

Wittenberger, G. (1995): Das „Geheime Komitee“ Sigmund Freuds. Institutionalierungsprozesse in der Geschichte der Psychoanalytischen Bewegung zwischen 1912 und 1927. Tübingen.

Wolfenstein, E. V. (1990): A man knows not where to have it: Habermas, Grünbaum and the epistemological status of psychoanalysis. In: *Int. Review Psycho-Analysis*, 17, 23–45.

Zaretsky, E. (1999): Freuds Rufmörder im Zeitalter der Entidealisierung. In: *Psyche*, Heft 4, S. 373–391.

Anschrift des Verfassers: Dr. Gerhard Wittenberger, Friedrich-Naumann-Str. 18, 34131 Kassel.

Annegret Mahler-Bungers

Eyes Wide Shut

Zusammenfassung: Im vorliegenden Beitrag wird der Film „Eyes Wide Shut“ von Stanley Kubrick einer psychoanalytischen Betrachtung unterzogen. Für Leserinnen und Leser, die den Film nicht kennen oder ihn nicht mehr präsent haben, gibt es am Ende einen Anhang mit einer kurzen Inhaltsangabe.

Kubricks Film „Eyes Wide Shut“ zum Gegenstand einer psychoanalytischen Betrachtung zu machen, ist aus dem Grund besonders reizvoll, weil er direkte Bezüge zur Psychoanalyse hat. Denn, wie Sie wissen, handelt es sich bei diesem Film, der 1999 in die Kinos kam, um eine Adaption von Arthur Schnitzlers Erzählung „Die Traumnovelle“, die der Dichter 1908 konzipierte und 1926 herausbrachte. Schnitzler gehört zusammen mit Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr zum engsten Kreis der „Wiener Moderne“, jener literarischen Richtung, die dem Naturalismus abschwor und einer „Seelen- und Nervenkunst“ das Wort redete. Es ging diesen jungen Literaten ebenso wie parallel dazu den Ärzten Breuer und Freud um die Erforschung psychischer Realität und damit um eine Neubestimmung des Subjekts. Schnitzler, selbst praktizierender Arzt, war einer der wenigen Leser der Erstausgabe von Freuds Traumdeutung (1900) gewesen. Und Freud bewunderte und beneidete seinerseits den Dichter, den er als eine Art poetischen Doppelgänger hinsichtlich der Einsichten in die menschliche Natur betrachtete, dessen Bekanntschaft er aber eben darum scheute und erst spät (1922) und sporadisch machte: „Ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewussten“, schrieb Freud an Schnitzler am 15.2.1922, also noch vor der Traumnovelle, „von der Triebnatur des Menschen, Ihre Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, das Haften Ihrer Gedanken an der Polarität von Lieben und Sterben, das alles berührt mich mit einer unheimlichen Vertrautheit“ (Loewenberg 2004, S. 1158).

Schnitzler selbst jedoch fühlte sich von der Psychoanalyse dort abgeschreckt, wo sie über Kunstwerke auf den Künstler „angewendet“ wurde, nämlich auf ihn selbst. 1913 erschien ein Buch des Freud-Schülers und -Vertrauten Theodor Reik über Schnitzler mit dem Titel „Arthur Schnitzler als Psycholog“, und Schnitzler reagierte darauf mit einem Brief, in dem er Reik im Grunde eines Übergriffs auf seine Person bezichtigt: „Über mein Unbewußtes, mein Halbbewußtes wollen wir lieber sagen, weiß ich aber noch immer mehr als Sie, und nach dem Dunkel der Seele gehen mehr Wege, ich fühle es immer stärker, als die Psychoanalytiker sich träumen (oder traumdeuten) lassen. Und gar oft führt ein Pfad noch mitten durch die erhellte Innenwelt, wo sie – und Sie – allzu früh ins Schattenreich abbiegen zu müssen glauben“ (21.12.1913) (Loewenberg 2004, S. 1161). Schnitzlers Verhält-

nis zur Psychoanalyse war also durchaus ambivalent, vor allem, wenn sie die Dichter „auf die Couch legte“, was die Anwendung der Psychoanalyse auf Kunst bis heute in weiten Kreisen in Verruf brachte.

Freud selbst hingegen, indem er den Künstler (Schnitzler) als einen Doppelgänger betrachtete, anerkannte ihn als einen Psychoanalytiker, als einen poetischen zwar, der, wie er an Schnitzler schreibt, „durch Intuition – eigentlich aber durch feine Selbstwahrnehmung – alles das (weiß), was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe“ (Loewenberg 2004, S. 1158).

Schnitzlers Novelle zu verfilmen, war ein Wunsch Kubricks, den er schon 1970, als er die Filmrechte für die Novelle erwarb, hegte, aber erst knappe 20 Jahre später kurz vor der Jahrtausendwende (1997–1999) ausführte, d. h. kurz vor seinem Tod. Hier gibt es nun eine merkwürdige Parallele zu Schnitzler, dessen Werk ja auch eine langjährige Latenz durchmachte, ehe es realisiert wurde. Auch für Schnitzler, dem bedeutenden Dichter der Wiener Moderne um die Jahrhundertwende, wurde somit die Novelle zu einem Alterswerk, er starb 1931. Und beide Werke spielen in labyrinthischen Metropolen: im k. u. k.-Wien um 1900 hier, im Melting Pot of Nations New Yorks dort am Ende eines zuende gehenden Jahrtausends. Vielleicht kommt die Adaption des Stoffes durch Kubrick nicht von ungefähr, denn man kann sagen, dass es gewisse Parallelen gibt zwischen dem Wien, dem Zentrum der multikulturellen k. u. k.-Monarchie von 1900, und der heutigen globalisierten Welt.

Schnitzlers Intention war es gewesen – gemäß den allgemeinen Tendenzen der „Wiener Moderne“ –, das Ich zu entthronen und hinter seiner bürgerlichen Maske (seiner Selbstbestimmung) die Triebkräfte bloßzulegen, die es durchkreuzen und unterminieren. Aber was damals ein Skandal war, ist heute allgemeines Alltagswissen, wiewohl dieses Wissen im konkreten, persönlichen Fall noch genauso erschüttert wie damals. In Kubricks Film geht es jedoch um mehr und anderes als um die Transformation der literarischen Vorlage ins Medium Film. Und dies macht sich nicht nur in die Verlagerung der Handlung in unsere Zeit fest, sondern an anderen signifikanten Veränderungen, die er vorgenommen hat.

