnehmung, müssen aber, um funktionieren zu können, selbst unsichtbar bleiben.[48] Der Titel des Films verweist auf das Begehren zu sehen, die Augen weit zu öffnen, macht aber zugleich auf die Kehrseite des Sehens, den Blick, den blinden Fleck, den Entzug des Sehens, aufmerksam. Anders als die Literatur kann das visuelle Medium Film das Wechselspiel von Zeigen und Verbergen auch auf die textexterne Ebene der Rezeption verlagern.[49] Bereits die erste Einstellung konfrontiert den Wunsch Sehen zu wollen mit dem Entzug des Sehens. Für wenige Sekunden ist im Vorspann des Films Nicole Kidman als Rückenakt zu sehen, sofort wird jedoch ab- und der Titel eingeblendet: *Eyes Wide Shut*. Das voyeuristische Begehren des Zuschauers wird von außen nach innen gewendet, auf die eigenen Imaginationen und Erwartungen.[50] Illusionierung und Desillusionierung sind in *Eyes Wide Shut* von Anfang an in ein komplexes Spiel von Ver- und Enthüllen, von Sehen und Nicht-Sehen gekleidet,[51] um in einer textinternen Kommunikation die Protagonisten in ein vielschichtiges Nebeneinander von erotischer Verlockung und Ernüchterung zu verstricken und in einer textexternen Kommunikation den Authentizitätscharakter des filmischen Bildes zu unterlaufen und zu hinterfragen. Repräsentation wird als solche ausgestellt, indem der Rückenakt gerahmt von zwei dorischen Säulen und einem an das Theater erinnernden Vorhang wie eine antike Venusstatue anmutet. Damit werden Bildmuster aus der Kunstgeschichte zitiert, zugleich aber auch gebrochen. Obwohl ein Spiegel deutlich in der linken Bildhälfte erkennbar ist, bleibt das Begehren nach einer zusätzlichen (Vorder-)ansicht der Frau, anders als in den Vorbildern der Kunstgeschichte von Tizian über Velázquez (*La Venus del Espejo*; 1648-1651) bis Manet, verwehrt.

---

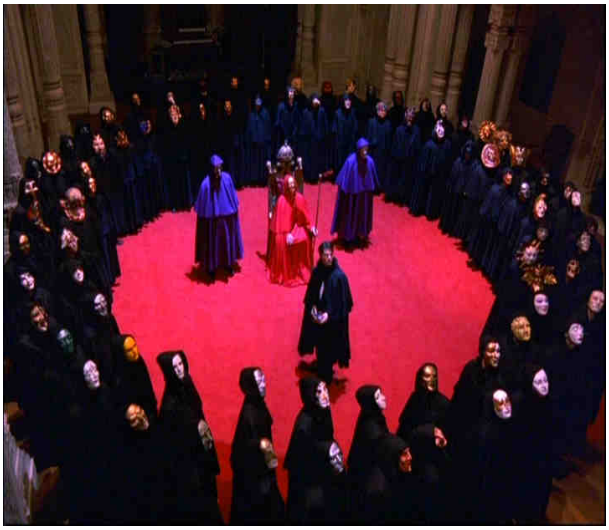
[47] Zur Bedeutung des Motivkomplexes Auge, Blick und Bild im Gesamtwerk von Stanley Kubrick siehe Seeßlen/Jung ²2001: 48a-51a und Kilb 1999: 17-26.
[48] Engell 2008: 90.
[49] Jahraus 2003: 185.
[50] Freytag 2007.
[51] Kirchmann ³2001: 269-276.

Ein ähnliches Bildzitat findet sich in der Badezimmerszene, in welcher ein Model nach einem drogeninduzierten Zusammenbruch gezeigt wird, der ihr Liebesspiel mit dem zwielichtigen Großbürger Victor Ziegler unterbricht.

