



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das andere Gesicht. Die Maske im Spiel der
Identitätskonstruktionen in den Filmen *Traumnovelle* und
Eyes Wide Shut“

Verfasserin

Mira Kolenc

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Einführung in den theoretischen Diskurs der Maske	10
2.1 Polyvalenter Begriff	10
2.2 Die Maske als Form der Unterscheidung	13
2.3 Maske und Gesicht	14
3. Funktionen der Maske	17
3.1 Die verhüllende Maske – Anonymisierung	19
3.2 Die theatralische Maske – Imagination	22
3.3 Die rituelle Maske – Transformation	24
3.4 Die Maske der Gewalt – Entindividualisierung	26
4. Filmanalyse	28
4.1 „Traumnovelle“ (1969)	31
4.1.1 Schock, Absenz, Gefahr – Das maskenhafte Gesicht	31
4.1.2 Spiel und Verwandlung – Die Orgie	40
4.1.3 Selbst-Offenbarung – Die Maske ohne Gesicht	49
4.2 „Eyes Wide Shut“ (1999)	56
4.2.1 Schutz des Selbst – Das Gesicht als Maske	56
4.2.2 Verhüllung, Bedrohung, Entindividualisierung – Die Orgie	66
4.2.3 Erkenntnis – Die isolierte Maske	77
5. Schlussbetrachtung	83

6. Quellenverzeichnis	86
6.1 Literatur	86
6.2 Abbildungen	91
6.3 Filme	91
7. Anhang	92
7.1 Abstract	92
7.2 Lebenslauf	93

Anmerkung: Bei allen in der Diplomarbeit verwendeten personenbezogenen Bezeichnungen (z.B. Schauspieler, Beobachter...) gilt die gewählte Form für beide Geschlechter!

1. Einleitung

„»Die Maske herunter!« riefen einige zugleich. Wie zum Schutz hielt Friedolin die Arme vor sich hingestreckt. Tausendmal schlimmer wäre es ihm erschienen, der einzige mit unverlarvten Gesicht unter lauter Masken dazustehen, als plötzlich unter Angekleideten nackt.“¹

Die Bedeutung und das Konzept von Masken und Maskierungen sind vielschichtig und kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Was im Wesentlichen daran liegt, dass mit dem Begriff der Maske jeweils sehr unterschiedliche Phänomene beschrieben werden, er sowohl als Bezeichnung für das Objekt Maske, als auch für die metaphorische Maske verwendet wird. Woraus sich eine heikle Ungenauigkeit des Begriffs ergibt.² „Die Konnotationen, die an das Stichwort »Maske« geknüpft sind, stehen in Beziehung zu so komplexen Begriffen und Themen wie Identität und Rolle, Selbstentwurf und soziale Interaktion, Selbstdarstellung und Verstellung. Masken dienen geläufigen Vorstellungen zufolge unter anderem der Kommunikation mit dem Diesseits und mit der Transzendenz. Sie stehen aber auch für einen Raum zwischen Sein und Schein, Lebenswirklichkeit und ästhetischen Spiel. Sie übernehmen wichtige Funktionen in der Alltagspraxis wie auch im kultisch-rituellen Zusammenhängen.“³

Die Maske als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand leidet häufig unter einer monoperspektivischen Betrachtungsweise der Disziplinen. In der Theaterwissenschaft ist sie Theatermaske, in der Ethnologie Kult- oder rituelle Maske, die Kunstgeschichte sieht sie als Kunstgegenstand und in der

¹Schnitzler, Arthur: Traumnovelle. 2. Aufl. Frankfurt/Main: S.Fischer 1999, S. 53.

²Deger, Petra: Masken der Normalität. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 187-207, S. 187.

³Schmitz-Emans, Monika: Maske – Verhüllung oder Offenbarung? Einige Stichworte zur Semantik von Masken und Maskierungen. In: Kurt Röttgers, Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), Masken. Essen: Die blaue Eule, 2009 (Bd. 11 Philosophisch-literarische Reflexionen), S. 7-35. Zugriff unter <http://digital-b.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/22182>, 19.04.2013, S. 7.

Soziologie, Philosophie und Anthropologie wird die Maske zu einem sehr dehnbaren Begriff für das Spiel mit der eigenen Identität, für Heuchelei und Verstellung. Jedes Mal ist es aber nur ein Teilaspekt dieses Phänomens, das so alt wie die Menschheit selbst ist. Es verlangt also nach einem umfassenderen und polyperspektivischen Blick, um sich dem Konzept Maske zu nähern.⁴ „Gerade das Verhältnis zwischen der Maske als Objekt und der Maske als Tropus, also die Verknüpfung der Begriffsgeschichte mit der Kulturgeschichte des Gegenstandes, erweist sich als das eigentliche Problem. Wenn ›sexuelle Identität‹ eine Maske sein soll, ebenso wie der Strumpf des Bankräubers, können wir beide Phänomene erst miteinander vergleichen, wenn wir wissen, wie es dazu kommt, dass solche Phänomene als Maskierungen bezeichnet werden, und was wir bezwecken, wenn wir sie als solche bezeichnen. Was wird damit über die Identität der Person ausgesagt? Oder noch allgemeiner gefragt, wie hängt Maske überhaupt mit dem Problem der Identität zusammen?“⁵

Die Herkunft des Wortes Maske und was damit gemeint war, verdeutlicht die Schwierigkeit einer genauen Definition. So nannten zum Beispiel die Griechen die Maske „prósopon“⁶ und bezeichneten so auch gleichzeitig das Gesicht. Maske und Gesicht waren also eins, zwischen dem Natürlichen und Künstlichen wurde nicht unterschieden. Im Lateinischen war das gängige Wort für Maske dagegen „larva“⁷ und „persona“⁸, was sowohl für das Rollenspiel im Theater als auch im Leben die Bezeichnung für das Dazwischen von sichtbarer Oberfläche und einem unsichtbaren Inneren war. In den afrikanischen Sprachen wiederum gibt es keinen expliziten Begriff für die Maske, sie ist einfach all jenes, was sie repräsentiert.

Es ist also nicht ganz einfach sich einen Weg durch das Labyrinth der Begriffs- und Deutungsmöglichkeiten der Maske zu bahnen. Die mit der Maske

⁴Vgl. Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Wilhelm Fink 2004, S. 33.

⁵Ebd., S. 33.

⁶Ebd., S. 99.

⁷Ebd., S. 181.

⁸Ebd., S. 181.

assoziierten Vorstellungen lassen sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Diesen zu finden soll und kann nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein. Auch würde eine genaue kultur- und begriffsgeschichtliche Abhandlung den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es wird also viel mehr darum gehen, sich erst einmal, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit, einer Grundidee der Maske als eine Form der Unterscheidung zu nähern⁹. Als ein Objekt mit zwei Seiten, einer Innen- und einer Außenseite und einer Grenze, die das Innen mit dem Außen sowohl verbindet als auch trennt – und das darüber hinaus auf etwas anderes verweist. Es geht um ein Spannungsfeld, in dem das Gesicht als wohl vertrautestes Grundelement unserer Bilderwelt eine Verfremdung durch die Maske erfährt.¹⁰ Als Maske soll hier im Folgenden auch nur das bezeichnet werden, was als solche konkret – gegenständlich – sichtbar ist. Ferner soll der Begriff nur für Verhüllungsformen des Gesichts Anwendung finden und nicht für Ganzkörperkostümierungen. Maske ist demnach eine künstliche Abdeckung des Gesichts – häufig mit Öffnungen für Augen und Mund – die aus verschiedenen Materialien wie Farbe, Papier, Stoff, Holz, Gummi, Metall, Leder oder ähnlichem bestehen kann. In diesem Sinne werden also auch Chirurgen, Fechter oder Taucher zu Maskenträgern, wenngleich nur aus funktionalen Gründen, zum Schutz des Körpers.

In einem zweiten Schritt geht es darum, die unterschiedlichen Funktionen bzw. Wirkungsweisen der Maske herauszuarbeiten, die dann im Anschluss Grundlage für die Filmanalyse von Wolfgang Glücks „Traumnovelle“ (1969) und Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut“ (1999) sind. Hierbei steht die Frage nach der Bedeutung der Maske als Mittel der Interaktion und Identitätskonstruktion, im besonderen Hinblick auf die beiden Hauptfiguren Fridolin und Albertine bzw. Bill und Alice, im Vordergrund.

Dabei wurde von der Annahme ausgegangen, dass das bereits in der literarischen Vorlage, Arthur Schnitzlers „Traumnovelle“ von 1925/26, zentrale Motiv der Maske, auch in den filmischen Umsetzungen nicht verloren gegangen

⁹Vgl. ebd. S. 44f

¹⁰Vgl. Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 11.

ist. Darüber hinaus ist bei Stanley Kubrick bereits in seinen früheren Filmen, wie zum Beispiel in „The Killing“ (1956) oder auch in „A Clockwork Orange“ (1971), eine Affinität zu Masken und Maskierungen auszumachen.¹¹ Was demnach bei seiner Verfilmung noch einmal einen besonderen Fokus vermuten lässt.

Die erste Verfilmung von Schnitzlers Novelle durch Wolfgang Glück im Jahr 1969, findet im Gegensatz zu Kubricks von 1999 eher geringere öffentliche Beachtung. Vielleicht auch, weil es sich dabei 'nur' um eine Fernsehproduktion handelt. Eine Sichtung des Films war deshalb lediglich im Film Archiv Austria/Augarten möglich. Ob die geringe Auseinandersetzung mit dieser ersten filmischen Umsetzung gerechtfertigt sein mag oder nicht, soll jedoch nicht Thema dieser Arbeit sein. Ebenso wenig wie die Frage nach Übereinstimmungen und Abweichungen von Ursprungstext und den Verfilmungen, oder Arthur Schnitzlers Affinität zum Kino und seine Verflechtungen mit der Filmindustrie, die immer wieder gerne in wissenschaftlichen Untersuchungen der letzten Jahre in den Mittelpunkt gerückt wurden.¹²

Vielmehr wird es bei den Analysen darum gehen, die Maskeraden und ihre Wirkungsweisen ausfindig zu machen und zu deuten, die Fridolin bzw. Bill auf seiner nächtlichen Reise begegnen bzw. derer er sich selbst bedient. Inwieweit ist das Maskentragen Spielmöglichkeit mit der Identität, Auseinandersetzung mit Selbst- und Fremdbild? Die Maske ist, so meine Behauptung, Kommunikationsmittel zwischen den beiden Hauptfiguren und wichtiger Bestandteil in der ehelichen Auseinandersetzung. Die Ehekrise beginnt mit einem Durchbrechen der gewohnten Rollen, das vor allem bei Fridolin bzw. Bill

¹¹Vgl. Seeßlen, Georg/Jung, Fernand: Stanley Kubrick und seine Filme. 3. Aufl. Marburg: Schüren 2008, S. 56f.

¹² U.a. z.B. dazu die Dissertationen von Claudia Wolf: Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung. Karlsruhe: Universitätsverlag 2006. Und Christian Ruschel: Vom Innen und Außen der Blicke. Aus Arthur Schnitzlers Traumnovelle wird Stanley Kubricks Eyes Wide Shut. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität 2002. Der Sammelband: Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Filmarchiv Austria 2006. Die Diplomarbeiten von Sibylle Koch: Von Träumen und anderen Bildern: Schnitzlers Traumnovelle und ihre Verfilmung Eyes Wide Shut. Wien: Universität Wien 2002. Von Nikolaus Strecha: Arthur Schnitzler und das Kino. Schnitzlers „Traumnovelle“ – Kubricks „Eyes Wide Shut“. Wien: Universität Wien 2002. Von Peter Reidinger: Arthur Schnitzlers Traumnovelle in der Verfilmung von Wolfgang Glück. Wien: Universität Wien 2011.

zu einer Identitätskrise führt. Mit Hilfe von Maskierungen, sowohl der eigenen, als auch die der anderen, findet eine Auseinandersetzung mit dieser Veränderung statt. Dabei geht es auch stets um die Grundfrage der Maske, ob und was sie ver- und enthüllt und darüber hinaus um eine zutiefst menschliche, nämlich um die Frage nach der Durchschaubarkeit des anderen. „Wir können in der Maske das sehen, was sie zeigt; oder wir können anhand der Maske erkennen, dass sie etwas nicht zeigt, indem sie es verdeckt. Aber wir können das Verdeckte nicht sehen. Die Maske wirft eine Grundfrage der Wahrnehmung auf: Sehen wir die Sache, wie sie ist, oder sehen wir etwa eine Maske, die wir der Sache selbst aufgesetzt haben – weil wir die schöne Maske sehen wollen und nicht das hässliche Gesicht darunter?“¹³ Am Ende wird das Ehepaar wieder zu ihrem Alltag zurückkehren, es bleibt zu untersuchen, ob es dabei zu einer Lösung gekommen ist.