Da ist zunächst der Titel „Eyes Wide Shut“, der am ehesten mit „weitgeschlossene Augen“ zu übersetzen ist. Mit seiner Paradoxie und Unauflösbarkeit thematisiert er Irritation und Verunsicherung von Wissen und Erkenntnis.

Schaut man sich das Drehbuch genau an, so fällt auf, dass die entscheidenden Dialoge wie der erste zwischen Bill und Alice, als Alice von ihren sexuellen Fantasien mit dem Marineoffizier erzählt, um das Problem des „sicheren Wissens“ kreisen. Wissen und Wahrheit werden hier von Bill als identisch miteinander gedacht (Ich weiß genau, dass ...; Ich bin sicher, dass ...), während am Ende des Films Wissen und Wahrheit sich nicht mehr decken, bzw. der Film führt eine dramatische Geschichte dieser Trennung von Wissen und Wahrheit vor. Wissen kommt von lateinisch: videre, also sehen. Eyes Wide bezieht sich auf das Offen-

Sichtliche, das wir oft als Garanten von „Wahrheit“ bemühen und mit der äußeren, wahrnehmbaren Realität identifizieren. Ich vermute, dass Kubrick mit diesem Titel, ja mit dem gesamten Film sein eigenes Medium reflektiert: das Kino; denn die Fotografie scheint das offen-sichtlichste Medium zu sein, sie ist ein Einwegzeichen, mimetisch und denotativ also, d. h. ihre Wahrheit scheint sich in dem zu erschöpfen, was sie abbildet und was wir auf der Leinwand wahrnehmen und für wahr nehmen: im Realitätseindruck des Offen-Sichtlichen. Kubricks Werk aber hat genau das Gegenteil bewiesen, nämlich dass das scheinbar Offen-Sichtliche des Kinos (jedenfalls seines Kinos) voller Geheimnisse ist und dass jede filmische Einstellung, Sequenz, Montage oder Kamerafahrt unzählige Konnotationen in unserer Einbildungskraft weckt und einen Knotenpunkt vielfacher Kontexte bildet, sodass seine Filme sich nicht auf „eine Wahrheit“ reduzieren lassen.

Die englische Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey schreibt in ihrem Vorwort zu dem von Andrea Sabbadini 2002 herausgegebenen Buch „The Couch and the Silver Screen“, dass das Faszinierende am Kino seine Beziehung zur Ungewissheit (uncertainty) sei: Das Interesse des menschlichen Geistes (bei der Kinorezeption aber auch generell) richte sich nicht darauf, durch Illusion getäuscht zu werden, um dann dieser Täuschung als Täuschung gemessen an einer „Wirklichkeit“ gewahr zu werden. Die Herausforderung bestehe ganz im Gegenteil darin zu erkennen, wie illusionär unser angeblich so sicheres Wissen über die Wirklichkeit als solche ist. Erst dadurch können sich uns andere Möglichkeiten des Weltverständnisses eröffnen. Die Irritationen, die das Kino hervorruft, sei somit eine bessere Voraussetzung für ein immer tieferes und besseres Verstehen der Realität als ein angeblich „sicheres Wissen“, das notweniger Weise illusionär sei. Mit diesem Gedanken trifft Mulvey den Kern dessen, was die Faszination des Kinos ausmacht: Gerade das große illusionistische Täuschungspotenzial des Kinos – das Realität scheinbar so „wirklichkeitsgetreu“ abzubilden vermag – zeigt, dass, um mit Nietzsche zu sprechen, die Wirklichkeit nicht zu haben ist und dass es nur Interpretationen des Wirklichen gibt. Die Täuschungen und die Ent-Täuschungen des großen Kinos stellen unsere Welt- und Selbstinterpretationen in Frage, erweitern und transformieren sie und veranlassen uns, sie neu zu formulieren. Vielleicht kann man – vor allem da der Film so gerne mit dem Traum verglichen wird – in einer Abwandlung des letzten Dialogs von Alice und Bill sagen: Die im Film abgebildete Wirklichkeit kann niemals die volle Wahrheit sein und kein Film ist nur Film. Daher kann man, wie Steven Spielberg einmal sagte, einen Film von Kubrick 15-mal anschauen und man erlebt immer wieder Überraschungen.

Nun ist genau dies das Thema von „Eyes Wide Shut“. Bill und Alice führen eine gute Ehe. Sie fühlen sich einander sicher, obwohl jeder um seine eigenen Abgründe weiß. Diese Sicherheit beruht auf einer feststehenden Interpretation –behandlungstechnisch würden wir sagen: aus einer „geschlossenen“ Deutung – ihrer Lebenssituation, die mit den Worten von Bill etwa lautet: Ich bin nicht eifersüch-

tig, weil ich mir deiner sicher bin und ich bin mir deiner sicher, weil du meine Frau bist. Vielleicht weil du die Mutter meines Kindes bist. Und weil ich genau weiß, dass du mich niemals betrügen würdest. Man kann Bills Deutung seiner Lebens- und Beziehungsstruktur auch eine „imaginäre Einheit“, eine Illusion, ein Phantasma nennen. In dem ersten Dialog von Alice und Bill hinterfragt Alice zum ersten Mal diese Illusion und dekonstruiert sie, indem sie Bill von ihren inneren Abenteuern erzählt. Hinter dem Offen-sichtlichen, das man mit offenen Augen sieht, ist also etwas verschlossen (shut), ein nie zu habendes Anderes, ein Geheimnis. Und je mehr man die Augen für das Verborgene, das Geheimnis sich zu öffnen bemüht, desto mehr entzieht es sich.