Die Körperhaltung des Models wird von einem an die Aktgemälde Modiglianis erinnernden Bild an der Wand gedoppelt.[52] Auch hier löst sich die von der Tradition erotischer Abbildungen ausgehende Verheißung nicht ein. Neben dem lustvollen Blick des Voyeurs, der zugleich beschränkt wird, führt *Eyes Wide Shut* ein Panoptikum unterschiedlichster Sehweisen und Blickkonstellationen vor: Den subjekt(de)stabilisierenden Blick in den Spiegel, welcher vom Partner weg- und in den Bereich des imaginierten Begehrens jenseits der bürgerlichen Ehe hineinführt; den bedrohlichen Blick hinter den Masken, welche als Sehende selbst ungesehen bleiben wollen; den technoiden Blick der Überwachungskamera, welcher vom räumlich nicht fixierbaren 'Rundsehen' der Kamera während der Orgienszene gedoppelt wird, welches das Gerichtsein des

[52] Caduff et al. 2006.

Blicks auflöst und zum Auge wird; den Blick der Toten im Leichenschauhaus, welche wie eine Maske blicklos zurückschaut und wie bei Alices Kamerablick den Zuschauer als denjenigen reflektiert, der sieht. Sehen gerät als Sehen 'in den Blick' und irritiert die Wahrnehmungsakte von Figuren und Zuschauern. Der Blick selbst wird im Bild gespiegelt. Die Brille, die Alice in vielen Szenen ostentativ auf- und absetzt, reflektiert die Trennung zwischen Bild, Auge und Blick.



Ein zweites dieser Störelemente, das sich im Begriffspaar 'Gesicht' und 'Maske' manifestiert, ist eng mit dem Motivkomplex von Bild, Auge und Blick verknüpft.[53] Das Gesicht eines Menschen ist als "Membran zwischen Innenwelt und Außenwelt" zu verstehen,[54] indem es als äußere Oberflächenstruktur innere Bewusstseinsinhalte sichtbar werden lässt. In dieser Eigenschaft ist es der Metaphorisierung von Film als 'Bild-Schirm' (*screen*) verwandt.[55] Bei beiden Begriffen konvergiert eine verbergend-schützende mit einer eröffnend-reflektierenden Bedeutung. Gesicht und Schirm sind als durchlässige Membran zu verstehen, welche einerseits ein Hindurchschimmern ermöglicht und andererseits eine abgrenzende Funktion erfüllt. Entsprechend bezeichnet Deleuze die Möglichkeit der überlebensgroßen Wiedergabe des menschlichen Gesichts im Kino als 'Affektbild'. Deleuze zufolge transformieren Großaufnahmen

[53] Zum Motiv der Maske im Gesamtwerk von Stanley Kubrick siehe Seeßlen/Jung ²2001: 56a-57b.
[54] Koebner 2005: 260.
[55] Elsaesser/Hagener 2007: S. 53-55.

im Kino jeden Gegenstand zu einem 'Gesicht', welches als "reflektierende und reflektierte Einheit", als die Projektion ermöglichende Oberfläche und zugleich als die Projektion selbst zu verstehen ist.[56] In *Eyes Wide Shut* wird die Maske zum Symptom einer Störung zwischen Innen und Außen. Statt zu einem Seismograph von Affekten wird das Gesicht durch die Maske undurchdringlich. Als Reaktion auf Alices Erzählung der verhinderten Liaison mit dem Marineoffizier, während der Alices Gesicht gezielt als Affektbild inszeniert wird, erstarrt Bills Gesicht zur Maske. Von nun an richtet sich Bills Blick nach Innen auf seine imaginierten Eifersuchtsvisionen, bis sein Gesicht auf der Orgie buchstäblich von einer Maske verhüllt wird. Erst die tatsächliche Substitution von Gesicht und Maske, als diese auf Bills Kopfkissen im Ehebett platziert wird und als deleuzesches Affektbild in Großaufnahme inszeniert ist, führt zum Verlust der Maskerade. Bill bricht weinend zusammen und kann Alice "alles erzählen". Formal leistet die Einstellung eine Umkehrung der Szene, in welcher Alice von ihrem Traum erzählt, hier wendet sich Bill mit einem maskenhaften Gesichtsausdruck von seiner Frau ab.