Die herauszuarbeitenden Maskierungsphänomene und ihre Wirkungsweisen sollen besonders die Wechselwirkung zwischen Träger und Maske aufzeigen. Dabei wird es weniger um die einzelnen Maskierungsformen, die einzelne Maskenart, als vielmehr um ein Bestimmen der grundlegenden Funktionsweisen gehen. Dafür schienen Reinhard Olschanskis Auseinandersetzung mit der Wechselbeziehung zwischen Maske und Gesicht („Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens.“¹⁴) und Richard Weihe's umfassende Untersuchung der Maske als Mittel zur Unterscheidung im Hinblick auf Maske und Mensch („Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form.“¹⁵) vom Ansatz her als besonders geeignet. Darüber hinaus gaben im Besonderen noch die beiden Sammelbände „Die Sprache der Masken“¹⁶, herausgegeben von Tilo Schabert, und „Maske und

¹³Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 364.

¹⁴Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

¹⁵Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Wilhelm Fink 2004.

¹⁶Schabert, Tilo (Hrsg.): Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Maskierungen¹⁷“, herausgegeben von Alfred Schäfer und Michael Wimmer, Anregungen zum theoretischen Teil.

Die Arbeit wird versuchen sich dem Phänomen Maske zu nähern und ihre grundlegenden Funktionen herauszufiltern, wenngleich diese nur Denkanstoß und Ausgangspunkt für weitere ausführlichere Untersuchungen sein können. Dabei wird es im Besonderen um das Verhältnis Maske – Träger – Rezipient gehen, denn die Maske ist, so meine Behauptung, vor allem ein Mittel der Kommunikation bzw. stets ein Mittler zwischen zwei Seiten, ein Dazwischen. Unter diesem Gesichtspunkt soll im Speziellen das Verhältnis der beiden Hauptfiguren in den zu analysierenden Filmen und ihre Beziehung zueinander im Laufe der Handlung betrachtet werden. Am Ende wird aufzuzeigen sein, welche Bedeutung die Maske auch als Mittel der Identitätskonstruktion haben kann. Darauf soll diese Diplomarbeit erste mögliche Antworten geben.

¹⁷Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael (Hrsg.): Masken und Maskierungen. Opladen: Leske + Budrich, 2000.

2. Einführung in den theoretischen Diskurs der Maske

Die Idee der Maskierung ist so alt wie die Menschheit selbst. Es haben sich in den unterschiedlichen Kulturen zahlreiche Maskierungsformen herausgebildet, die Gründe für Maskeraden sind allerdings nicht ganz eindeutig auszumachen.¹⁸ „In der Gemeinschaft der Gruppe entwickelten sich die Anfänge der menschlichen Sprache, die wahrscheinlich schon zur Zeit des Frühmenschen (*homo erectus*) vor über einer Million Jahre entwickelt wurde. Vor allem aber regte sich früh in ihm, sei es aus Freude, Festlichkeit, Jagdzauber, numinoser Beschwörung oder gar religiöser Ergriffenheit, das Bedürfnis ekstatischer Rhythmik der Glieder, will sagen Tanz, angetan, wie es uns erste Höhlenbilder zeigen, mit der Maske – der am Abbild der lebendigen Mitwelt des Tieres orientierten Maskerade.“¹⁹ Es ist also erst einmal festzuhalten, „dass es sich bei der Maske um ein universelles Phänomen handelt, ein seit der Frühzeit der Menschheit bezeugtes Kulturprodukt, dem man in den unterschiedlichsten Lebensbereichen begegnet.“²⁰ Ihre Anfänge liegen wohl im Ritus und Totenkult. Das Anbeten höherer Mächte oder Heraufbeschwören Verstorbener, also Erinnerungspraxis, standen zunächst im Mittelpunkt.²¹ Bereits hier zeigt sich ihre kommunikative, vermittelnde und repräsentierende Funktion, die ihr grundlegend innezuwohnen scheint und die sie später ebenfalls unter anderem auch im Schauspiel einnehmen sollte.

2.1 Polyvalenter Begriff

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, verfügt das Wort Maske über ein großes Bedeutungsspektrum und wird entsprechend uneinheitlich in den verschiedenen Disziplinen verwendet. Wirft man einen kurzen Blick auf die

¹⁸Vgl. Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 16.

¹⁹Eisermann, Gottfried: Rolle und Maske. Tübingen: Mohr 1991, Vorwort S. VIII.

²⁰Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 16.

²¹Vgl. ebd., S. 21.

Geschichte des Wortes »Maske«, verdeutlicht sich die vielseitige Semantik des Begriffs. Allgemein lässt sich feststellen: „Die Begriffsgeschichte führte durch mehrfache Metaphorisierungen von der Maske über die Theaterrolle bis zur Lebensrolle, zur juristischen Person und zur Person als grammatischer Terminus.“²²

Maske bezog sich, besonders in der deutschen Sprache, ursprünglich nur auf materielle Verhüllungsformen des Gesichts. Hierbei zunächst auch nur auf Gesichtsverhüllungen, die das Gesicht gegen Witterungseinflüsse schützen sollten, also nur einen praktischen Zweck erfüllten. „Erst später kam die Bedeutung von »Verkleidung« im Sinne von Fastnachts- oder Theatermasken hinzu [...]“²³ Im Laufe der Zeit erfuhr der Begriff noch eine deutliche Erweiterung, ging weg von der reinen Objektbeschreibung und wurde zu einem Ausdruck für eine Wirkungsweise, drang also in den Bereich des Persönlichen vor. Sie galt auf einmal auch als Synonym für alles Unwahre, für Verstellung und Heuchelei.²⁴ So werden Maske und Gesicht auch in unserer heutigen Wahrnehmung häufig klar unterschieden. Letzteres ist in der Regel positiv – weil echt, unverfälscht, aufrichtig – besetzt. Im Gegensatz zur Maske, die für Künstlichkeit, das Trügerische und Verschleiernde steht und somit negativ konnotiert ist. Eine strategisch eingesetzte Oberfläche, hinter der sich das wahre Gesicht und die wahren Absichten desjenigen verbergen, der sich dieser Oberfläche bedient.

Das griechische Wort für Maske „prósopon“ dagegen, beschrieb sowohl die Maske als auch das Gesicht, zwischen beiden wurde nicht differenziert. Gesicht war einfach all dasjenige des Kopfes, das man einem Betrachter zuwendete bzw. das dieser ansah. Ob nun künstlich oder natürlich war dabei nicht von Belang. Hier allerdings wird auf einen anderen wichtigen Aspekt der Maske verwiesen, nämlich die Notwendigkeit eines Rezipienten. Eine Maske muss vorgeführt werden, braucht ein Gegenüber.²⁵

Im Lateinischen wiederum verwendete man „persona“ und „larva“ als Bezeichnung für die Maske und unterschied damit nicht mehr zwischen dem

²²Ebd., S. 28.

²³Ebd., S. 25.

²⁴Vgl. ebd., S. 25.

²⁵Vgl. ebd., S. 27.

Rollenspiel im Theater und dem im öffentlichen Leben.²⁶ Womit ein weiterer Hinweis auf eine Bedeutungsmöglichkeit der Maske gegeben wird: als Maske kann auch ein Ganzkörperkostüm bezeichnet werden und nicht nur eine Gesichtsverkleidung. Zudem kann Maske auch Begriff für die soziale, gesellschaftliche Rolle sein, die ein Individuum in dem Rollenspiel Gemeinschaft „anlegt“.

In den meisten afrikanischen Sprachen gibt es keinen exakten Begriff für Maske. Hier ist das Maske, was sie repräsentiert und aufzeigt: Waldgeister, Kopfgeister, Ahnengeister und Vorfahren. Afrikanische Masken sind also „plastische Gestaltungen und Visualisierungen von etwas Innerem oder Gedachten.“²⁷ Die Maske ist Teil eines rituellen Vorgangs und darf nicht losgelöst vom Maskentänzer oder der rituellen Aufführung betrachtet werden. Mit ihr werden Ahnen oder ein transzendente Wesen vergegenwärtigt und dem Objekt selbst wohnen magische Kräfte inne.²⁸

Masken, so könnte man zusammenfassend sagen, „[...] sind das Angebot, sich zu verändern. Sie versprechen: andere Gesichter, andere Existenzen, andere Identitäten. Sie „[...] ermöglichen es, das Ich als Rollenspiel und die Persönlichkeit als eine vielschichtige, facettierte zu begreifen. Ich kann auch sein, was ich nicht bin.“²⁹ Die Idee dieser Transformation durch Verhüllen und Maskieren drückt in den verschiedenen Gesellschaften unterschiedliche Bedürfnisse und Anliegen aus. Immer geht es dabei jedoch, sieht man einmal von den zweckgebundenen Schutzmasken ab, um die Maske als ein Mittel zur Transformation und Identitäts(de)konstruktion.³⁰ Sie ist theatralisches Mittel für ein Spiel mit Identität, mit Verhüllung und Enthüllung, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Man maskiert sich zum Beispiel, um vorübergehend seine Identität zu verbergen, einer Entdeckung zu entgehen, um vor der größeren Gemeinschaft eine andere Identität zur Schau zu stellen oder in ihr Handlungen

²⁶Vgl. ebd., S. 28.

²⁷Ebd., S. 30.

²⁸Vgl. ebd., S. 30.

²⁹Ebd., S. 16.

³⁰Vgl. ebd., S. 16f.

ausführen zu können, die man als erkennbare Person nicht ausführen könnte oder würde.

2.2 Die Maske als Form der Unterscheidung

Die Maske, wenn man sie als eine Form betrachtet, hat stets zwei Seiten, eine Außen- und eine Innenseite. Letztere ist nur sichtbar, wenn die Maske nicht in Gebrauch ist. Sitzt sie auf einem Gesicht, kann der Betrachter nur noch die Außenseite der Maske sehen. Sowohl die Innenseite der Maske, als auch das Gesicht des Trägers ist verdeckt. Als Betrachter sieht man sich unweigerlich mit der Frage eines Dahinter konfrontiert und wie das Ähnlichkeitsverhältnis der beiden Oberflächen, also das Gesicht des Trägers und die Maske, zueinander ist. Gleichzeitig, von der Innenseite der Maske her betrachtet, geht es um die Frage nach der Passgenauigkeit von Gesicht und Maskeninnenseite. „In diesem Doppelspiel der Gleichschaltung von Gesicht und Maske einerseits und der Kontrastierung von Gesicht und Maske andererseits äußert sich die für die Maske charakteristische Dialektik des Zeigens und Verhüllens.“³¹ Masken kennzeichnet stets ein Wechselspiel zwischen Verbergen und gleichzeitigem Enthüllen. Denn sie erfüllt ihren Zweck erst, wenn sie angewendet wird. „Die Maske tritt an die Stelle des Gesichts, sie verhüllt es, um gleichzeitig ein Gesicht darzustellen.“³² Sie muss erst aufgesetzt werden, also verhüllen, um zu zeigen.

Die Maske ist also eine Form zur Unterscheidung, das Dazwischen. Sie trennt die Außenseite von der Innenseite und ist gleichzeitig das Bindeglied zwischen beiden Seiten.³³ Gleichzeitig kann eine Maske nur dann als Maske ausgewiesen werden, wenn es die Idee von einem Dahinter gibt. Sogar wenn nichts dahinter ist, braucht es die Maske, um ebendies zu zeigen.³⁴ Die Maske

³¹Ebd., S. 13.

³²Vgl. ebd., S. 47.

³³Vgl. ebd., S. 35.

³⁴Vgl. ebd., S. 17.

ist, auch wenn es sich nicht um ein konkretes Objekt, sondern vielmehr um eine Wirkungsweise handelt, auf eine Form von Leihkörper angewiesen.³⁵

2.3 Maske und Gesicht

Das Gesicht als ein zentraler Orientierungspunkt erfährt durch die Maske eine empfindliche Verfremdung, die beim Gegenüber immer eine Reaktion hervorruft. Sogar reine Schutzmasken aus dem Bereich Freizeit, Sport, Industrie, Wissenschaft oder Militär lösen in uns eine Reaktion aus, obwohl sie in der Regel nur mit der Intention des Schutzes getragen werden. Die Sonnenbrille des Gegenübers, ein Feuerwehrmann mit Atemschutzmaske, der Zahnarzt mit dem Mundschutz, immer erzeugt diese Verfremdung des Gesichts – das Sehhindernis Maske – bei uns den Moment einer Irritation. Wie ein Warnsignal, das die Zuverlässigkeit und das Vertrauen in das Gegenüber stört und in Frage stellt. Denn „Das Gesicht ist ein Grundelement unserer Bilderwelt. Die Anderen sind uns und wir sind Ihnen als *dieses* Gesicht oder *dieser* Ausdruck gegeben. Doch ebenso intensiv wie zu den Bildern erscheint der Kontakt zur belebten Fläche des eigenen Gesichts. Es scheint so nahe zu liegen wie nichts anderes und wird wie selbstverständlich bewohnt. Selbst dort, wo es nicht zum Gegenstand gerichteter Aufmerksamkeit wird, ist es als besonderer Aspekt des Körperempfindens präsent. In allen wachbewussten Momenten existieren wir auch als die Innenspannung eines Gesichts.“³⁶

Im Alltag sind wir ständig von Gesichtern umgeben, sie sind uns vertraut und spielen bei der Wahrnehmung des Anderen eine große Rolle. „Menschen sehen sich nie anders als durch ihr ‚Gesicht‘, über das ‚Zwischen‘, das dieses bildet. Uns begegnen in Wahrheit nie Menschen, uns begegnen Gesichter: Andere, *wie* sie sich zeigen. Über dieses *Wie* begegnen wir uns, über die

³⁵Vgl. ebd., S. 24.