Damit beginnt Bills Odyssee, der dem Geheimnis auf die Spur zu kommen sucht. Aber um welches Geheimnis handelt es sich? Schon auf diese Frage gibt es viele mögliche Antworten, aber keine eindeutige: Geht es um das Geheimnis des „dunklen Kontinents“, des Begehrens der Frau, hinter das Bill zu kommen trachtet, geht es um die polymorph perversen Abgründe seiner eigenen Sexualität, auf die er stößt (Homosexualität, Pädophilie, Nekrophilie), geht es um das Geheimnis der elterlichen Sexualität bzw. der väterlichen Sexualität oder um den Einblick in die inneren Kreise der Mächtigen, in das Zentrum unserer Welt? Und was motiviert diese Suche, dieses Herumirren Bills? Sind es nur seine (für uns offen-sichtliche) Eifersucht und sein Rachebedürfnis, oder gibt es darüber hinaus nicht eine Suche nach einem unbestimmten „Etwas“ und was könnte dieses „Etwas“ sein?

Eine wesentliche Abweichung zu Schnitzlers Novelle ist bei Kubrick die Einführung einer neuen Figur und entsprechender Handlungsstränge. Es ist die Figur von Victor Ziegler. Seine Welt steht in einem gewissen Kontrast zu der von Bill und Alice (Kennst du hier irgendjemand? – Keine Seele). Die einzige Verbindung zwischen dem Paar und Ziegler ist die, dass Bill dessen Hausarzt ist. Den Unterschied zwischen Ziegler und den Harfords macht Kubrick eindrucksvoll sichtbar. Die Harfords leben in einer zwar für New Yorker Verhältnisse großzügigen Wohnung auf der Upper Westside, aber sie ist doch in gewisser Weise ein enges Labyrinth und niedrig, vor allem im Vergleich mit der Riesenvilla von Ziegler, die hohe Räume und mehrere Stockwerke hat, und dessen Wände mit weihnachtlichen Lichtvorhängen dekoriert sind. Den Unterschied zwischen den Harfords und den Zieglers bebildert Kubrick rund um die Assoziationshöfe von Shut und Wide. Zu Wide gehören geöffnete Augen, also Wachsein, Erkennen, Sicherheit (sicheres Wissen), väterlich erwachsene Welt, Wirklichkeit, Vernunft, Aufklärung und Bewusstsein. ... Mit dem anderen Pol „Shut“ verbinden wir geschlossene Augen, Fantasie, Kindlichkeit, Schlafen und Träumen, Verkennen, Unsicherheit, Labyrinth, Täuschung, Wunsch, Trieb und Unbewusstes. Victor Ziegler scheint – zumindest auf einer Ebene des Films – strukturell dem Bereich Wide zugeordnet. Er ist stattlich, älter als Bill und erfahren, eine freundschaftliche Vaterfigur, frei und gelassen, ist in „hohen“ und hellen Räumen zu Hause, er lebt in keinen Illusionen,

er weiß, was Sache ist und klärt Bill am Schluss über die Vorgänge in der Villa Someton auf. Bill dagegen ist in Illusionen befangen, unsicher, von Statur klein und vom Aussehen jugendlich, bewegt sich von unklaren Wünschen umhergetrieben in einer für ihn plötzlich zum Labyrinth gewordenen Welt (seine Wohnung oder die Straßen von New York) und verkennt unentwegt die Realität. Er ist ein „tumber Tor“ (Parzival). Durch die Einführung der Figur Victors macht Kubrick den Film zu einer Art von Entwicklungsroman, in dessen Verlauf Bill „die Augen geöffnet“ werden, der dem analytischen Prozess in unseren Behandlungen vergleichbar wäre. Wäre Victor dann nicht eine Art väterlicher Analytikerfigur, der Bill schließlich sagt, dass er „den Kinderkram“ lassen soll, dass der Bereich des Vaters und vor allem dessen Sexualobjekte (Mandy) für ihn verboten sind? Seine Bestrafung wäre dann eine symbolische Kastration (zu „seinem Besten“) mit dem zwangsläufig daraus resultierenden Schuldgefühl usf. Aber lassen wir diese Lesart erst einmal im Konjunktiv stehen.

Solche Einsichten, also „eyes wide“, sind – wie auch in unseren Behandlungen – nur um den Preis erheblichen seelischen Schmerzes zu haben. Es ist erstaunlich, zu welchem Ausdruck von Schmerz und Verstörung der Regisseur das Gesicht von Tom Cruise gebracht hat. Als Kubrick 16 Jahre alt war, machte er sich bereits als Fotograf einen Namen, und zwar mit dem Foto eines über den Tod Roosevelts zutiefst erschütterten Zeitungsverkäufers, das er an eine Zeitung verkaufte (womit im Übrigen seine Karriere begann). Bei keinem Regisseur habe ich so eindrucksvolle Bilder des menschlichen Antlitzes gesehen wie bei Kubrick, in denen er die ganze Palette abgründiger Möglichkeiten der menschlicher Seelenzustände ausleuchtet. (Der Wandel von wüster, fast tierischer Rohheit in berührte Zartheit in den Gesichtern der Soldaten in „Path of Glory“, das Gesicht von Alex zu Beginn von „A Clockwork Orange“ voll von jener primären Lust an der Destruktion, wie Freud sie in „Jenseits des Lustprinzips“ beschrieben hat, das entstellte Gesicht von Jack (Jack Nicholson) im Moment der psychotischen Dekompensation in „The Shining“ oder Pyles Gesicht in „Full Metal Jacket“, als er seinen Leutnant erschießt.)