[56] Deleuze 1989: 123.

Das dritte Störelement, das Motiv des 'Doppelgängers', ist wiederum mit den beschriebenen Themenkomplexen Auge und Blick bzw. Gesicht und Maske verbunden.[57] Wie schon der schnitzlersche Ausgangstext, dessen ursprünglicher Titel *Doppelnovelle* lautet,[58] ist *Eyes Wide Shut* als Abfolge von Rekurrenzen und

[57] Zum Doppelgänger-Motiv in Kubricks Gesamtwerk siehe Seeßlen/Jung ²2001: 40a-42a.
[58] Farese 2010: 361.

Wiederaufnahmen konstruiert. Von den Doppelungen sind alle Handlungselemente betroffen: Ereignisse, Figuren und Handlungsräume.[59] Insbesondere entsprechen sich Zieglers Party und die Orgiengesellschaft. Während auf der Party Bill Mandy bei ihrem Zusammenbruch hilft, opfert sich Mandy für Bill bei der Orgiengesellschaft; die zwei Models, welche Bill auf der Party verführen möchten, werden von zwei Prostituierten auf der Orgie ersetzt und das großbürgerliche Anwesen der Zieglers wird von Somerton als Sitz der Orgiengesellschaft gedoppelt. Wie die Einstellung von Bill und Alice vor dem Spiegel nahe legt, spalten sich die Eheleute im Verlauf der Handlung in ihre durch Masken aufrecht erhaltene bürgerliche Identität und in das imaginäre Spiegel-Ich ihrer außerehelichen Begierden. Im visuellen Medium Film wird ein solches innerpsychisches Konfliktpotenzial häufig sichtbar externalisiert, indem sich die Figuren in eine Vielzahl von Doppelgängern aufspalten, welche nicht verwirklichte Anteile der Figurenpsychologie symbolisieren. In *Eyes Wide Shut* wird Alice von der alternden Marion, die zögert, in eine bürgerliche Ehe mit dem Mathematikprofessor Carl einzuwilligen, den Prostituierten Domino, Mandy und Sally, der lolitahaften Tochter des Maskenverleihers Milich sowie der Toten im Leichenschauhaus gedoppelt. Die so evozierte Spannung von Ähnlichkeit, Identität und Austauschbarkeit erfährt eine besondere Pointe, da Kubrick für die laut Zieglers Ausführungen identische Figur der Mandy und der mysteriösen Warnerin bei der Orgie verschiedene Schauspielerinnen einsetzt.[60] Die Unmöglichkeit einer eindeutigen Zuschreibung von Identität und Differenz wirft die Frage nach der Authentizität der Filmbilder und mithin die Frage auf, ob nicht Teile des Films oder der gesamte Film als Bewusstseinsinhalt zu verstehen sind.[61] Mit dem Motiv des Doppelgängers auf der Figurenebene korrespondieren visuelle Doppelungen im Aufbau von Handlungsabläufen und der *mise-en-scène*. Anders als im Schriftmedium Buch, welches Ereignisse, Figuren und Handlungsräume lediglich in der Vorstellung des Lesers evoziert, kann das audiovisuelle Medium Film klangliche und bildliche Wiederholungsstrukturen nutzen. Durch den rekurrenten Bildaufbau und Wiederholungen bei der Inszenierung der weiblichen Figuren wird indes deutlich, dass die Eheleute

[59] Overmeer 2006: 59.
[60] Fischer 2009: 457.
[61] Jahraus 2004: 77.

aufeinander bezogen bleiben. Auch Bill scheint in allen potenziellen Verführerinnen nur seine Ehefrau zu erkennen, so dass er sich stets zu einem rotblonden, hellhäutigen Frauentyp hingezogen fühlt und bei der Begegnung mit den beiden Models auf der Party die blonde Gayle der brünetten Nuala vorzieht. Es scheint, als öffneten die Figuren in den labyrinthisch angelegten Räumen und im kulissenhaft bleibenden New York unterschiedliche Türen, nur um dahinter wieder auf sich selbst zu stoßen.