³⁶Olschanski: Maske und Person, S. 11.

Gesichter, die in der gegenseitigen Wahrnehmung unter uns zwischen uns allein gesehen werden. ‚Wir erfahren uns also nur durch die „Maske“ [...]’. Die ganze Welt der Menschen besteht aus Maskenlandschaften, die Menschen folglich kennenlernen, erforschen, zu deuten erlernen müssen, um andere Menschen verstehen, sich mit diesen kommunikativ verbinden zu können. Menschenkenntnis ist Maskenerfahrung. Ihr klassisches Objekt ist das menschliche Gesicht.³⁷ Am Gesicht versuchen wir den Anderen zu „erkennen“, neben Geschlecht, Herkunft und Alter, sein Verhältnis zu uns und zur Welt, seine Grundhaltung, seine Gefühlszustände und Absichten.³⁸ Hier befinden sich zudem, bis auf den Tast- und Wärmesinn die sich über den ganzen Körper erstrecken, die Sinnesorgane des Menschen. Das Gesicht ist also „Eindrucks- und Ausdrucksfläche“³⁹ zugleich. Die Wahrnehmung der Umgebung und die Reaktion darauf, sind zentral im Gesicht festzumachen. Dem Gesicht wird gemeinhin deshalb gerne unterstellt eine Art „Organ der Aufrichtigkeit“⁴⁰ zu sein.

Auch übertragen wir Erfahrungen und Charaktereigenschaften von uns bekannten Menschen auf fremde, wenn sie ähnliche Gesichtszüge tragen und reagieren entsprechend auf das Gegenüber. So kann uns jemand unbekannt und gleichzeitig vertraut sein, können wir jemanden ablehnen, ohne sein aktives Dazutun. Das Denken in Typisierungen bestimmt unsere Alltagspraxis.⁴¹

Doch Rückschlüsse von dem Außen auf das Innen, sind hypothetisch. Dass das Innen und Außen nicht zwangsläufig eine Einheit bilden muss, wissen wir aus der Schauspielkunst. Der Schauspieler tut nur so „als ob“, er gibt vor etwas zu fühlen, ist aber in einer Rolle.⁴² Im theatralischen oder auch rituellen Rahmen scheint uns diese Unterscheidung in der Regel leicht zu fallen, wir

³⁷ Schabert, Tilo: Einführung. Über die Notwendigkeit und den Nutzen einer Sprache der Maske. In: Tilo Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 9-15, S. 12.

³⁸ Vgl. Olschanski: Maske und Person, S. 14.

³⁹ Ebd., S. 16.

⁴⁰ Ebd., S. 29.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 22.

⁴² Vgl. ebd., S. 28.

können uns immer sagen, dass das ja alles nur gespielt ist und lassen uns gerne täuschen. Im Leben dagegen fällt es uns schwer zu wissen, was nun „echt“ und was nur „Rolle“ beim Gegenüber ist. Denn der Schauspieler illustriert die Möglichkeit des Rollenspiels im Allgemeinen. „Der Mensch kann sich seine eigene Maske aufsetzen, seine eigene Rolle konstruieren. Er verwirklicht sich gerade in dieser Möglichkeit der Verdopplung durch ein Bild von sich, darin äußert sich sein Personsein. So gesehen ist der Mensch kein Individuum (Unteilbares), sondern vielmehr ein Dividuum, eine Person, die sich teilen (sich re-produzieren) oder falten kann. [...] Nicht nur der Kern, auch die Hüllen gehören zur Identität einer Person.“⁴³

Bei dieser Pluralisierung des Selbst in unterschiedliche Rollen dient die Maske als Instrument der Identitäts(de)konstruktion. Sie ist das Angebot, anders auszusehen, jemand anderen zu spielen, jemand anderer zu sein. Sie erlaubt das Spielen mit alternativen Selbstentwürfen und lässt das Ich in Distanz zu sich treten.

Sie ist aber nicht nur Täuschung, sondern auch ein Instrument der Erkenntnis. Sie enthüllt, in dem sie verhüllt und ist Bindeglied zwischen einem Innen und Außen.⁴⁴ Gleichzeitig formgebende Hülle und Schutz, dient sie auch als definierende Grenze zwischen dem Eigenen und dem Anderen und wird so zu einem Kommunikationsmittel, denn das Individuum weiß um seine doppelte Identität, also die Tatsache, dass es dem Betrachter anders erscheint als es ist. Die Wirkungsweisen unterliegen dem Träger allerdings nicht allein. Er sieht sich mit nicht kalkulierbaren Reaktionen seiner Umwelt konfrontiert, die wiederum eine Wirkung auf ihn selbst haben, wie auch die Maske an sich. Diese Reaktion ist selbst dann noch gegeben, wenn Maske und Träger dem Gegenüber bekannt sind. Der Maske scheint eine nur schwer begreifbare Kraft inne zu wohnen. Sie formt so etwas wie eine Zwischenrealität, ist ein Ding des „mittleren Jenseits“⁴⁵, ein Drittes zwischen zwei Polen. Sie ist Mittler zwischen

⁴³Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 14f.

⁴⁴Vgl. ebd., S. 14.

⁴⁵Engert, Ronald: Das Bewusstsein der Maschinen. Gotthard Günther, der Philosoph der Kybernetik – Eine grundlegende Untersuchung zur Frage der Reflexion und der Subjektivität, S. 61.

Realität und Fiktion, zwischen dem Menschen und einem höheren Wesen, zwischen Leben und Tod, zwischen den Geschlechtern, den Menschen und Tieren.

3. Funktionen der Maske

Dass die Konnotationen, die mit dem Begriff der »Maske« verbunden werden, vielschichtig sind, ist deutlich geworden. Masken sind stark verbunden mit weiteren, komplexen Begriffen wie Identität, Rolle, Selbstentwurf und soziale Interaktion, oder auch Selbstdarstellung und Verstellung. Sie können der Kommunikation zwischen dem Diesseits und dem Jenseits

dienen, sie „stehen aber auch für einen Raum zwischen Sein und Schein, Lebenswirklichkeit und ästhetischen Spiel.“⁴⁶ Die unterschiedlichen Vorstellungen, die mit diesem Begriff verknüpft sind, lassen sich nicht auf einen Nenner bringen. In der Genderforschung spricht man zum Beispiel auch von der Weiblichkeit oder Männlichkeit als eine Maskerade, die nicht mehr naturgegeben ist, sondern eine kulturelle Inszenierung.⁴⁷ Der Psychoanalytiker Léon Wurmser entwickelte den Begriff von der Scham als Maske und beschreibt damit einen Schutzmechanismus des Individuums vor seiner Bloßstellung.⁴⁸ Der Soziologe Erving Goffman meint sogar „Wir alle spielen Theater“⁴⁹ und betrachtet die Welt als große Theaterbühne, auf der wir alle ständige Maskenträger und Rollenspieler sind.

Festzuhalten ist dabei doch, dass es, so unterschiedlich die Erscheinungsformen und Anwendungsbereiche der Maske auch sein mögen, so sehr das Konzept »Maske« einer Wandelbarkeit unterliegt, stets um ein

⁴⁶Schmitz-Emans, Monika: Maske – Verhüllung oder Offenbarung? Einige Stichworte zur Semantik von Masken und Maskierungen, S. 8.

⁴⁷Vgl. Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hrsg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln: Böhlau 2003.

⁴⁸Vgl. Freytag, Julia: Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut, S. 19.

⁴⁹Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 4. Aufl. München/Zürich: Piper 1983.

Verhältnis des Menschen und der Maske, dem Wechselspiel zwischen den beiden geht und außerdem ein Gegenüber Voraussetzung ist. „Wenn wir sagen, der Träger der Maske »zeige« etwas, dann ist damit ein Subjekt vorausgesetzt, dem »gezeigt wird«. Anders ausgedrückt: Die Maske *gibt* etwas *zu sehen*, das seine Wirkung dann und nur dann tut, wenn es *gesehen* wird. [...] Sie unterstellt ein Subjekt, das *sehen will*. Ihm scheint die Maske gleichsam zuzurufen: »Du willst sehen – dann sieh das!«⁵⁰

Ist die Maske nun real sichtbar oder nicht, haptisches Objekt oder nur Denkfigur, sie und ihr(e) Träger oder ihr(e) Betrachter treten in eine Wechselbeziehung miteinander. Denn „Wer eine Maske trägt, ist nicht mehr er Selbst.“⁵¹ Die Maske rührt also immer an dem Aspekt der Identität, der Identitätsentwürfe. Und „Das Maskenhafte der Maske ist nur ihr Auftritt, nicht aber ihr Sinn. [...] sie sind ja nicht zu sich, der Maskerade, sondern, ganz im Gegenteil, für das Andere, das Erscheinen dessen bestimmt, das sich in ihnen, mit ihnen zeigt [...].“⁵²

Wie stellt sich also dieser Zusammenhang zwischen Maske und Mensch dar? In welcher Weise zeigt sich hier das grenzüberschreitende Potential der Masken, das wohl ihre wesentliche Wirkung ist? „Masken heben Trennungen auf. In ihnen durchdringen sich die verschiedenen Sphären des Wirklichen: Das Innere eines Menschen wird von außen gesehen, ‚Männliches‘, und ‚Weibliches‘ gehen ineinander über und tauschen sich aus, körperlichen Dingen fließen göttliche Kräfte zu, Identitäten werden ausgelöscht und durch neue ersetzt, Fremdes wird geschaut und dabei die Erfahrung der Selbsterkenntnis gemacht. Das ‚Andere‘ [...] wollen wir sehen, um uns selbst – uns in der Welt, uns mit der Welt – zu begreifen.“⁵³

Ausgangspunkt für eine Herausarbeitung der verschiedenen grundlegenden Funktionen von (gegenständlichen) Masken, wie bereits erwähnt im Besonderen der Gesichtsmasken, ist Reinhard Olschanski und seine

⁵⁰Schmitz, Gerhard: Maske und Angst. Bemerkungen aus psychoanalytischer Sicht. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 225-249, S. 235f.

⁵¹Schabert: Einführung. Über die Notwendigkeit und den Nutzen einer Sprache der Maske, S. 14.

⁵²Ebd., S. 11.

⁵³Ebd., S. 14.

Betrachtungen zum Verhältnis von „Maske und Person“⁵⁴ und der Auseinandersetzung „mit der Wirksamkeit und der Wirklichkeit von Masken in einem engeren und weiteren Sinn.“⁵⁵, sowie Richard Weihe's umfassender kulturgeschichtlicher Untersuchung der Metamorphosen der Maske.⁵⁶ Dabei haben sich vier Wirkungsweisen herauskristallisiert, die im Besonderen die Veränderung des Selbst des Trägers durch die Maske betreffen. Der Mensch verhüllt seine Identität, stellt jemand anderen dar, wird selbst Maskenwesen oder erfährt eine Vernichtung seiner Identität. Anhand der unterschiedlichen Erscheinungsformen, dem Gebrauch und der Anwendung von Masken, lassen sich Tendenzen in ihren Wirkungsweisen ausmachen, die weit universeller zu betrachten sind. Als Maske sollen dabei nur künstliche Abdeckungen des Gesichts und des Kopfes bezeichnet werden und keine Ganzkörperkostümierungen, von denen sie meist aber ein Teil ist.

3.1 Die verhüllende Maske – Anonymisierung

Die verhüllende, also anonymisierende, Eigenschaft der Maske mag wohl ihre geläufigste und auch besonders reizvolle Funktion sein. Denn wer eine Maske trägt und seine Identität verschleiert, gewinnt durch die Verunsicherung seiner Umgebung eine gewisse Macht über selbe.⁵⁷ Und „Da sich im Gesicht Individualität am stärksten zeigt, bildet die Gesichtsmaske das wichtigste Verkleidungsmittel.“⁵⁸

⁵⁴Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

⁵⁵Olschanski: Maske und Person, S. 7.

⁵⁶Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Wilhelm Fink 2004.

⁵⁷Vgl. Mezger, Werner: Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Vermummung und Verkleidung während der närrischen Tage. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 109-136, S. 125.

⁵⁸Stemmer, Beatrice: Maske und Rollenmaske in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität 2005 (Dissertation). Zugriff unter <http://digital-b.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/1150>, 19.04.2013, S. 8.