Aber es ist nicht nur Bills von Verstörung, Schmerz und Angst erstarrtes Gesicht. Als ich den Film das erste Mal gesehen hatte, war ich am meisten von der Musik in diesem Film aufgewühlt. Die Musik ist bei Kubrick immer mehr als begleitende Illustration. Sie hat ihre eigene narrative Kraft. Dieser Klavierton (ein g) aus György Ligetis *Musica Ricercata II*. ist Schnitt, Schmerz und tiefste Angst. Der ungarische Komponist sagt in einem Interview zu dem Film, dass er dieses Stück 1950 nur für sich selbst komponiert habe, als seine Musik im stalinistischen Ungarn verboten war, und dass sie ein Messerstich in Stalins Herz sein sollte. Kubrick nutzt sie nicht nur als vollkommenen Ausdruck seelischen Schmerzes, sondern bei ihm ist sie eine Metapher für den Schnitt in die illusionäre innere Einheit des Subjekts. Es ist dieselbe Metaphorik des Schmerzes wie in Gustav Mahlers

Liederzyklus „Lieder eines fahrenden Gesellen“, in dem es heißt: „Ich hab ein glühend Messer, ein Messer in meiner Brust, das schneid' so tief“. Auch bei Mahler treibt die Eifersucht den Gesellen in die Welt und in die Einsamkeit. Schmerz wird – auch in den psychoanalytischen Behandlungen – in katastrophischen Momenten empfunden, wenn scheinbare Sicherheiten „psychischer Positionen“ sich auflösen, innere Verbindungen gelöst, imaginäre Vorstellungen und Identifizierungen (im Sinne des „Sich ein Bildnis machen von“ sich selbst und der Welt) zerschnitten werden, die das Ich vorher zusammengehalten hatten. Aber ohne diesen Schmerz gibt es keine Veränderung.

Ligetis Musik (und somit der Schmerz) setzt in dem Moment ein, wo Bill „vor Gericht“ kommt, den Saal der Inquisition betritt und seine Maske abnehmen muss. Die Strafe könnte besser nicht erdacht sein und soll in einer rituellen Entsubjektivierung durch Beschämung bestehen. Erst muss er sich die Maske abnehmen, also sich als Individuum, als Subjekt zu erkennen geben, um sich dann auszuziehen und sich der Beschämung durch die Blicke der anderen preiszugeben. Denn nur das Subjekt, das zuerst sein Gesicht zeigt, kann beschämt und dadurch entsubjektiviert werden. (Bei Schnitzler besteht die Strafe nur in der Demaskierung, die Fridolin verweigert, während Bill anstandslos sich demaskiert). Da Bill sich weigert, „opfert“ sich die Frau (Mandy) für ihn. Dies bedeutet aber für Bill die schlimmste Form der Bestrafung, denn sie setzt ihn einem unerträglichen Schuldgefühl aus, ganz im Gegensatz zu Victors Unterstellung, Bill habe sich bei dieser „Opferdarbietung“ von Mandy „einen runtergeholt“. Der Schmerz besteht für Bill von nun an in der Verfolgung durch Schuldbewusstsein, das ihn aus der menschlichen Gemeinschaft auszuschließen scheint. (Ein Mann verfolgt ihn durch die nun fast menschenleeren Straßen.) Auch diesmal hören wir wieder den sich wiederholenden einschneidenden, eindringenden Klavierton aus Ligetis *Ricercata*, das *g*, und die folgende sich wiederholende Halbtonsequenz. Als Bill sich vor der Verfolgung in ein Café flüchtet, erklingt – ganz unweihnachtlich – das „*Rex tremendae majestatis*“ aus Mozarts Requiem, eine Musik, die schon einmal ein Regisseur meisterhaft für die Überwältigung durch das Gewissen in Gestalt des Vaters eingesetzt hat, nämlich Milos Forman in seinem Film „*Amadeus*“.

Von seinen Gewissensängsten wird Bill durch Zieglers Aufklärung scheinbar befreit, alles war nur eine Farce, eine Inszenierung „*sans phrase*“, ein Mummenschanz ohne Bedeutung außer der, dass Bill Angst bekommen und seine Nachforschungen einstellen soll. Spätestens jetzt kippt die Geschichte, in der Victor als ein väterlicher Aufklärer oder gar Analytiker erscheint, und wird zu einer Geschichte von der Selbst-Demaskierung der gesellschaftlich Mächtigen.

Um dieser Geschichte nachzugehen, greife ich auf eine weitere bedeutende Abweichung des Films von Schnitzlers Novelle zurück: Bei Schnitzler heißt das Passwort, das Fridolin Eintritt in die erotische Geheimgesellschaft verschafft, „Dänemark“, denn dort hatte Albertine während des Urlaubs sich durch den Blick des

fremden Offiziers und Fridolin durch ein „ganz junges Mädchen“ am Strand in erotische Fantasien stürzen lassen. Das Passwort bei Schnitzler knüpft also an die außerehelichen Begehrlichkeiten beider an. Ganz anders bei Kubrick. Hier heißt das Passwort „Fidelio“, Name jener Oper Beethovens, die vollständig „Fidelio oder die eheliche Liebe“ oder auch „Leonore oder der Triumph der ehelichen Liebe“ heißt. Ich glaube nicht, dass es sich hierbei um bloße Ironie Kubricks handelt. Bestenfalls und oberflächlich gesehen würde diese Ironie sich auf die obskure Gesellschaft beziehen, zu der Bill ausgerechnet mit diesem Passwort Zugang bekommen soll. Aber Kubricks Ironie ist hintersinnig und hat immer eine „tiefere Bedeutung“, eine Bedeutung, die „wider“ den Zeitgeist ist und ihn gleichzeitig entlarvt.

Denn dieses Passwort reflektiert das Problem „Ehe“ im Hinblick auf einen Vertrags-Wert, der in unserer Zeit obsolet geworden ist: die Treue. „Fidelio“ heißt „der Treue“ und die Oper handelt ja bekanntlich von der Rettung des Gatten durch die Kraft der Treue. Auch wenn wir die Treue nicht als eine abstrakte moralische Forderung verstehen, so beinhaltet sie doch eine Verpflichtung und basiert auf einer Schuld. Man „schuldet“ jemandem Treue. Nun hat sich aber die seit der Moderne bestehende Einheit von Liebe, Sexualität, Ehe und Treue als ein ziemlich problematisches Konzept erwiesen, und das heute noch mehr als vor 100 Jahren, wie die hohen Scheidungsraten zeigen. Das liegt daran, dass dieses Konzept gewissermaßen zirkulär ist: Ich heirate, weil ich liebe, ich bin treu, weil ich verheiratet bin, ich bin verheiratet, weil ich liebe usw. Diese Zirkularität spricht Bill im bereits oben zitierten Dialog an: Ich bin mir deiner sicher, weil du meine Frau bist und weil ich in dich verliebt bin usw.