Auch Bill scheint in eine Vielzahl von Alter Ego-Figuren gespalten. Dies wird jedoch weniger über phänotypische Ähnlichkeiten suggeriert, sondern durch Wiederholungsstrukturen innerhalb der *mise-en-scène*. Als Bill Marion einen Kondolenzbesuch abstattet, gleicht die Begrüßungsszene mit der Hausdame Rosa exakt der späteren Ankunft von Marions Verlobten Carl, mit dem Unterschied, dass die Kamera dieses Mal spiegelverkehrt auf der gegenüberliegenden Seite

des Hausflurs positioniert ist.[62] Auch die Einstellung, in welcher jeweils Bill bzw. Carl an Lou Nathasons Schlafzimmertür klopfen ist parallel konstruiert. Die Spiegelbildlichkeit bzw. wechselseitige Austauschbarkeit von Bill und seinem ehemaligen Studienkollegen Nick Nightingale wird hingegen durch Bills schwarzen bzw. Nicks weißen Anzug nahegelegt; Nick erscheint als Bills 'Negativ'-Abdruck. Bei ihrer Begegnung im Sonata Café gerät Bill in den Bann der Orgiengesellschaft, als er sich vorbeugt und wie Nick durch eine niedrige Tischlampe dämonisch ausgeleuchtet wird. Dass auch der alternde Playboy Victor Ziegler als Doppelgänger Bills verstanden werden kann, manifestiert sich neben visuellen Doppelungen im streng symmetrischen Bildaufbau vor allem auf der Ebene des Dialogs. Im Gespräch, in dem Ziegler Bill angeblich Aufschluss über die mysteriösen Vorgänge während der Orgie verspricht, wiederholen Ziegler und Bill lediglich die Gesprächsphrasen des anderen (SP 92f.):[63]

BILL: There was a ... there was a ... there was a woman there, who, erh ... tried to warn me.
ZIEGLER: I know ...
BILL: Do you know who she was?
ZIEGLER: Yes ... she was ... she was a hooker. Sorry, but that's what she was.
BILL: A hooker?
ZIEGLER: Bill, suppose I told you that ... that everything that happened to you there, the threats, the girls ... warnings, the last-minute interventions ... suppose I said all of that was staged, that it was a kind of charade? That it was fake?
BILL: Fake?
ZIEGLER: Yes, fake.
BILL: Why would they do that?
ZIEGLER: Why? in plain words, to scare the living shit out of you. To keep you quiet about where you'd been and what you'd seen.
BILL: Have you seen this?
ZIEGLER: Yes, I have.
BILL: I saw her body, in the morgue. Was she ... was she the woman at the party?
ZIEGLER: Yes, she was.
BILL: Victor, the woman lying dead in the morgue was the woman at the party?
ZIEGLER: Yes.

Durch die Redundanzen und Formalismen des Gesprächs erscheint Ziegler weniger als Aufklärer der Situation, sondern eher als Echo Bills, welches lediglich dessen eigenen Gedanken zurückwirft. In der letzten Einstellung der Szene sind die Gesichter von Bill und Ziegler so ausgeleuchtet, dass jeweils eine Gesichtshälfte im Dunkel eines blauen Lichts verschwindet, welches durch den ganzen Film hinweg auf die Verbindung von Sexualität und Tod verweist (siehe exemplarisch die Ausleuchtung der Szene, in welcher Marion trotz der

[62] Kamp 2006: 20f.
[63] Donovan 2007: 70f.

Anwesenheit ihres eben verstorbenen Vaters Bill ein Liebesgeständnis macht und versucht, ihn zu verführen). Vielmehr macht es jedoch wie in einem Kippspiel die dunkle Kehrseite der Figuren (un)sichtbar. Als *mise en abyme* weist die Einstellung auf die Doppelbödigkeit und -moral der (groß)bürgerlichen Welt zurück, wie sie sich etwa zu Beginn in der Parallelmontage zwischen der mondänen Party in Zieglers Salon und seinem Liebesspiel mit einem heroinabhängigen Modell im Badezimmer manifestiert.