Durch das Verbergen der eigenen Identität werden gewisse gesellschaftliche Spielregeln und Zwänge aufgehoben und es öffnen sich Räume für neue Kommunikationsformen und soziale Rollenexperimente, ohne später Nachteile für seine Person oder Ausgrenzung – einen Gesichtsverlust – befürchten zu müssen. „Neben den kultischen und rituellen Zwecken [...] dient das Tragen von Masken als eine Selbstverwandlung auch der spielerischen Modifikation der Wirklichkeit, dem Experiment mit dem, was »gilt« und »nicht gilt«, der Erprobung von Alternativ-Rollen und Szenarien, der Aufhebung von Grenzen zwischen Figuren, Gruppen, Ständen, dem Entwurf alternativer und multipler Identitäten, dem Experiment mit dem Selbst und dem anderen.“⁵⁹

Die eigene Alltagsrolle, die man sonst inne hat, kann abgestreift und getan werden, was einem sonst nicht gestattet wäre. „Am wichtigsten ist dabei offenbar der Wunsch, dem normalen Dasein für ein paar Stunden zu entkommen, sich kurzfristig in ein anderes Wesen zu verwandeln und somit seine Alltagsrolle befristet sterben zu lassen. Die Formulierung »sterben lassen« wählen wir mit Bedacht, weil Psychologen den Auftritt des Individuums als maskierte Gestalt gerne im Sinne eines temporären »Sich-selber-Aufgebens« verstehen. Insbesondere der C.G.Jung-Schüler Roland Kuhn vertiefte diesen Gedanken, indem er davon sprach, daß der Rollenwechsel durch Maskierung »jedesmal ein Sterben« bedeute, wodurch – so sein Fazit – »die Sicht auf den Tod immer wieder eröffnet«.“⁶⁰

Ebendies macht zum Beispiel das große Faszinosum an Karneval, Fastnacht oder Fasching aus. Die sozialen Unterschiede scheinen aufgehoben, man kann die Wahrheit sagen oder ganz inkognito einmal über sich selbst Erkundigungen einholen, besonders in kleineren (Dorf-) Gemeinschaften, in denen jeder jeden kennt und ein Fehlverhalten nicht unbeobachtet bleiben würde. „Masken schützen vor dem Blick der Anderen, sie schaffen einen Raum, in dem das Gefüge der sozialen Ansprüche und Normen nur noch eingeschränkt wirksam wird. Sie anonymisieren und unterlaufen die Zuschreibbarkeit des Tuns und

⁵⁹Schmitz-Emans: Maske – Verhüllung oder Offenbarung? Einige Stichworte zur Semantik von Masken und Maskierungen, S. 31.

⁶⁰Mezger: Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval, S. 128.

befreien zumindest zweitweise aus den Statuskämpfen, sie lockern die Grenzziehungen und Distinktionen des Alltags.“⁶¹

Diese Auflösung der sozialen Ordnung und Standeshierarchien durch Masken war immer wieder Anlass für staatliche Sanktionen und Verbote, wie sich unter anderem an der Geschichte des venezianischen Karnevals ablesen lässt, da dessen Freiheit gerne zum Anlass für „Grenzerprobung und Grenzüberschreitung“⁶² mit der Obrigkeit wurde. Der Schutz der Maske und der damit verbundene Ausnahmezustand hatte immer etwas Bedrohliches für die herrschende Ordnung und bestehenden Machtverhältnisse. Das Verbergen der Identität als Handlungsprinzip konnte Machtverhältnisse verschieben und sogar, besonders in politisch labilen Zeiten, zum offenen Aufruhr führen. „Bezeichnend auch, dass die Februar- und Märzrevolutionen 1848 in verschiedenen europäischen Zentren in der Nähe des Karnevals fielen. Ein Grund für die besondere Rolle von Karikaturen und politischer Satire in diesen Umwälzungsversuchen dürfte nicht zuletzt im Verkehrungsgeschehen des Karnevals zu suchen sein. Der Freiraum, den er für eine doppelte Ordnung der Maske öffnet, inspiriert und transportiert Freiheitsforderungen, die von der Artikulationsebene des Spiels, von den Erhebungen des »als ob« zu einer umfassenderen sozialen und institutionellen Realisierung hin tendieren.“⁶³ Aus diesem Grund besteht bis heute in Teilen Europas und der Schweiz ein Vermummungsverbot bei Demonstrationen.

Nicht zuletzt wegen ihrer verbergenden Funktion wird die Maske als Mittel zur Täuschung betrachtet und steht für den falschen Schein, für Lug und Trug und hinterlistige Absichten. Eine Maskierung des Gesichts oder auch des ganzen Körpers, „[...] gilt als Warnsignal, durch das das Vertrauen gestört und die Zuverlässigkeit des Gegenübers in Zweifel gezogen wird.“⁶⁴

⁶¹Olschanski: Maske und Person, S. 90.

⁶²Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 162.

⁶³Olschanski: Maske und Person, S. 100.

⁶⁴Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael: Einleitung. Zwischen Maskierung und Obszönität. Bemerkungen zur Spur der Masken in der Moderne. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 9-31, S. 15.

3.2 Die theatralische Maske – Imagination

Anders als bei der verhüllenden Maske, dient die theatralische Maske vornehmlich dazu, eine andere Figur oder anderen Charakter besser imaginieren bzw. darstellen zu können. Der Maskenträger soll sich also „etwas Fremdes aneignen und mit dem Fremden als Eigenes spielen“.⁶⁵ Er hat im Grunde die Funktion eines Leihkörpers für ein Requisit inne und die Kunstleistung wird daran gemessen, wie sehr ihm die Überwindung der Maske gelingt. Die Maske ist also eine Form der Präsentation, die das eine mittels eines anderen darstellt. „Im Vordergrund steht das Objekt, dahinter das Subjekt. Das Ergebnis ist die Umkodierung der Maske als bloßer Gegenstand zu einem Gesicht mit bestimmten menschlichen Eigenschaften bzw. den Zeichen solcher Eigenschaften: Aus Gegenständlichem soll scheinbar Lebendiges entstehen, aus Artifiziellem scheinbar Natürliches [...]“.⁶⁶ Typischerweise finden wir sie also, heute in der Regel nur noch als Schminkmaske, im Theater und Film, im Varieté oder auch im Zirkus.

Man könnte den Schauspieler „als Abkömmling des archaischen Maskenträgers [bezeichnen], da das Schauspiel seine Geburt in der Maske fand.“⁶⁷ Das griechische Antike Theater kam ohne Masken nicht aus. Es hatte sich aus dem Dionysos-Kult und den Dionysos-Festen heraus entwickelt.⁶⁸ Es waren vor allem, wie später auch bei der *Commedia dell'Arte*, Rollen- bzw. Typenmasken, die von den Schauspielern getragen wurden. Sie informierten den Zuschauer, durch ihre Konventionalisierung, bereits beim ersten Auftreten über die Identität einer Figur.

Der deutliche Unterschied zur rituellen Maske ist, dass die Theatermaske „bloß auf Distanz wirkt und damit nur noch im Verhältnis zwischen Akteur und Zuschauer einen theaterpraktischen und ästhetischen Wert hat. Als Maskenträger agiert der Schauspieler als Stellvertreter des Zuschauers, und

⁶⁵Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 24.

⁶⁶Ebd., S. 24.

⁶⁷Stemmer: Maske und Rollenmaske in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, S. 33.

⁶⁸Vgl. Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 121.

seine Leistung beruht auf bestimmten darstellerischen Techniken.“⁶⁹ Und die Zuschauer wissen stets um den Inszenierungscharakter des Geschehens, von Beginn an. Das Tragen der Maske verleiht dem Träger eine ihm und den Rezipienten bewusste doppelte Identität. Die theatralische Maske stellt zur Schau, Mensch und Maske bleiben dabei getrennt. „Wesentlich dabei ist ein neues Element: das Spiel, und damit verbunden die klare Unterscheidung zwischen Akteur und Figur. Figuren unterscheiden sich von Maskenwesen darin, dass sie ihren fiktiven Status immer behalten. Die Theatermaske stellt keine Beziehungen zwischen den Toten und den Lebenden her, sie stellt die Toten nur zur Schau. Sie sollen wirken. Die Maske trennt, sie vermittelt nicht mehr. Die Maske verdeckt nichts, sie zeigt etwas. Sie selbst ist immer eindeutig und unverstellt; sie verstellt das Gesicht des Akteurs, doch sie verstellt nie ihren Sinn: nämlich das ›wahre Gesicht‹ der Figur zu zeigen. Insofern ist die Maske selbst aufrichtig, denn die Maske kann sich selbst nicht mehr maskieren.“⁷⁰

Heute kommen im europäischen Theater in der Regel keine gegenständlichen Masken mehr zum Einsatz. Sie wurde durch die Schminke ersetzt. Unter Schminke wird die Veränderung des Gesichts mittels Schminke, sowie Perücke und Bart verstanden.⁷¹ Die Maske kann dabei von realistisch bis unrealistisch-überzeichnet alle Spielarten vorweisen. Trotzdem kann der Zuschauer zwischen der Rolle und dem Leihkörper, also dem Schauspieler unterscheiden, das Prinzip bleibt das gleiche. „Die fundamentale Aussage schon der griechischen Theatermaske ist diese: sie lehrt uns, dass man den Ausdruck der Figur vom Ausdruck des Schauspielers trennen kann. Später wird dieses Grundprinzip auch ohne aufgesetzte Maske gültig bleiben; es lässt sich auf den nichtmaskierten Schauspieler übertragen [...]“⁷²

⁶⁹Ebd., S. 131.

⁷⁰Ebd., S. 23.

⁷¹Vgl. Stemmer: Maske und Rollenmaske in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, S. 43.

⁷²Ebd., S. 23.

3.3 Die rituelle Maske – Transformation

Mit dem Anlegen der rituellen Maske findet kein Rollenwechsel, sondern eine Form der Entgrenzung statt. Der Träger verschmilzt, unter Auslöschung seiner Identität, mit der Maske und wird zu einer Art Zwischenwesen. Er wird von göttlichen Kräften erfasst und die Fähigkeiten des dargestellten Wesens gehen auf den Maskenträger über, Objekt und Mensch bilden eine Einheit. Demzufolge wohnen dem Objekt selbst auch magische Kräfte inne. „Die Maske verwandelt den, der sie trägt, in ein Tier, in einen Gott, in sich selbst. [...] Mystische Masken gehen aber noch einen Schritt hinaus über die der menschlichen Existenz eigentümliche Verdopplung, sie implizieren eine dritte Größe. Wir haben es mit drei Größen zu tun: A, B und C. Die typische Wirkung der mystischen Maske ist Besessenheit. Indem A die Maske B aufsetzt, wird er von C besessen, als dessen Maske B gilt. Hinter der Maske B stecken sowohl der Mensch A, der sie trägt, als auch der Gott, Totengeist oder Dämon C, der von A Besitz ergreift und B als seine eigene Maske benutzt.“⁷³

Durch die Verschmelzung mit der Maske erfährt deren Träger einen alternativen Seinszustand, denn mit der äußeren Verwandlung geht auch eine innere einher. Die Maske ist somit Mittel der Ekstase.⁷⁴ Gleichzeitig erhält der Träger, entsprechend des Repräsentierten, auch eine neue soziale Macht und Kompetenz. „Die in den Gesichts- und Tanzmasken ausgedrückte Erhöhung und Veränderung der Persönlichkeit bedeutet magisches Prestige und Macht. Der Träger verliert sein eigenes Ich, um etwas anderes, z.B. die Ahnengeister, darzustellen oder zu sein oder um – wie in den Geheimbünden Melanesiens (Duk-Duk-Bünde) – durch Strafraktionen die soziale Ordnung besser aufrechterhalten zu können.“⁷⁵

⁷³ Assmann, Jan: Du siehst mit dem Kopf eines Gottes. Gesicht und Maske im Ägyptischen Kult. In: Tilo Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 149-171, S. 168.

⁷⁴ Vgl. Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 279.

⁷⁵ Hettlage, Robert: Masken der Kommunikation. Goffmans Hermeneutik des Selbst zwischen Distanz und Nähe. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S.161-186, S. 172.

Das Tragen von rituellen Masken dient der Kommunikation mit einer spirituellen Sphäre, zur Geister-, Natur- und Totenbeschwörung. So zum Beispiel repräsentieren Masken in afrikanischen Kulturen häufig, in einem religiösen Sinn, das Andere und sind mit magischen Kräften ausgestattet. „Wesen des Jenseits, der Wildnis (im Gegensatz zur Kultur) oder auch der toten Ahnen. Als solche sind sie gefährlich: Ihre Berührung kann (wenn auch meist nicht unmittelbar) töten, Unglück bringen. Ihre Kraft verlangt nicht nur den Respekt der Lebenden – vor allem den der Nicht-Initiierten, sondern hat ihnen (zumindest in der vorkolonialen Vergangenheit) auch soziale Ordnungsfunktionen eingetragen: zum Beispiel etwa die Bestrafung oder Tötung von Hexern oder Hexen.“⁷⁶

Im Gegensatz zu Fastnachtmasken werden rituelle Masken nicht nur zu einer bestimmten Jahreszeit getragen, sondern in Zusammenhang mit bestimmten Anlässen, die im Ritus verankert sind. Weshalb sie nicht ohne ihren Funktionszusammenhang betrachtet werden kann, zumal ihr dann der Sinnzusammenhang fehlen würde.⁷⁷ „Ohne die Vorstellung eines Geistes oder einer Seele, die von einem Körper unabhängig weiterexistieren, ist die rituelle Maske undenkbar. [...] Der Tod wird nicht als endgültiges Ende einer Existenz begriffen, sondern als Scheidung von Körper und Seele. Die plastischen Masken sind Gestaltungen von geschiedenen Seelen verstorbener Körper. Mittels der Maske kann der Geist sozusagen wieder an das Leben angekoppelt werden. Die Maske ist kein zweites Gesicht, das aufgesetzt wird; vielmehr eine andere Seele, die eingesetzt wird.“⁷⁸ Womit die Eigenschaft der rituellen Maske nicht eine verhüllende ist, sondern vielmehr eine enthüllende. Sie enthüllt „das an sich unsichtbare Leben einer Seele oder eines Geistes“⁷⁹, sie kehrt das Innere nach Außen und stellt es als etwas Fassbares, Materielles dar. Im Gegensatz zur theatralischen Maske, bei der das (tote) Objekt Maske durch einen (lebendigen) Menschen beseelt wird, wird der Mensch bei der rituellen

⁷⁶Schäfer, Alfred: Die Maske und ihr Träger im Egungun-Geheimbund. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 75-94, S. 82.