In der vorbürgerlichen Gesellschaft basierte die Ehe auf einer Art Gesellschaftsvertrag, sie wurde geschlossen im „Namen von“ etwas Drittem und beinhaltete eine Verpflichtung gegenüber dem Besitzstand der Familie und der Genealogie, gegenüber dem „Platz“ innerhalb der Gesellschaft (vgl. Waltz 1993). Sexualität war in ihr eingeschlossen, aber nicht auf sie beschränkt, die Liebe bildete eine untergeordnete Kategorie. Indem sie sich auf etwas Drittes bezog, war die Ehe symbolisch strukturiert. Die moderne Ehe dagegen gründet auf Liebe als Konsequenz einer ihr vorausgehenden Verliebtheit, kein äußeres Drittes kommt hinzu als Verpflichtung oder Schuld, sie ist die reine „Herzensangelegenheit“ zweier Partner, sie ist also dual und imaginär strukturiert und daher äußerst störfähig, denn die Aufrechterhaltung einer imaginär strukturierten Liebe unter Einschluss anhaltender sexueller Attraktivität im Ehealltag ist, wie jeder weiß, äußerst schwierig. Die klassisch-romantische Liebe muss immer wieder unter Beweis gestellt werden, aber kein Beweis kann endgültige Sicherheit garantieren (vgl. Gallas 2005, S. 123 ff.). Auf diese Störfähigkeit oder den drohenden Verlust der imaginären Identifizierung der Liebenden spielt Kubrick mehrmals an. Zu Beginn des Films, als sich das Paar für die Party fertig macht, wird deutlich, dass Bill Alice nicht mehr „spiegelt“, als sie ihn fragt: „Wie sehe ich aus?“ und er mechanisch „schön“ sagt, wor-

auf sie sich beklagt, dass er sie ja „gar nicht angesehen“ habe. Während ihres Tanzes mit Szavost wird auch die Ehe verhandelt und von ihm angegriffen, indem er argumentiert, dass sie es nicht nötig habe, verheiratet zu sein, wenn der halbe Saal ihr zu Füßen läge (sie spiegelt), und dass früher die Frauen nur heirateten, um sich dann außerehelich nach Belieben sexuell vergnügen zu können. Alice trennt sich von ihm schließlich unter Berufung auf ihre Ehe, wozu sie ihm ihren Ring vor die Nase hält. Die Ehe ist von keinem gesellschaftlich-symbolischen Anderen (es sei denn, das Paar ist stark religiös) abgesichert, ihr Zeichen (Signifikant) ist nur noch ein Ring.

Sie zu erhalten ist daher Arbeit, psychische Arbeit, und diese Arbeit leisten Bill und Alice in Kubricks Film. Es ist weniger die Ehe als Institution, an der sie arbeiten, sie arbeiten an der Liebe, auf der allein ihre Ehe basiert und die allein sie rechtfertigt. Um diese Arbeit als psychische Arbeit zu verstehen, schlage ich vor, das Filmnarrativ als eine Traumerzählung zu lesen, die übrigens den Mechanismen der Traumarbeit, wie Freud sie beschrieben hat, weit besser entspricht als etwa Alices Traumerzählung im Film, die – im Gegensatz zur Novelle – allen Gesetzen der Traumbildung widerspricht. Alices Traum ist zensurlose „Wunscherfüllung“ ohne Entstellung, Verschiebung, Darstellung durch das Gegenteil usw. Er könnte eher eine Tagesfantasie als ein Traum sein, aber am deutlichsten lässt er sich als reine Männerfantasie verstehen.

Lesen wir Bills Odyssee also als einen Traum von Bill, der ausgelöst wird durch das Fest bei Zieglers (als Tagesrest). Natürlich ist ein Filmnarrativ eine bewusst intendierte Konstruktion und keineswegs ein primärprozesshaftes Produkt wie ein Traum. Wenn ich also eine Lesart vorschlage, die Bills Irrfahrt wie einen Traum liest, so bedeutet dies nichts anderes, als die Geschehnisse und ihre Darbietungsform als ein (wenn auch bewusst konstruiertes) inneres Geschehen zu begreifen, als eine simulierte Mikrowelt (vgl. Moser/Zeppelin 1996). Dabei fällt auf, dass Bills Annäherungen an Frauen regelmäßig unterbrochen und abgebrochen werden. Im Kontext eines Traumes dienen diese Unterbrechungen oder „interrupts“ (nach Moser/Zeppelin) der Affektregulierung im Sinne von Involvement und Distanzierung. Das bedeutet, dass Bills sexuelles Begehren von der Traumzensur oder einem inneren Zensor des narrativen Subjekts des Films (wer immer das ist) letztlich also nicht von äußeren Faktoren unterbrochen wird, wie es auf der manifesten, offen-sichtlichen (wide) Ebene des Traums erscheint. (Auf dieser Ebene erscheint Bill höchstens als verklemmt und gehemmt.) Die (Traum-)Arbeit seiner Odyssee bestünde in dieser Sichtweise in der Bewältigung seiner Triebimpulse, seines destruktiven Hasses und seines Rachebedürfnisses ebenso wie seiner perversen sexuellen Wünsche durch wiederholte interrupts als Distanzierungsmanöver aus Schuldbewusstsein (oder Treue), und man könnte auch sagen: durch seine Fähigkeit zu Schuldbewusstsein. Diese Fähigkeit ist, wie wir von Freud wissen, Basisvoraussetzung der Kultur. Das aber bedeutet, dass Bill in Zeiten imaginärer