Als letztes Störelement soll die spezifische Gestaltung des Lichts in *Eyes Wide Shut* in den Blick geraten.[64] Kubrick verwendet in *Eyes Wide Shut* ausschließlich diegetische Lichtquellen zur Ausleuchtung der Szenen. Daraus ergibt sich ein eigentümlicher Glanz, welcher als eines der Zeichen gewertet werden kann, welche die Filmbilder als Bewusstseinsinhalt ausweisen. Durch das extrem lichtempfindliche Filmmaterial erscheinen die Bilder "wie mit einem opaken Schleier überzogen".[65] Damit wird die photochemische Reaktion von Licht und Filmstreifen sichtbar und mithin die konstitutive Bedeutung des Lichts für den Film. Obgleich es das Bild erst sichtbar werden lässt, muss es selbst unsichtbar bleiben. Kubrick gelingt durch den weichen Glanz der Filmbilder eine Darstellung des Lichts selbst. Dadurch dass alle Lichtquellen, welche die Szenerie beleuchten selbst im Bild enthalten sind, wird das Filmbild zum Lichtbild.[66] Die gewöhnlichen Verhältnisse kehren sich um: Während normalerweise das Filmbild dem Licht seine Wahrnehmbarkeit verdankt, verdankt hier das Licht dem Filmbild seine Wahrnehmbarkeit. An die Stelle der filmischen Inszenierung tritt das Sichtbar-Machen.

[64] Zur Lichtgestaltung in Kubricks Filmen siehe Seeßlen/Jung ²2001: 57b-60b.
[65] Fischer 2009: 464.
[66] Engell 2008: 90f.

Die Betrachtung der vier Störelemente 'Auge' bzw. 'Blick', 'Gesicht' bzw. 'Maske', 'Doppelgänger' und 'Licht' erlauben zwei Schlüsse: Während im klassischen Film, etwa bei Hitchcock, Symbole wie Türme oder Windmühlen auf die verborgene Kehrseite der Verhältnisse jenseits der dargestellten Wirklichkeit hinweisen,[67] ist in *Eyes Wide Shut* in einer Umkehrung die filmische Realität jenseits des Figurenbewusstseins lediglich in Andeutungen zu suchen. Dabei ist es aufschlussreich, dass die vier Störelemente 'Auge' bzw. 'Blick', 'Gesicht' bzw. 'Maske', 'Doppelgänger' und 'Licht' zugleich als Metaphern für Film und für Bewusstsein funktionieren.

Bibliographie:

Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Mœurs de Province.* Hrsg. von Jacques Neefs. Paris 1999.

Gustave Flaubert: *Madame Bovary.* Aus dem Französischen von Maria Dessauer. Frankfurt/Main; Leipzig 1996.

Stanley Kubrick/Frederic Raphael: *Eyes Wide Shut. A Screenplay and its inspiration Dream Story by Arthur Schnitzler.* Translated by J. M. Q. Davies. London; New York 1999.

Arthur Schnitzler: *Die Braut. Traumnovelle.* Stuttgart 1997/2002, S. 11-103 (= RUB 18159) [Der Text folgt der maßgeblichen Schnitzler-Ausgabe: Arthur Schnitzler: *Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften.* Frankfurt/Main 1961].

Arthur Schnitzler: *Gesammelte Werke. Aphorismen und Betrachtungen.* Hrsg. v. Robert O. Weiss. Frankfurt/Main 1967 (= Bd. III).

[67] Žižek 1991: 88-91 spricht in diesen Fällen von anamorphotischen Bildelementen, welche die dargestellte Realität zugunsten eines subjektiven Figurenbewusstseins verzerren.

Filmographie:

EYES WIDE SHUT. Regie: Stanley Kubrick. Darsteller: Nicole Kidman, Tom Cruise, Sydney Pollack et al. 153 Minuten. Großbritannien, U.S.A. 1999.