⁷⁷Vgl. Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 278.

⁷⁸Ebd., S. 279f.

⁷⁹Ebd., S. 280.

Maske durch das Objekt beseelt bzw. verleiht der Träger der Maske einen Körper, die Maske dem Träger wiederum eine Seele.⁸⁰ Dadurch, dass der Maskenträger mit dem Aufsetzen der Maske von einer fremden Seele besessen ist, kann er demnach (für eine gewisse Zeit) keine eigene mehr haben. Und somit hat „Die rituelle Maske [...] eine doppelte Wirkung; nach außen hin zeigt sie den Zuschauern eine Seele, nach innen beseelt sie die mit ihr verbundene Person.“⁸¹

3.4 Die Maske der Gewalt – Entindividualisierung

Anders als die verhüllende Maske, erfüllt die Maske der Gewalt eine Schutzfunktion gegenüber dem Träger selbst. Es geht also weniger um die Anonymisierung für andere als um eine Entindividualisierung gegenüber der Umgebung bzw. sich selbst und seinen Handlungen. Die Konfrontation mit der Gefahr durch den anderen steht dabei im Mittelpunkt. „Sie sind nicht einfach nur materielle Schutzvorrichtungen, sie sind Teil einer Auseinandersetzung mit anderen. [...] Sie stehen für die gefährdete Körperpartie, die sie in antizipierender Weise als vom Gegner anvisierte bezeichnen.“⁸²

Die äußere Gleichmachung bzw. Typologisierung durch eine Maske, im weitesten Sinne finden wir sie also auch zum Beispiel in der äußeren Gleichmachung der Soldaten beim Militär oder der Häftlinge in den damaligen Konzentrationslagern der Nationalsozialisten, und die damit einhergehende Entpersönlichung annulliert die Hemmschwelle für gewalttätige Übergriffe. „Die maskenhafte Entindividualisierung ist ein besonderes Mittel der Verfügbarmachung des Einzelnen. [...] indem sie das, was als Antlitz für ein Unverfügbares entsteht, absichtsvoll überspielt. Sie relativiert die Grenze, die die Wahrnehmung eines Individuums den Handlungen anderer für gewöhnlich

⁸⁰Ebd., S. 281.

⁸¹Ebd., S. 281.

⁸²Olschanski: Maske und Person, S. 75.

setzt.“⁸³ Gleichzeitig wirkt die Maske auch auf den Träger selbst zurück. „Die maskenhafte Entindividualisierung hat entsprechend auch eine externe und ausgrenzende Funktion. Sie bezeichnet die Opfer, wobei sie nicht zuletzt darauf abzielt, dass diese den Vorgang der Bezeichnung noch einmal in selbstzerstörerischer Weise gegen sich selbst richten. Die Entindividualisierung zielt auch auf die Zerstörung eines Selbstbilds, das es dem Einzelnen erst ermöglicht, seine Ansprüche auf Respekt und Anerkennung zu artikulieren.“⁸⁴

Wir finden diese Form der Funktion einer Maske zum Beispiel in den Scharfrichtermasken, die Teil der üblichen Foltermethoden im Mittelalter waren. Der Scharfrichter wird durch das Tragen der Maske, die zudem noch auf den Verurteilten bedrohlich wirken sollte, von seiner Schuld befreit. Sie diene dem Richtenden zum Schutz des Selbst, der diese Tat ja nicht persönlich, sondern stellvertretend für die ganze Gemeinschaft ausführen sollte. „Für den Täter geht es jedoch nicht nur um eine Tarnung, die ihn vor moralischer Verurteilung [...] schützen soll, die Anonymisierung durch die Maske schützt vor allem auch sein Selbstbild. Sie verhilft ihm zu einer Deutung, nach der die Gewalttat nicht von ihm, sondern von einem Maskenwesen ausgeführt wurde: Als Maskenträger war er »außer sich«, die Innen/Außen-Differenz, auf der die Alltagsvorstellungen vom Subjekt und der Zuschreibbarkeit von Handlungen wesentlich fußen, war aufgehoben, auch er war »distanzlos« Affekten überantwortet, er war von der Maske »substanziell« bestimmt.“⁸⁵

⁸³Ebd., S. 78.

⁸⁴Ebd., S. 78.

⁸⁵Ebd., S. 80.

4. Filmanalyse

Arthur Schnitzler, dessen Novelle „Traumnovelle“, erschienen 1925/26, literarische Vorlage für beide im Folgenden zu analysierenden Filme „Traumnovelle“ (1969) des österreichischen Regisseurs Wolfgang Glück und „Eyes Wide Shut“ (1999) des amerikanischen Regisseurs Stanley Kubrick ist, hatte bereits zu seinen Lebzeiten selbst an einer Verfilmung des Stoffes gearbeitet. Der österreichische Schriftsteller und Dramatiker war zunächst nicht nur ein begeisterter Kinogänger, wie zahlreiche seiner schriftlichen Notizen bezeugen, sondern er setzte sich auch kritisch mit dem Medium Film und dessen Theorien auseinander.⁸⁶ Je enger jedoch sein Verhältnis zur Filmindustrie wurde und je unmittelbarer die Erfahrungen mit dem Produktionsprozess von Filmen – den Anfang machte 1914 die Verfilmung seines Theaterstücks „Liebelei“⁸⁷ –, desto abstoßender wurde für ihn das Produkt Film. Die meisten erschienen ihm als dumm, einfallslos und ordinär, aber auch das davon begeisterte Publikum selbst, widerte ihn an.⁸⁸ Seine im Laufe der Zeit allerdings immer prekärer werdende finanzielle Lage und das große kommerzielle Potential von Literaturverfilmungen erhielten sein Interesse am Kino aufrecht. In privaten Gesprächen gab er offen zu, dass ihn vor allem und fast ausschließlich das zu verdienende Geld im Filmgeschäft reizte.⁸⁹ In künstlerischer Hinsicht und den diesbezüglichen Möglichkeiten war Schnitzler der Film jedoch suspekt.

Mit dem Stoff der „Traumnovelle“ beschäftigte sich Schnitzler über mehrere Jahre bis er 1925/26 damit zu einem Abschluss kam. Vier Jahre später, 1930, trat der damals bereits gut etablierte österreichische Regisseur Georg Wilhelm Pabst an Schnitzler mit der Frage zu einer (Ton-)Verfilmung des Stoffes heran,

⁸⁶Vgl. Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung. Karlsruhe: Universitätsverlag 2006. Zugriff unter uvka.ubka.uni-karlsruhe.de/shop/download/1000004807, 20.04.2013, S. 97f.

⁸⁷Vgl. ebd., S. 115.

⁸⁸Vgl. ebd., S. 100.

⁸⁹Vgl. ebd., S. 102.

der daraufhin unverzüglich an einem Filmmanuskript zu arbeiten begann.⁹⁰ Die Verfilmung durch Papst sollte am Ende aber doch nicht zustande kommen.

Erst 1968, auf Initiative der Autorin Ruth Kerry⁹¹, kam es dann tatsächlich zur ersten filmischen Umsetzung des Stoffes. Sie hatte ein Drehbuch verfasst, das sie mit der Frage um Realisierung dem Theater- und Filmregisseur Wolfgang Glück anbot. „[...] Ruth Kerry hat ein Drehbuch geschrieben und mich gefragt, ob ich Interesse hätte, den Film zu machen. Ich war ja ein relativ prominenter Regisseur in dieser Zeit. Ich habe gesagt, ich möchte ihr Buch lesen und habe es dann umgearbeitet. Ich hatte zu dieser Zeit bereits einen starken Bezug zu Arthur Schnitzler. Ich hatte schon damals, wenn ich mich richtig erinnere, die gesamte Prosa von ihm gelesen und auch alle Stücke.“⁹²

Produziert wurde der Fernsehfilm von der Telefilm AG für den ORF, gedreht an verschiedenen Orten in Wien. Nur die Leichenhalle wurde im Studio nachgebaut. Mit der Ausstrahlung 1969 soll Glück zufolge der amerikanische Regisseur, mit rumänischen und österreich-ungarischen Wurzeln, Stanley Kubrick auf den Stoff aufmerksam geworden sein. „Interessant ist, dass Stanley Kubrick, nachdem er von seinem Schwager, dem Deutschen Jan Harlan, offensichtlich von meiner Verfilmung der Traumnovelle erfahren hat, die Rechte gekauft hat. Offenbar hat Harlan das im Fernsehen selbst gesehen oder er wurde davon informiert. Jedenfalls hat er angeblich Kubrick gesagt, dass das ein Stoff für ihn ist. Ich habe zwei Jahre später Arthur Schnitzlers Enkel Peter Schnitzler auf der Straße getroffen und er hat mich gefragt: Was sagst du dazu, dass Kubrick jetzt alle Rechte an der Traumnovelle gekauft hat?“⁹³

Fest steht, dass sich Stanley Kubrick tatsächlich 1971 die Rechte an Schnitzlers „Traumnovelle“ sicherte und seit dem an diesem Filmprojekt arbeitete. Allerdings erst 1996 schrieb er zusammen mit Frederic Raphael dann an dem endgültigen Drehbuch, das anschließend filmisch umgesetzt wurde.⁹⁴

⁹⁰Vgl. ebd., S. 139f.

⁹¹So erzählt der Regisseur Wolfgang Glück in einem Interview aus dem Jahr 2011, das Peter Reidinger im Rahmen seiner Diplomarbeit führte. Vgl. Reidinger, Peter: Arthur Schnitzlers Traumnovelle in der Verfilmung von Wolfgang Glück. Wien: Universität Wien 2011 (Diplomarbeit), Appendix S. II.

⁹²Ebd., Appendix S. II.

⁹³Ebd., Appendix S. III.

⁹⁴Vgl. Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 81.

Die Arbeiten am Film dauerten bis Ende 1998, 1999 kam „Eyes Wide Shut“ in den USA und Europa in die Kinos. Im März 1999 verstarb Kubrick plötzlich, es sollte somit sein letzter Film sein.⁹⁵

Der Film hatte im Vorhinein schon für viel Aufregung wegen der enthaltenen Nacktszenen gesorgt. Zudem waren Nicole Kidman und Tom Cruise, die die beiden Hauptfiguren spielen, zu diesem Zeitpunkt verheiratet, was die öffentliche Debatte nur weiter anschürte.⁹⁶ Viele Kritiker – und auch Zuschauer – waren am Ende dann, vor allem von den, wie sich rausstellte doch ganz „harmlosen“ erotischen Szenen, enttäuscht.⁹⁷

In Glücks Verfilmung sind diese „harmlosen“ erotischen Szenen tatsächlich harmlos. Im Interview 2011 sagte er darüber, dass er die Nacktheit im Film bewusst dezent halten wollte, sie sollte immer nur eine Andeutung bleiben. Auch wenn er Kubrick kritisiert, „Aber so wie Kubrick das gemacht hat, wo sehr explizit sexuelle Handlungen zu sehen sind, das finde ich blödsinnig. Das kommt bei Schnitzler ja auch überhaupt nicht in dieser Weise vor.“⁹⁸, so war sein Handlungsfreiraum diesbezüglich von vorneherein sehr stark eingeschränkt. Zum einen hätte er kaum Schauspielerinnen gefunden, die sich vollkommen nackt gezeigt hätten, zum anderen gab es Vorgaben durch die FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) und „Nur wenn der Film jugendfrei war, konnte man Geld damit machen.“⁹⁹

Festgehalten werden kann, dass beide Verfilmungen sich sowohl auf der Figuren- als auch auf der Handlungsebene an der literarischen Vorlage orientieren. Welche genauen Übereinstimmungen und Abweichungen es dabei gibt oder auch wie Schnitzler sich die Verfilmung selbst vorstellte, soll hier nicht weiter von Belang sein. Die beiden Filme sollen als eigenständige Werke betrachtet und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Einzig zu erwähnen ist, dass Glück den Schauplatz und die Zeit unverändert lässt, Kubrick dagegen

⁹⁵Vgl. Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 297.

⁹⁶Vgl. Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 85.

⁹⁷Vgl. ebd., S. 88.

⁹⁸Reidinger: Arthur Schnitzlers Traumnovelle in der Verfilmung von Wolfgang Glück, Appendix S. IV.

⁹⁹Ebd., Appendix S. V.

die Handlung vom Wien des frühen 20. Jahrhundert ins New York/Manhattan des späten 20. Jahrhundert verlegt. Fridolin wird zu Bill, Albertine zu Alice, die Karnevalszeit zur Vorweihnachtszeit. Doch der Konflikt bleibt der gleiche. Auch Bill durchläuft die nächtliche Odysse, die Fridolin durchläuft und versucht am nächsten Tag die Geschehnisse der Nacht aufzuklären. Des Weiteren ist die Einführung einer zusätzlichen Figur, die von Victor Ziegler (Sydney Pollack), eine gröbere Abweichung vom Original.