Identifizierungen (zum Ende des 20. Jahrhunderts) sich in eine symbolische Verpflichtungs- und Schuldstruktur eingebunden sieht. Eben dies wird durch seinen Beruf als Arzt unterstrichen. Für Bill ist sein Beruf kein Job, sondern eine Berufung, das wird in mehreren Szenen deutlich, und diese symbolische Identifizierung hält auch den Angriff Alices aus, als sie ihm sexuelles Verlangen attraktiven Patientinnen gegenüber unterstellt. Die Identifizierung mit einem Beruf (einmal Onkel Doktor, immer Onkel Doktor, vgl. erstes Gespräch mit Nightingale), die symbolisch ist, verschafft ihm darüber hinaus einen privilegierten Platz in der Gesellschaft, d. h. Respekt in den Augen der anderen (wie oft zeigt er seinen Arztausweis vor!!!). Der Wert, dem er sich verpflichtet fühlt, ist das menschliche Leben, und deswegen löst die Opfer-Inszenierung in ihm ein tiefes Schuldgefühl aus, denn ein Menschenleben aufs Spiel zu setzen bedeutet für den Arzt ein Verbrechen vor dem Gesetz (im Sinne einer inneren Verpflichtungsstruktur, einer Ethik). Zieglers Unterstellung, dass Bill dadurch sexuell erregt worden sei, macht geradezu zynisch die Kluft deutlich, die zwischen den beiden Männern sich auftut.

Doch zurück zur letzten Szene mit Ziegler in dessen Billardzimmer. Bill könnte zwar erleichtert sein, dass in Someton alles „nur eine Farce“ war, aber er ist es nicht. Er ist erschüttert, dass die Mächtigen dieser Welt, die „Väter“, aus denen die Geheimgesellschaft besteht, was man den Andeutungen Zieglers entnehmen kann, und als deren Repräsentant (oder Bote) Ziegler fungiert, absolut nihilistisch sind. Diese Welt ist ohne Bezugspunkt, sie kennt kein Schuldbewusstsein, sondern nur Angst vor Imageverlust, Angst, dass hinter ihrer Maske das Tier sichtbar wird. „Jemand ist gestorben, das geschieht Tag für Tag“, sagt Ziegler ungerührt über Mandys Tod, zu der er ja eine nicht ganz anonyme sexuelle „Beziehung“ hatte. Als Bill ihr während des Festes half, ihre Überdosis zu überleben, sagte Ziegler: „Sie haben mich gerettet“, und dafür ist er Bill dankbar, keineswegs aber dafür, dass er ein Menschenleben, nämlich Mandys, gerettet hat. Die Gesellschaft, die Ziegler repräsentiert, ist in keine symbolische Verpflichtungsstruktur eingebunden, ihre Choreographie des Kreises umschließt einen „empty circle“. Denn die Rituale dieser Gesellschaft sind leer, sind eine theatralische Farce, ein bisschen Inquisition, ein bisschen König Arthurs Tafelrunde, ein bisschen Gottesdienst, ein bisschen Teufelsmesse, postmoderne Selbstbedienung aus dem Supermarkt der Kulturgeschichte, Abteilung „Ritus“, der einst die Gemeinschaft und die Bestimmung des Einzelnen in ihr gestiftet hatte. Damit hebt Kultur sich selber auf. Auch die Sexualität, die da gelebt wird, ist leer, nichts als anonyme Triebbefriedigung ohne Gesicht und Namen, die ihren Suchtcharakter mit pseudoreligiösem, pseudo-symbolischem Ritus im wahrsten Sinne des Wortes „bemäntelt“ und maskiert. In diesem Sinne unterscheidet sich Ziegler in keiner Weise von Mandy, beide suchen sie ihren Horror vacui durch Sucht zu beschwichtigen.

Bemerkenswert ist, wie Kubrick das Eingangsritual bebildert und vor allem ausleuchtet. Das Licht kommt kalt und sozusagen „unvorteilhaft“ von oben und

entsinnlicht paradoxerweise die im Kreis aufgestellten weiblichen Körper dergestalt, dass sie leblos wirken und mehr zu Figuren des Todes werden als sexuell zu erregen, ihre rituellen Maskenküsse sind Todesküsse. Die Körper, deren Skelette durch die Beleuchtung sichtbar zu werden scheinen, erinnern an die mittelalterliche Allegorie der „Frowe Welt“, deren eine Seite blühendes Fleisch, deren Rückseite das Gerippe zeigt. Kubrick hat in der Inszenierung dieses Rituals in meinen Augen ein großartiges Bild von Vanitas in umfassenden Wortsinn geschaffen: von Vergänglichkeit, Bedeutungslosigkeit, Nichtigkeit und Leere.

Bill muss im Billardzimmer erschüttert erkennen, dass der symbolische Vater tot ist, dass die Welt der Mächtigen dieser Welt, also die Welt der Väter, hohl, der „Name des Vaters“ eine Leerstelle ist, und dass diese Macht sich nur durch die Referenzlosigkeit des Geldes (Reichtum), dessen Herkunft im Dunkel bleibt (wir erfahren nichts von Zieglers Beruf), legitimiert. Ziegler ist also keineswegs Bills Analytiker, sondern umgekehrt: Bill ist Zieglers Arzt und stellt – allerdings wider Willen und unausgesprochen – eine Diagnose, die ihn als Arzt zutiefst erschüttern muss: dass Ziegler ohne Sinngebung lebt (Ziegler: „Das Leben geht weiter, es hört nie auf, bis es aufhört“) und dass es für ihn, d. h. für die Welt, keine Heilung gibt.