MADAME BOVARY. Regie: Jean Renoir. Darsteller: Valentine Tessier, Pierre Renoir, Max Dearly et al. 101 Minuten. Frankreich 1933.

MADAME BOVARY. Regie: Claude Chabrol. Darsteller: Isabelle Huppert, Jean-François Balmer, Jean Yanne et al. 137 Minuten. Frankreich 1991.

Zitierte Forschungsliteratur:

Ad 1: *Madame Bovary*:

AUERBACH, Erich 1988: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* 8. Auflage. Bern und Stuttgart.

CULLER, Jonathan 1974: *Flaubert: The Uses of Uncertainty.* Ithaca.

DÜNNE, Jörg 2005: Madame Bovary (Gustave Flaubert – Jean Renoir, Claude Chabrol). Ironische Negativität als intermediale Herausforderung. In: Anne Bohnenkamp (Hrsg.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen.* Stuttgart (= RUB 17527).

DONALDSON-EVANS, Mary 2009: *Madame Bovary at the Movies. Adaptation, Ideology, Context.* Amsterdam; New York.

ELSAESSER, Thomas/HAGENER, Malte 2007: *Filmtheorie zur Einführung.* Hamburg.

ERSTIĆ, Marijana 2008: Literatur, Bildende Kunst, Film: Die *Madame Bovary*-Verfilmungen von Jean Renoir und Claude Chabrol. In: Sabine Schrader/Dirk Naguschewski (Hrsg.): *Film und Literatur in Frankreich: Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen.* Marburg, S. 177-189.

FAULKNER, Christopher 1979: *Jean Renoir. A Guide to References and Resources.* Boston.

GENETTE, Gérard 1966: *Figures I.* Paris.

HOFFMANN, Volker 1989: Literarische Namenbehandlung als textinterne Poetik. In: *Germanistik. Publications du Centre Universitaire de Luxembourgh. Département des Lettres Allemandes.* Fasc. I. Luxemburg, S. 59-78.

HOFFMANN, Volker 1993: Peter Schlemihl und der Graue. Fremdverführung als teuflische Selbstverführung. In: Dietrich Krusche (Hrsg.): *Der gefundene Schatten. Chamisso-Reden 1985 – 1993.* München, S. 46-64.

HOFFMANN, Volker 2005: *Der Heimkehrer als ambivalenter Narziß. Abschiedsvorlesung, gehalten an der Ludwig-Maximilians-Universität München am 14.7.2005.* München [Privatdruck, 23 Seiten].

JAHRAUS, Oliver 2004: *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft.* Tübingen.

JAHRAUS, Oliver 2008: Spiegelungen, Doppelungen, Spaltungen — zur optischen Codierung des Subjekts in der Krise. Ein Beitrag zur "Literaturgeschichte als Vorgeschichte der Filmgeschichte". In: Oliver Jahraus/Marcel Schellong/Simone Hirmer (Hrsg.): *Beobachten mit allen Sinnen. Grenzverwischungen, Formkatastrophen und emotionale Driften. Eine Festschrift für Bernd Scheffer.* Frankfurt/Main et al. (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland. Bd. 39), S. 243-260.

LACAN, Jacques 1986: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie es uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: J.L.: *Schriften I.* Ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas. Übersetzt von Rodolphe Gasché, Norbert Haas, Klaus Laerman et al. 2. Auflage [= franz. Original: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. In: J.L.: *Écrits.* Paris 1966, S. 93-100]. Weinheim; Berlin, S. 61-70.

LYOTARD, Jean-François 1979: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir.* Paris.

PAECH, Joachim 1997: *Literatur und Film.* 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart; Weimar (= Sammlung Metzler. Band 235).

RIFELJ, Carol 1997: Ces tableaux du monde. Keepsakes in Madame Bovary. In: *Nineteenth-Century-French-Studies* 25/3-4, S. 360-385.