Die leitende Frage der beiden filmanalytischen Betrachtungen wird sein, inwieweit die Figur von Fridolin bzw. Bill, die in einen Konflikt mit ihrem Selbstbild gerät, über den Gebrauch der Masken diesen Konflikt lösen kann. Dabei wird es darum gehen vor dem Hintergrund der Handlung, die Maskenformen aufzuzeigen und ihre Funktionen zu bestimmen.

4.1 „Traumnovelle“ (1969)

4.1.1 Schock, Absenz, Gefahr – Das maskenhafte Gesicht

Der Film beginnt mit dem Bild eines glücklichen idyllischen Familienlebens. Es ist Abend, das Ehepaar Fridolin (Karlheinz Böhm) und Albertine (Erika Pluhar) befindet sich, samt Kinder- und Dienstmädchen, in seiner gutbürgerlichen Wohnung, die siebenjährige Tochter liebt zur Übung etwas vor. Als sie alleine sind, erinnern sie sich an den vergangenen Abend, den man auf einer Ärzteredoute verbracht hat. Das Thema Karneval – die Zeit, in der „[...] die Identität des Individuums hinter der Maske für eine befristete Zeit »stirbt«“¹⁰⁰ – und damit das zentrale Motiv der Maskierung wird somit gleich zu Beginn der Geschichte eingeführt. Fridolin wird kurz darauf konstatieren „Ein Hauch von Abenteuer, gefährliche Freiheit. Das ist es wohl, was man auf solchen

¹⁰⁰Mezger: Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Vermummung und Verkleidung während der närrischen Tage, S. 129.

Faschingsfesten sucht. Traurig.¹⁰¹ und verweist gleichzeitig damit schon darauf, was er im Laufe der Nacht suchen wird, ebendiese Abenteuer.

Von dem leichten Plaudern über die kleinen erlebten Abenteuer im Maskentreiben und dem gegenseitigen Necken damit – „Wer also war der melancholische Tänzer mit dem Monokel“¹⁰² beginnt Fridolin das Gespräch –, kommt das Ehepaar jedoch auf tiefer liegende Wünsche zu sprechen.

„Deine Gedanken, deine Wünsche, gehen die niemals auf die Reise?“¹⁰³, fragt Albertine und hat gleichzeitig den Mut ihre als erste zu offenbaren. Anhand ihres letzten Dänemark-Urlaubs und den Sommer vor ihrer Ehe, legt Albertine nun ihre intimsten Geheimnisse und erotischen Wünsche dar. Sie gesteht, dass sie sich nicht nur in Dänemark von einem Marineoffizier hätte verführen lassen, für ihn sogar alles aufgeben, hätte er es nur gewollt, sondern auch vor ihrem Ehebündnis mit Fridolin, in der Nacht vor ihrer Verlobung. An ihr hätte es nicht gelegen – „Er müsste jetzt nur ein Wort sprechen, freilich das richtige.“¹⁰⁴ –, dass sie noch jungfräulich in die Ehe mit Fridolin gegangen ist, gesteht sie. Sie hätte sich von ihm verführen lassen, doch Fridolin macht es am nächsten Tag offiziell, sie verloben sich und alles verlief „wie es sich gehört“.

Fridolin, wohl an die zehn Jahre älter als seine Frau, folgt den gesellschaftlichen Pflichten und Zwängen, verhält sich korrekt. Er ist, so zeigt sich, im Gegensatz zu Albertine mehr von Konventionen als von individuellen Gefühlen bestimmt. Fridolin versucht zwar, im Gegensatz zu Bill in der Verfilmung von Kubrick, mit einer eigenen kleinen Geschichte von dem „ganz jungen“¹⁰⁵ Mädchen, das er in Dänemark nackt am Strand beobachtete, Albertine etwas entgegen zu halten, doch es gelingt ihm nur halbherzig. In dem Albertine sich bewusst einen Mann für ihre Fantasien aussucht, beansprucht sie die klassische Position des Mannes. „Albertine wünscht sich nicht unbedingt, selbst von dem Dänen gesehen zu werden. Ihr Wunsch richtet sich statt dessen darauf, selbst zu begehren und sich faszinieren zu lassen, so dass

¹⁰¹Traumnovelle. Regie: Wolfgang Glück, VHS-Video, ORF Österreich 1969, 00:02.

¹⁰²Ebd., 00:02.

¹⁰³Ebd., 00:04.

¹⁰⁴Ebd., 00:10.

¹⁰⁵Ebd., 00:07.

sie ihr lustvolles Sehen als solches genießt.“¹⁰⁶ Allein die Vorstellungen, die sie sich macht, reichen ihr um sich aus einer Selbstdistanz heraus wieder ihre Rolle als Ehefrau und Mutter zu genießen, denn sie fühlt sich Fridolin gleichzeitig dadurch besonders nahe. Für sie ist der Akt des Sehens bereits Erfüllung. Fridolin dagegen fühlt sich eher ertappt bei seiner Beobachtung des jungen Mädchens am Strand, von der er „bewegt wie kaum jemals zuvor“¹⁰⁷ war. Er kann sein Begehren jedoch nicht klar formulieren und wirkt somit passiv und Albertine unterlegen.

Durch das aktive Begehren von Albertine – „Und was wäre, wenn ich auch vorher auf die Suche gegangen wäre?“¹⁰⁸ – und dem versteckten Vorwurf an ihn, sie damals nicht verführt und sich ihren Fantasien hingeeben, sondern alles zuerst mit einem Hochzeitsantrag gesellschaftlich sanktioniert zu haben, gerät Fridolin in einen Identitätskonflikt. Seine Anpassung an die Gesellschaft und deren Erwartungen, stehen im Kontrast zu Albertines Erwartungen und auch seinen eigenen verborgenen Bedürfnissen. Zudem wird Fridolin mit einem Bild von Albertine konfrontiert, das ihn nachhaltig verstört. Dadurch, dass sie ihr Begehren offen äußert überschreitet sie damit „die bürgerlichen Geschlechterrollen mit ihrer Trennung von der Frau als Subjekt in der ehelichen Liebe *oder* als Objekt des männlichen Begehrens.“¹⁰⁹ Die Überlegung mit einem Fremden Sex zu haben und gleichzeitig den Ehegatten zu lieben, diese Form der Doppelmoral ist normalerweise allein ein männliches Vorrecht, das Albertine hier für sich beansprucht. Sie verunsichert Fridolin damit also in seinem männlichen Selbstbild und „[...] indem Albertine sich ihm gegenüber mit einem aktiven sexuellen Begehren gezeigt hat, zerfällt sie für ihn in die stereotypen Bilder des Weiblichen von ‚Engel‘ und ‚Hure‘.“¹¹⁰ Einzig die

¹⁰⁶Freytag: Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut, S. 38.

¹⁰⁷Traumnovelle 1969, 00:08.

¹⁰⁸Ebd., 00:09.

¹⁰⁹Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 41.

¹¹⁰Ebd., S. 49.

Prostituierte darf sexuell fordernd sein, weil sie ihr Geld damit verdienen muss.¹¹¹

Diese Idee der Frau als rein dekoratives Element, als Schmuckstück des Mannes, wird auch Kubrick aufgreifen, man könnte soweit gehen und sagen er reizt sie mit seinen Inszenierungen des weiblichen Körpers sogar bis zum Äußersten aus. Auf jeden Fall herrscht eine klare Aufgabenverteilung, die der Auslöser für die im Laufe der Geschichte entspannende Ehekrise ist. „Geschlechterspezifische Rollenzuweisungen innerhalb einer spätbürgerlichen (Schnitzler) und post/spätmodernen (Kubrick) Ehe werden sehr schön vor Augen geführt: Die Männer haben den interessanten, aber auch anstrengenden Beruf; die Frauen sind Hausfrauen, auch wenn sie wie Alice in Eyes Wide Shut schon einmal in einer Kunstgalerie gearbeitet haben, und kümmern sich mit Hilfe von Dienstboten um Haushalt und Kind – dies hat Nachteile, aber nicht nur. Die Frau ist zwar auch Partnerin des Mannes, dabei aber nicht zuletzt sein „Besitz“.“¹¹²

Albertine scheint Fridolin überlegen. Sie sucht sich ihr Objekt des Begehrens, ist aktiv und auch erfüllt von der Vorstellung, der reinen Möglichkeit, ausbrechen zu können. Während Fridolin die Begegnung mit dem jungen Mädchen eher als unbefriedigend empfindet. Sie kann also sowohl ihr Begehren formulieren, als auch damit umgehen. Im Gegensatz zu Fridolin, der passiv und gehemmt wirkt. Das Maß seiner Zurückweisung und Eifersucht, mit dem er auf das Geständnis seiner Frau reagiert, scheint Angesichts der Tatsache, dass keine tatsächliche Untreue vorliegt, weder gerechtfertigt noch ist es wirklich verständlich. Doch sein Vertrauen in die Ehe und zu seiner Frau ist zutiefst erschüttert, wie sich im Laufe der Handlung deutlich zeigen wird. Fridolin ist vor allem durch dieses Gespräch in einen Konflikt zwischen seinem Selbstbild, seinem Idealbild und dem Bild, das Albertine von ihm hat,

¹¹¹Vgl. Eichinger, Barbara: Komm, spiel zum Tod im Morgengrauen! »Lieb' und Spiel und Tod« im Werk Arthur Schnitzlers und in ausgewählten Visualisierungen. In: Thomas Ballhausen/Barbara Eichinger/Karin Moser/Frank Stern (Hrsg.), Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film, Wien: filmarchiv austria 2006, S. 247-267, S. 263f.

¹¹²Müller, Albert: Eyes Wide Shut – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick. In: Josef Hödl/Klaus Posch/Peter Wilhelmer (Hrsg.), Sprache und Gesellschaft. Gedenkschrift für Hans Georg Zilian. Wien: Verlag Österreich GmbH 2007, S. 133-147, S. 135.

geraten.¹¹³ Was der Grund für seine nächtlichen Odyssee ist, auf der er versucht sich an Albertine zu rächen, um zum einen wieder die Macht zurück zu gewinnen, zum anderen aber auch um wieder in einen Einklang mit den verschiedenen Rollenbildern zu kommen.

Sein Gesicht ist mit dem Gespräch seltsam undurchdringlich geworden, es hat sich verdüstert und wirkt teilnahmslos. Durch das Geständnis seiner Frau scheint Fridolin einen Schock erlitten zu haben, ähnlich wie bei Opfern von extremen Wahrnehmungen oder körperlicher Bedrohung, ist das Anzeichen dafür das erstarrte Gesicht, das wie eine (Schutz-)Maske gegen die gewaltsamen Eindrücke fungiert. Das Gesicht wird durch seine Ausdruckslosigkeit gleichsam selbst zur Maske. „Die Vorstellung einer Maskierung mittels der eigenen Haut ist geläufig. [...] Wir können [...] sagen, dass die Haut wie eine Maske funktioniert, wenn wir sie als Hülle des Gesichts und Körpers verstehen. Und wie die Maske stellt die Haut auch eine Grenze zwischen außen und innen dar.“¹¹⁴

Durch den Schock stellt sich das Gefühl von Bodenlosigkeit ein. „Das Vertrauen darauf, in einer Welt zu leben, die so eingerichtet ist, dass die gegenständlichen Abläufe mit hinreichender Sicherheit beherrscht werden können, oder die Annahme, in einer sozialen Welt zu leben, in der zumindest elementare moralische Normen der Rücksichtnahme und Schonung gelten, werden schlagartig unterhöhlt. Die schockhafte Erfahrung unterminiert die Alltagswirklichkeit, indem sie bis dato unterstellte und regelmäßig bestätigte Konstanten fraglich werden lässt.“¹¹⁵

Fridolin und Albertine werden in ihrem Gespräch unterbrochen, der Gesundheitszustand eines von Fridolins Patienten hat sich verschlechtert und er muss zu ihm. Fridolin ist somit zunächst von der direkten Konfrontation mit seiner Frau befreit. Mit dem Verlassen des Hauses beginnt seine Odyssee durch die Nacht, in deren Verlauf ihm vier eindeutig sexuelle Offerten

¹¹³Vgl. Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 41.

¹¹⁴Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 72f.

¹¹⁵Olschanski: Maske und Person, S. 39.

unterbreitet werden, jedes Mal von einer Frau. Er sieht sich also immer wieder mit dem Begehren der Frau konfrontiert, vor dem er solche Angst.