Oder Alice ist die eigentliche Analytikerin, denn sie ist die Initiatorin der „talking cure“, ihr Sprechen wirkt wie eine Deutung oder Konfrontation für Bill, bricht etwas in ihm auf und initiiert die schmerzliche Odyssee in sein Inneres, indem er seine Begierden entdeckt und seine Suche nach einem omnipotenten Vater (Ziegler), der „Superfrauen“ besitzt, wie selbst der Pianist Nick Nightingale sie noch nicht zu Gesicht bekommen hat. In der Rainbow-Bar glaubt Bill, dahin zu kommen, „wo der Regenbogen endet“, wie die beiden Models auf Zieglers Party ihm versprochen haben: zur absoluten Wunscherfüllung. Abgesehen von der generellen Unmöglichkeit absoluter Wunscherfüllung scheitert er nicht etwa, weil es ödipale Verbote gibt, sondern weil die Väter Angst vor Entdeckung und Ent-Larvung haben. Sein Scheitern bringt ihn nicht nur mit seiner Hilflosigkeit, Vereinsamung und Fremdheit in Kontakt, sondern auch mit der absoluten Bedeutungslosigkeit der Väter oder des „Vaters“, der für kein Gesetz mehr steht, sondern nur noch für Macht, Geld und Sex, durch keine wie auch immer geartete Schuld verwundbar wäre und nur eine Furcht kennt: die vor seiner Demaskierung. Bills Unbehagen ist ein anderes geworden als das, welches Freud in „Das Unbehagen in der Kultur“ beschrieben hat. Vielleicht könnte dieses Unbehagen in unserer Zeit das genaue Gegenteil davon sein? Nach Freud rührt das Unbehagen in der Kultur von der Triebunterdrückung her. Andererseits zeigt Freud aber auch auf, dass es eben diese Kultur ist, die uns vor unserer Triebnatur schützt. In einer einigermaßen gelingenden Kulturarbeit ginge es also um einen milden Ausgleich, eine verträgliche Vermittlung zwischen Gesetz (Über-Ich-Forderung) und Triebbefriedigung (Aggression und Sexualität), genauso wie wir dies bei unseren Patienten zu erreichen suchen. Aber sowohl Freud als auch Kubrick sind in dieser Hinsicht – mit Recht –

zutiefst pessimistisch. Jedoch zeigt – in meiner Sicht – Kubrick in „Eyes Wide Shut“ anhand des Paares Alice/Bill und in Kontrast zu Ziegler so eine mögliche Kulturarbeit im Kleinen auf.

Zentral für mich ist in dieser Hinsicht die unglaublich eindrucksvolle Szene, in der Bill Alice und die Tochter beim Schularbeiten beobachtet, der Blick, den sie ihm zuwirft, die Ruhe, mit der sie dem Kind dazu verhilft, auf die Logik der Rechenaufgabe selbst zu kommen. Alice ist hier gleichsam ein Subjekt von Kulturarbeit, das die Trieb-Gefahren und Turbulenzen der Seele zu integrieren und zu sublimieren in der Lage ist, denn während wir sie mit dem Kind arbeiten sehen, hören wir noch einmal Teile der Traumerzählung, in der es um ihre absolute Triebenthemmung geht. Sie hat auch am Schluss die Antworten bereit auf Bills Frage: „Was sollen wir jetzt tun?“ Sie ist im Besitz einer „Wahrheit“, die in der Anerkennung der Unsicherheiten ihres (unseres) Wissens besteht. Sie ist die (übrigens ungeheuer treue) Penelope, zu der Odysseus heimkehren will, und kann nach seiner gefährlichen Irrfahrt von Circe und dem Zyklopen, durch Skylla und Charybdis hindurch und vorbei an den verführerischen Sirenen. Sie ist die Platzhalterin eines unheimlichen Heims, das dennoch ein Heim ist: die labyrinthische Ehe. Alice sagt am Ende des Films: „Die Hauptsache ist, dass wir jetzt wach sind.“ Und das bedeutet nichts anderes als „wahr“. Aber diese Wahrheit (oder Wachheit) ist nicht für die Ewigkeit garantiert. (Bill: „Für immer“, Alice: „Nein. Lass' uns dieses Wort nicht benutzen.“). Das Wachsein ist hier ein Moment der perfekten Schweben von Traumwahrheit und Erkenntnis, der vollkommenste Zustand von „Eyes Wide Shut“. Das – wenn auch nur vorübergehende – Bergen der verborgenen, geheimen, verdrängten, rätselhaften Wahrheiten ins Bewusstsein, oder vielmehr die volle Anerkennung des Nichtwissens. Diese Erkenntnis ist der reine Schmerz der Getrenntheit, des Mangels und der Unmöglichkeit vollkommener Wunschbefriedigung, die Anerkennung des Fremden im Vertrauten, des Unheimlichen im Heim, des Anderen als sich immer wieder entziehenden Anderen. Dieses kostbare und flüchtige Wachsein macht aber eines „äußerst nötig“ (Alice), nämlich im Namen der inneren Wahrheit, Sex zu haben. Ein flüchtiger Liebesakt ohne Entfremdung, eben weil jeder das Fremde im anderen anerkennen musste, und ein wie kostbarer, schmerzvoller und zugleich bedeutender, aber auch flüchtiger Augenblick dies im Leben eines Ehe-Paares wäre, dafür öffnet der Film „Eyes Wide Shut“ dem Zuschauer die geschlossenen Augen. Freilich fordert die Befriedigung des Wunsches einen Aufschub, denn im Spielzeugladen können sie nicht „ficken“, sie werden „da wohl noch abwarten müssen“, wie Alice zu Helena sagt, als das Kind sich einen riesigen Teddybären zu Weihnachten wünscht.

Vielleicht ist der Film auch eine Hommage an Alice, oder überhaupt an die Frauen, vielleicht sogar an Kubricks Frau, Susanne Christian, mit der er 41 Jahre zurückgezogen auf dem Land ein von Kindern und Kindeskindern, Hunden und Katzen umgebenes Familienleben gelebt hat. Sie spielte jenes deutsche Mädchen,

das in der berührenden Schlusszene von „Path of Glory“ die wilde, wüste, laute, begierige und verzweifelte Menge junger Soldaten eines grausamen Vernichtungskriegs mit dem Lied „Es war einmal ein treuer Husar“ zum Zuhören und in Berührung mit sich selbst brachte.

Wenn Dichter also gleichsam „Poeto-Analytiker“ sind, dann sind Filmemacher „Visu-Analytiker“, eine Bezeichnung, die Gerhard Schneider (2005) vorgeschlagen hat. Dies gilt vor allem und in ganz besonderer Weise von Stanley Kubrick (1928 – 1999), der natürlich hier der eigentliche Analytiker ist und uns auf die Couch legt und mit uns die Gesellschaft und Kultur, in der wir leben.