SEIFERT, Sabine 1998: *Metamorphosen der siebten Kunst. Französische Romane des 19. Jahrhunderts in ihrer filmischen Umsetzung. Flaubert: Madame Bovary (Claude Chabrol 1991) Zola: Germinal (Claude Berri 1993).* Bonn (= Abhandlungen zur Sprache und Literatur. Bd. 115).

SESONSKE, Alexander 1980: *Jean Renoir. The French Films 1924-1939.* Cambridge; London.

VINKEN, Barbara 2009: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne.* Frankfurt/Main.

VINKEN, Barbara/FRÖHLICHER, Peter (Hgg.) 2009: *Le Flaubert réel.* Tübingen.

WARNING, Rainer 1982: Der ironische Schein: Flaubert und die 'Ordnung der Diskurse'. In: Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Erzählforschung.* Stuttgart, S. 290-318.

ŽIŽEK, Slavoj 2001: *Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die "Nahtstelle".* Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider. Berlin.

Ad 2: Traumnovelle / Eyes Wide Shut

BREMOND, Claude 1973: *Logique du récit.* Paris.

CADUFF, Corina et al. 2006: High art, low culture: Stanley Kubricks Eyes Wide Shut zwischen Hoch- und Alltagskultur. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 6, ohne Paginierung.

COHN, Dorrit 1982: A Triad of Dream-Narratives: *Der Tod Georgs, Das Märchen der 672. Nacht, Traumnovelle*. In: Erika Nielsen (Hrsg.): *Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History.* München (= Houston German Studies. Vol. 4), S. 58-71.

DELEUZE, Gilles 1989: *Das Bewegungs-Bild: Kino I.* Deutsch von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt/Main.

DONOVAN, Siobhán 2007: 'Inspired by Schnitzler's Traumnovelle': The Intersemiotic Representation of Figural Consciousness in Eyes Wide Shut. In: Christiane Schönfeld (Hrsg.): *Processes of Transposition: German Literature and Film*. Amsterdam, S. 59-79.

ELSAESSER, Thomas/HAGENER, Malte 2007: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg.

ENGELL, Lorenz 2008: Eyes Wide Shut. Agenturen des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht. In: Ilka Becker, Michael Cuntz, Astrid Kusser (Hrsg.): *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München (= Mediologie, Bd. 16), S.75–92.

FARESE, Giuseppe 2010: Arthur Schnitzler – Stanley Kubrick. Ein Duell ohne Sieger. In: Achim Aurnhammer (Hrsg.): *Arthur Schnitzler und der Film*. Würzburg (= Akten des Artur-Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg. Bd. 1), S. 359-371.

FISCHER, Ralf M. 2009: Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubrick. Berlin.

FREYTAG, Julia 2007: *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und Kubricks Eyes Wide Shut*. Bielefeld.

FRITSCHE, Alfred 1974: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers.* Frankfurt/Main (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik. Bd. 98).

IMBODEN, Michael 1971: *Die surreale Komponente im erzählenden Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt/Main; Bern u.a. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik. Bd. 47).

JAHRAUS, Oliver 2003: Der Film als Traum und der Voyerismus des Zuschauers – Stanley Kubricks Verfilmung *Eyes Wide Shut* von Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. In: O. J.; Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt.* Würzburg (= Film - Medium - Diskurs. Bd. 1), S. 169-187.

JAHRAUS, Oliver 2004: Bewusstsein: Wie im Film! Zur Medialität von Film und Bewusstsein. In: Oliver Jahraus/Bernd Scheffer (Hrsg.): *Wie im Film! Zur Analyse populärer Medienereignisse*. Bielefeld, S. 77-99.

JENNINGS, Lee B. 1981: Schnitzler´s *Traumnovelle* – Meat or Poison? In: *Seminar* XVII, S. 73-82.

KAMP, Werner 2006: Erzählung und Stil in *Eyes Wide Shut.* In: Michael Braun/ Werner Kamp (Hgg.): *Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur.* Berlin,S. 11-26.

KILB, Andreas 1999: Der Herr des Auges. In: A. K./Rainer Rother et al.: *Stanley Kubrick*. Berlin.