Das erste ergibt sich aus einem Liebesgeständnis heraus. Marianne, die Tochter des Patienten, der bei Fridolins Ankunft bereits verstorben ist, gesteht ihm ihre langgehegte Liebe. Mit dem Tod des Vaters ist sie erlöst und hilflos zugleich. Ihre ganzen Wünsche und Sehnsüchte projiziert sie auf Fridolin, den sie lediglich von den regelmäßigen Krankenbesuchen her kennt und mit dem sie sonst nichts weiter verbindet. Doch ihr erscheint er als ihre Erlösung aus den Fängen einer Zweckehe, die ihr bevorsteht. Schon während ihres Gesprächs, das vor allem Marianne bestreitet und das im Liebesgeständnis enden wird, betrachtet Fridolin sie jedoch nur mit einem distanzierten objektiven ärztlichen Blick. Er fühlt sich unwohl in der Situation mit ihr alleine – „Wenn nur jemand käme“¹¹⁶ –, und macht sich Gedanken über ihren Gesundheitszustand, wie sie als seine Geliebte wäre und über ihre zukünftige Ehe mit Dr. Roedinger (Wolfgang Lesowsky), die sicher „wie tausend andere“¹¹⁷ werden wird. Erst als sie in Tränen ausbricht, nimmt er sie überhaupt wieder wahr und wendet seine Aufmerksamkeit auf sie und Marianne gesteht „Ich will nicht fort von hier, auch wenn Sie nie mehr hierherkommen. Ich muss in Ihrer Nähe leben.“¹¹⁸

Sein Gesicht zeigt während des Gesprächs keine Gefühle, es ist völlig erstarrt und ausdruckslos. Ein Anzeichen für seinen Rückzug in sich selbst. Mittels Voice-over erfährt der Zuschauer von seinen Gedankengängen. Er verhält sich während des Aufenthalts bei Marianne so, als wäre er nicht Teil der Szenerie, als hätte die Situation gar nichts mit ihm zu tun. Als Marianne, die durch das jahrelange Pflegen ihres kranken Vaters fahl und unscheinbar geworden ist, ihm ihre Liebe gesteht, reagiert er ebenso teilnahmslos und distanziert. Er wehrt die Gefühlsäußerung ab, tut so als ginge sie ihn nichts an und geht kaum auf sie ein. Er begegnet Marianne weder wertschätzend, noch tritt er in einen echten Dialog mit ihr. Sie ist für ihn einfach nur ein Objekt ärztlicher Beobachtung und so schützt oder vielmehr versteckt er sich hinter seiner Rolle als Arzt vor seiner Angst und Hilflosigkeit gegenüber dem weiblichen Begehren.

¹¹⁶Traumnovelle 1969, 00:15.

¹¹⁷Ebd., 00:15.

¹¹⁸Ebd., 00:17.

Der ärztliche Blick erlaubt ihm, wie sonst bei seinen Patienten und deren Schicksalen, unangenehme Dinge von sich fernzuhalten. Er stellt Marianne dadurch aber auch mit ihrer verzweifelten Liebe bloß. Es ist eine Form von Rache für die Beschämung, die er durch sie erfährt. Sie ist der Versuch und der Wunsch die Macht und Kontrolle über die Situation wieder zurückzugewinnen,¹¹⁹ die er aber, im Laufe des Geschehens immer weiter verlieren wird.

Glück legt, im Gegensatz zu Kubrick, das Seelenleben seines Protagonisten offen. Die inneren Monologe geben Aufschluss darüber, wie es im Inneren Fridolins aussieht. Sein versteinertes Gesicht, das er seit Albertines Geständnis häufig zeigt, ist also nicht nur Ausdruck von Scham und dem Schock, den er erlitten hat, sondern auch von seiner Weltabsenz.¹²⁰ „Gegenüber einer vorrangig auf die gegenständliche Welt gerichteten Aufmerksamkeit kommt mit dem Schock auch eine problematische Art des Selbstbezugs in den Blick. Er impliziert den Einschlag eines Übermächtigen, das Körper und Denken belegt, wobei die Starre des Ausdrucks nicht zuletzt die Kluft verdeutlicht, die sich zur umgebenden Welt aufgetan hat. Der in dieser Weise Überwältigte ist von inneren Vorgängen absorbiert. Das Besondere seiner Verbindung zur Welt besteht in einer Desituierung – er wird von ihr kaum mehr erreicht und er greift auch nicht mehr auf sie aus, er ist abwesend und fällt aus dem alltäglichen Weltbezug heraus.“¹²¹ So nimmt er zum Beispiel die erlebte Szene mit Marianne als nicht real wahr – „Schon gespenstisch unwirklich alles da oben.“¹²² –, er ist mehr Zuschauer in einem Theaterstück, das er nicht kennt und in dem er aus Versehen mitspielen muss.

Mit seiner Identität als Arzt rechtfertigt Fridolin auch seine Feigheit. Nach dem er, mit der Ankunft des Verlobten Dr. Roedinger und anderer Verwandtschaft,

¹¹⁹Vgl. Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 45f

¹²⁰Siehe Abbildung 1, S. 55.

Die Abbildungen 1-8 sind Fotografien von Wolfgang Glücks „Traumnovelle“, die bei der Filmvorführung im Filmarchiv Austria/Augarten entstanden sind und nur im Rahmen dieser Diplomarbeit Verwendung finden dürfen.

¹²¹Olschanski: Maske und Person, S. 39f.

¹²²Traumnovelle 1969, 00:19.

die Wohnung von Marianne verlassen hat, kehrt er nicht nach Hause zurück. Es treibt ihn hinaus in die Nacht. Dort trifft er, in einem Park, auf eine kleine Gruppe von Couleurstudenten. Einer von ihnen rempelt ihn provokativ an, beide bleiben einen Moment stehen und der Couleurstudent betrachtet ihn mit einem höhnisch auffordernden Gesicht, sein Auge funkelt gefährlich. Fridolin zögert und denkt darüber nach, ob er sich mit ihm duellieren soll, ja eigentlich doch müsste – „Ich müsste mich mit ihm schlagen, sofort. Feig? Bin ich feig?“.¹²³ Weniger geht es hier wohl um die Ehre, die gegenüber dem Studenten wieder hergestellt werden soll, sondern vielmehr ist es seine Ehre im Allgemeinen, die Fridolin wiederherstellen möchte. Er möchte sich selber Mut beweisen, seine Männlichkeit spüren, die der erträumte Marineoffizier seiner Frau so sehr angegriffen hat. Geplagt von Eifersucht und Versagensängsten versucht er mit Rachedgedanken ein männlich-potentes Wunschbild von sich aufzubauen. Doch er sagt sich, dass er als Familienvater, Arzt und Ehemann ein Duell mit einem Studenten nicht nötig hat, vor allem würde er doch seinen Mut jeden Tag mit der drohenden Ansteckungsgefahr, die der Beruf als Arzt mit sich bringt, beweisen. Er fühlt sich dem Studenten gesellschaftliche überlegen und bestärkt sich so in seinem Nichthandeln.

Der Student trägt eine Augenbinde, was ihm zum einen ein gewisses Drohpotenzial verleiht, zum anderen auch auf die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers verweist, vor der Fridolin sich fürchtet. Zudem zierte noch ein Schmiss die linke Wange des Studenten. Fridolins Bedenken über mögliche Folgen des Duells sind hier also bildlich dargestellt.

Fridolin zieht weiter durch das nächtliche Wien. Er fühlt sich heimatlos – „Wohin? [...] Ich hab' kein Zuhause. Ausgestoßen. Seit dem widerlichen Studenten. Mariannes Geständnis? Seit dem Gespräch mit Albertine schon, seit dem Dänen. Weiter fort, in eine andere fremde Welt.“¹²⁴ Im scheint, als könnte er alles, nur nicht nach Hause zurückkehren. Dieses Zuhause ist ihm ganz absurd geworden. Er verliert zusehends den Bezug zu seinem früheren Leben und seiner Ehe und gleitet immer weiter hinein in die Welt der Triebe.

¹²³Ebd., 00:20.

¹²⁴Ebd., 00:24f.

So gelangt er unbemerkt in ein Rotlichtviertel, wo er von einer jungen Prostituierten (Helga Papouschek), sie ist gerade einmal 17 Jahre alt, angesprochen wird. Er folgt Mizzi – „Wie werde ich schon heißen? Mizzi natürlich!“¹²⁵ – auf ihr ärmliches kleines Zimmer. Dort angekommen, setzt er sich in einen Stuhl und betrachtet sie beim Ausziehen. Wie schon bei dem Erlebnis am Strand in Dänemark bleibt es bei dem voyeuristischen Blick – „Hier sitzen und dir zuzuhören ist doch angenehm.“¹²⁶ – für den sich Fridolin aber gleichzeitig schämt. Denn als Mizzi ihn verführen will, wehrt er ab, ihr aktives sexuelles Begehren verstört ihn, er hat Angst, auch vor der Gefahr der Ansteckung, den Tod. Mizzi erkennt seine Ängste und spricht sie aus – „Fürchtest dich halt.“¹²⁷ Er fühlt sich durch Mizzis Äußerung jedoch bloßgestellt und möchte, weil er sich für seine Angst schämt, nun doch noch aktiv werden und sie verführen. Doch jetzt verweigert sie sich und Fridolin muss erfolglos von dannen ziehen.

Beim Verlassen des Hauses nimmt er sich vor ihr am nächsten Tag „Wein und was zum Naschen“¹²⁸ zukommen zu lassen und „nimmt sie nur noch als soziale Randperson wahr, um die er sich aus moralischen Gründen als Arzt und ‚guter Bürger‘ zu kümmern habe.“¹²⁹ Erneut versteckt er sich hinter seiner ärztlichen Rolle, in der er sich sicher fühlt, ja im Grunde ist seine ganze Identität nur noch sein Name und sein Titel. In ihr findet er halt, hier weiß er, wie er zu denken und zu handeln hat und das Erlebte rückt von ihm ab. Er verleugnet so jedes Irritationsmoment, jede Begegnung ist für ihn wie gar nicht erlebt, die erlittene Schmach und Angst weist er von sich. Seit Albertines Geständnis erfährt Fridolin das Gefühl der Entfremdung zu seinem Leben und zu sich selbst. „*Entfremdung* ist das Gefühl, als habe sich die vertraute Wirklichkeit „in eine Quasi-Realität“, „in eine Als-Ob-Qualität“ verwandelt. Das als schamvoll Erlebte, aber auch das beschämende Selbst werden mit einem ‚Vorhang‘ von Unwirklichkeit und Fremdheit verschleiert.“¹³⁰ Er ist sich seiner nicht mehr

¹²⁵Ebd., 00:21.

¹²⁶Ebd., 00:23.

¹²⁷Ebd., 00:23.

¹²⁸Ebd., 00:24.

¹²⁹Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 49.

¹³⁰Ebd., S.51.

sicher, fällt aus seinen festgelegten Rollen. Es scheint ihm sein altes Leben zu entgleiten, er fühlt, wie alles immer weiter von ihm abrückt und er in eine ihm fremde und ferne Welt gleitet. Und so kehrt er nach dem Erlebnis mit Mizzi auch nicht endlich zurück nach Hause, sondern es treibt ihn weiter.

4.1.2 Spiel und Verwandlung – Die Orgie

In einem Kaffeehaus trifft Fridolin zufällig auf seinen alten Studienkollegen Nachtigall (Kurt Sowinetz), der nun als Bar-Pianist tätig ist. Nachtigall ist das Gegenteil von Fridolin. Das Medizinstudium hat er nie beendet, stattdessen hat er sich für ein unstetes Künstlerleben entschieden. Einmal hier und einmal dort, ein lustbetonter Lebenskünstler und Abenteurer. Die beiden Herren tauschen sich über Familie und beruflichen Werdegang aus und gesprächsweise ergibt sich, dass Nachtigall noch am selben Abend bei einer heimlichen Zusammenkunft einen Auftritt haben wird. Bereits zum dritten Mal spielt er für diese seltsamen Gesellschaften, von 16 bis 30 Teilnehmern, in immer wechselnden Privathäusern. Fridolins Neugierde ist geweckt und Nachtigall stachelt ihn mit seiner Frage „Hast du Courage?“¹³¹ noch weiter auf. Courage ist es, die Fridolin nun endlich beweisen will. Und als Nachtigall erwähnt, dass er immer mit verbundenen Augen spielen müsse, löst das in Fridolin unmittelbar die Fantasie von „nackten Frauenzimmern“¹³² aus. Er zeigt sich sehr fasziniert von dieser Möglichkeit und Nachtigall verspricht auch noch, dass er „solche Weiber“¹³³ noch nie gesehen hätte.

Diese Faszination rührt sicher auch daher, weil es zu jener Zeit, wir schreiben das Jahr 1910 im Film wie uns der Totenschein des Hofrats verrät, genauer den 1. März 1910¹³⁴, nicht ein alltäglicher Anblick war. Der weibliche Körper war in der Regel stark verhüllt. „Die von Kopf bis Fuß verhüllte, tabuisierte und daher

¹³¹Traumnovelle 1969, 00:29.

¹³²Ebd., 00:30.

¹³³Ebd., 00:31.

¹³⁴Ebd., 00:18.

geheimnisvolle Frau erregte die erotischen Phantasien des Mannes auf das Äußerste. Er hat sie in zahlreichen literarischen und künstlerischen Manifestationen thematisiert, beschrieben und gestaltet, wobei die Frau immer Objekt blieb, immer wieder neu entworfenes Bild männlicher Sehnsüchte und Wünsche, kaum jedoch Subjekt mit eigener, gestalterischer Kraft. Die Erotik des Mannes prägte demnach (nicht nur) dieses Jahrhundert, sie bestimmte, Kunst, Kultur, Gesellschaft dieser Zeit [...]. Weibliche Erotik hingegen war praktisch nicht existent. Eine Frau, die ihre eigenen diesbezüglichen Wünsche und Sehnsüchte formuliert oder künstlerisch dargestellt hätte, wäre als höchst schamlos verurteilt worden. Erst gegen Ende des [19.] Jahrhunderts wurde die Entsexualisierung der Frau von wenigen Feministinnen durchbrochen. Aber auch dann noch galt die weibliche, gelebte Erotik als unsittlich, höchstens assoziierbar mit einer frechen, aufdringlichen Hure, niemals jedoch mit einer ehrbaren Frau.¹³⁵ Die Frau war also pure Sexualität, selber jedoch hat sie keine.