Literatur

- Gallas, H. (2005): Kleist. Gesetz – Begehren – Sexualität. Frankfurt am Main.
 Loewenberg, P. (2004): Freud, Schnitzler und Eyes Wide Shut. In: Psyche – Z Psychoanal 58, 2004, 1156–1181.
 Moser, U./Zeppelin, I.v. (1996): Der geträumte Traum Wie Träume entstehen und sich verändern. Stuttgart/Berlin/Köln.
 Sabbadini, A. (2002): The Couch and the Silver Screen. London/New York.
 Waltz, M. (1993): Ordnung der Namen. Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre. Frankfurt am Main.

Anschrift der Verfasserin: Dr. Annegret Mahler-Bungers, Heckenmühle, 34326 Morschen-Neumorschen

Anhang: Eyes Wide Shut

Der New Yorker Arzt Bill Harford und seine Frau Alice besuchen die Weihnachtsparty des gemeinsamen Freundes Victor Ziegler, auf der jeder der beiden mit anderen Partygästen flirtet. Bill trifft seinen ehemaligen Kommilitonen Nick Nightingale wieder. Später wird er in Victors Badezimmer gerufen, wo er der jungen Prostituierten Mandy das Leben rettet, die während eines privaten Schäferstündchens mit Victor eine Überdosis genommen hat.

Nach der Weihnachtsparty, einem routinemäßig verlaufenden Arbeitstag und einem gemeinsamen Joint mit seiner Frau erfährt Bill in einem Streit mit ihr, dass sie ihn und die gemeinsame Tochter Helena auf einer gemeinsamen Reise beinahe für einen ihr unbekanntem Marineoffizier verlassen hätte. Als er kurz darauf zu einem sterbenden Patienten gerufen wird, gesteht dessen Tochter ihm ihre Liebe, und für Bill beginnt eine Reise durch die Straßen von New York.

Von Rachegelüsten wegen der (geträumten) Untreue seiner Ehefrau geplagt, begleitet er eine Prostituierte, verlässt nach einem unerwarteten Anruf von Alice deren Wohnung aber wieder, ohne mit ihr geschlafen zu haben. Er besucht den befreundeten Musiker Nick Nightingale in einem New

Yorker Jazzclub, wo dieser als Pianist einen Gig hat. Von ihm erfährt er von einem Ort, an dem regelmäßig geheime Orgien stattfinden – sein Freund spielt dort mit verbundenen Augen. Alle Teilnehmer dieser Orgien tragen Masken, und man erhält nur Zutritt, wenn man ein Passwort kennt. Nick teilt Bill dieses Passwort mit.

Bill besorgt sich daraufhin eine Maske und ein Kostüm beim Verleiher Mr. Milch, der seine minderjährige Tochter mit zwei erwachsenen Japanern ertappt. Der aufgeregte Vater will die Polizei rufen, während die Tochter bei Bill Schutz sucht.

Bill erlangt dann mit dem Passwort Zutritt zu einem großen und schwer bewachten Anwesen, in dem er Zeuge einer großen, mysteriösen Orgie wird. Eine der anwesenden Frauen warnt ihn und bittet ihn dringend, das Haus zu verlassen. Er bleibt jedoch und wird entdeckt. Man bringt ihn vor einen Zeremonienmeister, er wird demaskiert und soll bestraft werden. Da jedoch die Frau Bills Bestrafung auf sich nimmt, wird er verschont und darf das Haus verlassen.

Am folgenden Tag versucht er, Nick erneut zu treffen, muss aber in dessen Hotel vom Rezeptionisten erfahren, dass dieser, mit einer Prellung im Gesicht und begleitet von zwei Männern, sein Zimmer mit unbekanntem Ziel verlassen habe. Beim Zurückgeben des Kostüms (wobei die Maske fehlt), trifft Bill die Japaner wieder und erfährt, dass diese mit Mr. Milch, dem Vater des minderjährigen (und angeblich geistig behinderten) Mädchens, eine „Einigung finanzieller Natur“ getroffen haben. Ähnliche Dienste, wie den Japanern geleistet wurden, werden auch ihm angeboten. Als er das Haus besucht, in dem tags zuvor die Orgie stattgefunden hat, erhält er einen Zettel mit der Nachricht, er solle seine Nachforschungen aufgeben, da sie fruchtlos und gefährlich seien. Bill trifft zuletzt die Mitbewohnerin der Prostituierten und erfährt von dieser, dass die Prostituierte kurz vor einen positiven HIV-Test erhalten habe und vermutlich nicht wiederkomme.

Als er daraufhin wieder durch die Straßen spaziert, glaubt Bill, verfolgt zu werden. An einem Zeitungsstand erfährt er zudem, dass Mandy gestorben ist. Er gibt sich im Krankenhaus als ihr Arzt aus und erhält Gelegenheit, ihre Leiche zu sehen. Ohne dass es dafür Beweise gäbe, vermutet er, dass sie die Frau auf der Orgie war und an seiner Stelle gestorben ist.

Bill wird von Victor zu sich gerufen, der zugibt, bei der Orgie anwesend gewesen zu sein, und dem fassungslosen Arzt versichert, dass alles nur ein Theater, eine Täuschung gewesen sei, um ihm Angst zu machen und ihn ruhigzustellen. Mandy sei zwar wirklich die Frau gewesen, die ihm auf der Orgie „das Leben gerettet“ habe, aber sie sei tatsächlich einer Überdosis erlegen und keiner rituellen Bestrafung unterzogen worden. Auch Nick sei lediglich zu seiner Familie nach Seattle zurückgebracht worden. Ob all diese Behauptungen stimmen, bleibt jedoch unklar.

Verwirrt kehrt Bill nach Hause zurück, wo er auf die schlafende Alice trifft. Neben ihr, auf seinem Kissen, liegt seine Maske, ohne dass gezeigt wird, wie sie dorthin gelangte. Zutiefst erschüttert berichtet er seiner Frau von seinen Versuchen, sich für ihre vermeintliche (oder wahre?) Untreue zu rächen. Sie vergeben einander und können sich nun ihren Problemen stellen. Beide wissen, dass sie zwar ihre Liebe verloren, aber sich gewonnen haben. Am Ende des Films sagt Alice zu Bill: „Es gibt etwas sehr Wichtiges, das wir äußerst dringend machen müssen.“ „Was denn?“ „Ficken.“