KIRCHMANN, Kay 2001: *Stanley Kubrick – Das Schweigen der Bilder.* Mit einem Prolog von Boris Groys. 3. Auflage. Bochum.

KLUGE, Gerhard 1982: Wunsch und Wirklichkeit in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. In: *Text & Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien.* 10, S. 319-343.

KNORR, Herbert 1988: *Experiment und Spiel – Subjektivitätsstrukturen im Erzählen Arthur Schnitzlers*. Frankfurt/Main; Bern u.a. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1020).

KOEBNER, Thomas 2005: "Kein Traum ist völlig Traum". Nachgedanken zu Arthur Schnitzlers "Traumnovelle" und Stanley Kubricks Film "Eyes Wide Shut". In: Bernd Kiefer/Werner Nell (Hgg.): *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik*. Wiesbaden, S. 259-282.

KROTKOFF, Hertha 1972: Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle.* In: *Modern Austrian Literature.* Heft 5, S. 70-95.

LUKAS, Wolfgang 1996: Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers. München (= Münchner Germanistische Beiträge. Bd. 41).

OVERMEER, Roelof 2006: Filming/Seeing Eyes Wide Shut. Stanley Kubrick's Last Odyssey. In: Beverly Maeder et al. (Hrsg.): *The Seeming and The Seen. Essays in Modern Visual und Literary Culture.* Bern et al. (= Transatlantic Aesthetic and Culture Bd. 1), S. 51-76.

PASCAL, Roy 1977: *The dual voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel.* Manchester; New Jersey.

PERLMANN, Michaela 1987: Traum und Wirklichkeit – *Traumnovelle*. In: M. P.: *Der Traum in der literarischen Moderne. Zum Werk Arthur Schnitzlers.* München (= Münchner Germanistische Beiträge Bd. 37), S. 180-229.

RENNER, Karl Nikolaus 2000: Die strukturalistische Erzähltextanalyse. In: K. Brinker/G. Antos/W. Heinemann (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein*

internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbband. Berlin; New York, S. 43-54.

RICOEUR, Paul 1983: *Temps et récit I.* Paris.

SCHEFFEL, Michael 1997: Narrative Fiktion und die 'Märchenhaftigkeit des Alltäglichen'. In: M. S.: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen, S. 175-196.

SCHEFFEL, Michael 1998: 'Ich will dir alles erzählen'. Von der 'Märchenhaftigkeit des Alltäglichen'. Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. In: Heinz Ludwig von Arnold (Hrsg.): *Arthur Schnitzler. Text und Kritik.* Heft 138/139. München (= Bd. 4), S. 123-137.

SCHEIBLE, Hartmut 1996: *Liebe und Liberalismus. Über Arthur Schnitzler.* Bielefeld.

SCHRIMPF, Hans Joachim 1977: Arthur Schnitzlers Traumnovelle. In: H. J. S.: Der Schriftsteller als öffentliche Person. Von Lessing bis Hochhuth. Beiträge zur deutschen Literatur. Berlin, S. 215-234.

SEEßLEN, Georg/JUNG, Fernand 2001: *Stanley Kubrick und seine Filme.* 2. Auflage. Marburg.

SPIEL, Hilde 1985: Im Abgrund der Triebwelt oder kein Zugang zum Fest. Zu Schnitzlers 'Traumnovelle'. In: Guiseppe Farese (Hrsg.): *Akten des internationalen Symposiums Arthur Schnitzler und seine Zeit.* Frankfurt/Main; Bern (= Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A. Band 13), S. 164-169.

SWALES, Martin 1971: *Arthur Schnitzler. A Critical Study.* Oxford.

TITZMANN, Michael 1989: Das Konzept der "Person" und ihrer "Identität" in der deutschen Literatur um 1900. In: Manfred Pfister (Hrsg.): *Die Modernisierung des*

Ich. Studien zur Subjektkonstitution in Vor- und Frühmoderne. Passau (= PINK 1), S. 36-52.

ŽIŽEK, Slavoj 1991: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture.* Cambridge/Massachusetts; London.