Unrast und Neugierde treiben Fridolin dazu Nachtigall zu überreden ihn dorthin mitzunehmen und ihm die Parole für den Zugang zum geheimen Maskenball zu verraten. Sie lautet bezeichnenderweise „Dänemark“ und verweist somit direkt zu dem Moment der erlittenen Schmach. Der Rachedanke hinter Fridolins Handeln wird so unterstrichen. Sein vermeintlicher Mut jedoch, den er sich und Nachtigall hier beweisen will, wird ständig durch Ängste gebrochen. So sieht für ihn Nachtigalls Kutsche, die ihn abholt, „wie eine Trauerkutsche“¹³⁶ aus. Später, auf dem Weg zum Fest, spielt er auch mit dem Gedanken doch lieber wieder umzukehren. Nur sein Gefühl von Heimatlosigkeit, er weiß nicht, zu wem er zurück sollte, lässt ihn weiterfahren, – „Nein, ich kann nicht zurück. Weiter meinen Weg, weiter... und wärs mein Tod.“¹³⁷ Seine Familie, die ihm sonst stets Stabilität und Geborgenheit gab, all jenes war, was er bisher als Realität betrachtete, erscheint ihm auf einmal fern und unrealistisch. Wie es das Motto, das an den Anfang des Films gestellt wurde, schon sagt: „Es fließen ineinander

¹³⁵Schmölzer, Hilde: Die verlorene Geschichte der Frau. 100.000 Jahre unterschlagene Vergangenheit. 2. Aufl. Mattersburg – Bad Sauerbrunn: Edition Tau 1990, S. 329.

¹³⁶Ebd., 00:32.

¹³⁷Ebd., 00:39.

Traum und Wachen, Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.“¹³⁸, so ist Fridolin sich nichts mehr sicher.

Um jedoch am Fest teilnehmen zu können braucht Fridolin noch ein Kostüm, genauer „Eine dunkle Mönchskutte und eine Larve.“¹³⁹ Er fährt zu einem Kostümverleiher in der Rotenturmstraße. Zwar ist es schon ein Uhr nachts, aber aufgrund der Faschingszeit ist es kein Problem den Inhaber des Geschäfts, Gibiser (Emil Stöhr), zu bemühen. Dort wird Fridolin wieder mit seiner Angst gegenüber den erotischen Verführungen, der Expression von Gefühlen und dem sexuellen Begehren konfrontiert. In Form von Gibisers minderjährigen Tochter, die sich als Pierrette¹⁴⁰ verkleidet, heimlich mit zwei Herren, ebenfalls in Kostümen, trifft. Sie versteckt sich vor dem Zorn des Vaters in seinen Armen und versucht ihn zu verführen. Und doch sorgt er sich nur wieder als Arzt um sie – „Ich bin Arzt, wir reden morgen weiter über diese Sache.“¹⁴¹ – obwohl er am liebsten bei „der Kleinen“¹⁴² geblieben wäre. Aus Fürsorge allein entsteht dieser Gedanken nicht in ihm. Wie schon bei dem jungen Mädchen am Strand fühlt er sich zur kleinen Pierrette erotisch hingezogen. Dies kann er vor sich selbst und auch seinem Gegenüber jedoch nicht zugeben.

Fridolin folgt der Trauerkutsche von Nachtigall zu der Villa, wo der Ball stattfinden soll. Bei Gibiser hat er bereits die Mönchskutte angezogen, die Maske setzt er dann in der Kutsche auf, um sich den Blicken der Insassen aus den anderen Kutschen zu entziehen. Er scheint der Letzte zu sein, der zum Fest kommt. Zumindest begegnet er auf den wenigen Metern Weg zur Haustür, die er zu Fuß zurücklegt, niemanden. Am Eingang wird er von zwei Dienern in Livree empfangen, die Augenbinden aus schwarzen Tüchern tragen. Er nennt die Parole, gibt seinen Mantel ab und steigt eine Treppe empor um dann in einem prachtvollen Saal zu gelangen, in dem, begleitet von Orgelklängen,

¹³⁸Ebd., 00:01.

¹³⁹Ebd., 00:34.

¹⁴⁰Siehe Abbildung 2, S. 55.

¹⁴¹Traumnovelle 1969, 00:36.

¹⁴²Ebd., 00:37.

Menschen in Mönchkutten und Nonnentracht umhergehen. Zunächst bleibt Fridolin noch abseits im Schatten der Türe stehen. Doch als eine hohe Frauenstimme anfängt zu singen und die Gesellschaft das Umhergehen beendet, alle den Blick nach oben richten, als gebe es dort etwas zu sehen, ist auch Fridolin mitten unter ihnen. Allerdings erkennt eine der umherstehenden Nonnen, dass er nicht Teil der Gesellschaft ist oder weiß scheinbar um seine Identität und warnt ihn – „Drehen Sie sich nicht um. Noch können Sie gehen. Sie gehören nicht dazu.“¹⁴³ –, aber er ist fest entschlossen zu bleiben. Als der Gesang aufhört kehrt ein kurzer Moment der Stille ein. Man sieht auf der einen Seite die Nonnen, die ihre nackten Reize zeigen und auf der anderen Seite die Mönche, die lüsternd-angespannt scheinbar auf ein Startsignal warten, um auf die Frauen loszustürmen. Plötzlich öffnen sich die Türen zu einem weiteren, hell erleuchteten Saal, heiteres Klavierspiel setzt ein, die Männer entledigen sich ihrer Mönchskutten und stürmen auf die kreischenden Frauen, es wird wild getanzt. Im Spiegel ist zu beobachten, dass die Frauen bis auf die Schleier und Masken nackt sind, die Männer bleiben vollständig bekleidet.

Im Gegensatz zu Kubricks „Eyes Wide Shut“ bleibt bei Glück die vergnügungssüchtige Geheimgesellschaft anonym, es erfolgt am Ende keine Auflösung. Sie repräsentiert schlicht das Gefühl des „Unheimlichen“, das als unfassbarer Schatten Angst macht, während Kubrick den Ansatz einer mächtigen, im geheimen operierenden Gesellschaft wählt, also sein Augenmerk mehr Richtung Verschwörungstheorie lenkt.¹⁴⁴ Fridolin wird also das Geheimnis um diese Gesellschaft nicht lösen, zu einer Konfrontation kommt es nicht, das Rätsel oder auch Abenteuer, wie es Fridolin bezeichnet, kann nicht aufgelöst werden. Er kann also nicht hinter die Maske schauen, auf keine seiner Fragen wird er am Ende eine Antwort finden.

¹⁴³Ebd., 00:42.

¹⁴⁴Vgl. Müller, Albert: Eyes Wide Shut – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick, S. 143.

Die männlichen Mitglieder der Geheimgesellschaft tragen beim Beginn des Maskenballs, wie Fridolin, alle schwarze Augenmasken aus Satin¹⁴⁵ und dunkelbraune Mönchskutten. Nach dem Eröffnungsritual werfen die Männer die Mönchskutten ab und es kommen bunte Seidengewänder zum Vorschein.¹⁴⁶ Hier zeigt sich deutlich der spielerische Umgang mit Kostümierungen und die Möglichkeit des Rollenwechsels. Die Herren geben nur vor Mönche zu sein, im nächsten Augenblick sind sie fröhliche und lustbetonte Kavaliers. Hier ist die Maske, die Maskierung, Mittel zur rauschhaften Überschreitung und Rollenexperimente. Die Frauen wiederum sind zunächst in sittsamer schwarzer Nonnentracht mit einem Schleier und tragen aufwendig verzierte silberne Halb- und Augenmasken im Gesicht, meist auch noch eine silberne Halskrause.¹⁴⁷ Die Masken verdecken nur unzulänglich die Gesichter und so können die Frauen (vom Zuschauer) noch identifiziert werden, u.a. sind die Schauspielerinnen, die Albertine und die Pierrette verkörpern zu erkennen. Angeblich wollte Glück diese Widererkennbarkeit nicht, es sollte lediglich eine Möglichkeit sein. „...ja, zu eindeutig! Ich wollte das eigentlich lediglich als Möglichkeit zeigen. Mit dem richtigen Kostüm und wenig Licht hätte man diese Frage offener halten können. Aber es ist zu eindeutig geworden. Ich finde, das ist falsch an meiner Verfilmung. Eine Grundfrage des Films ist ja: Wie lange ist es Realität und wo beginnt der Traum?“¹⁴⁸

Später zeigt sich, dass die Nonnen völlig nackt unter ihrer Tracht sind.¹⁴⁹ Auch hier haben wir einen Verweis auf die täuschende Funktion von Maskierung. Die Nonnen sind keine Nonnen, sie tun nur für einen Augenblick so, um sich später nur umso lustvoller zu enthüllen. Wie an Karneval üblich, sind die moralischen Sitten aufgehoben.

¹⁴⁵Siehe Abbildung 3, S. 55.

¹⁴⁶Siehe Abbildung 6, S. 55.

¹⁴⁷Siehe Abbildung 4, S. 55.

¹⁴⁸So erzählt der Regisseur Wolfgang Glück in einem Interview aus dem Jahr 2011, das Peter Reidinger im Rahmen seiner Diplomarbeit führte. Vgl. Reidinger, Peter: Arthur Schnitzlers Traumnovelle in der Verfilmung von Wolfgang Glück. Wien: Universität Wien 2011 (Diplomarbeit), Appendix S. VI.

¹⁴⁹Siehe Abbildung 5, S. 55.

Fridolin bleibt dem bunten Treiben fern und in seiner Mönchskutte im anderen Raum zurück. Er macht sich dadurch verdächtig, doch er ist berauscht von den Gefühlen gegenüber seiner Warnerin, in die er sich spontan verliebt hat und von dem, was er sieht, den nackten Frauen, die ausgelassen mit den Kavalieren tanzen. Gehen? Nein, das kann er jetzt nicht mehr, auch weil er sie, diese unheimliche Frau, haben muss – „Ich muss sie haben. Ich kann ohne sie nicht leben.“¹⁵⁰ und lässt seine letzte Gelegenheit zur Flucht verstreichen. Für diese Unbekannte würde er auch mit seinem Tod bezahlen wollen, er ist förmlich in Rage, einmal will er anders sein, einmal Courage haben und nicht aus Vernunft, sondern aus Leidenschaft handeln – „Es kann nicht mehr auf dem Spiel stehen als mein Leben und das bist du mir wert. Warum sein Leben immer für die Pflichten aufs Spiel setzen? Warum es nicht opfern für die Leidenschaft, einfach mit dem Schicksal sich messen? Das wär’ im Stil dieser Nacht, so muss sie schließen nach all den wüsten angebrochenen Abenteuern.“¹⁵¹ Sein Wunsch jemand anderer zu sein und sich zu beweisen, dass er jener Abenteurer und Frauenheld sein kann, als der er sich selber gerne sieht und als der er auch von Albertine gesehen werden möchte, scheint sich einen Augenblick einzulösen. War er sonst der hilfsbereite Arzt, so erlebt er hier, zumindest in seiner Vorstellung, die Idee dessen, was er gerne sein möchte. Doch kurz bevor er sich auch der Leidenschaft hingeben, endlich einmal zur Tat schreiten und seine Ängste überwinden kann, wird er entdeckt. Die Maske erfüllt hier für Fridolin die Funktion des Schutzes. Die Anonymität und Tarnung, die er durch sie erfährt, bieten ihm die Möglichkeit sich in einen mutigen Helden zu verwandeln. Er kann sich verstecken und gleichzeitig zu einem anderen werden.¹⁵² Die Frau, seine spätere Retterin, wird durch die Maske für Fridolin zur Projektionsfläche. Dadurch, dass ihr Gesicht verhüllt ist, also ihre individuellen Gesichtszüge nicht mehr vorhanden sind, kann sie für Fridolin zu jeder Frau seiner Wahl werden. Fridolin versucht sich im Laufe seiner nächtlichen Odyssee immer wieder zurück in eine machtvolle Position zu bringen. „Ist es bei Marianne die Rolle es

¹⁵⁰Ebd., 00:44.

¹⁵¹Ebd., 00:44f.

¹⁵²Vgl. Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 62.

Arztes, in die er sich rettet, bei der Prostituierten Mizzi die des gesellschaftliche überlegenen Bürgers, so ist es hier die eines Mannes, der im Rahmen einer kollektiven Prostitution über jene Frau scheinbar gerechtfertigt verfügen kann. Da er im Unterschied zu den anderen nächtlichen Erlebnissen nun sein ‚Casanova-Wunschbild‘ verwirklicht sieht, gerät er in einen euphorischen Rausch.“¹⁵³ Er ist von seiner Kühnheit überwältigt, endlich kann er Courage beweisen und vollzieht innerlich eine Wandlung. Hinter der Maske fühlt er sich sicher und wird wagemutig. „Masken können „Potentialräume eröffnen und das Repertoire des Denkbaren, Vorstellbaren, Erlaubten und Erreichbaren vergrößern. Maskeraden determinieren einerseits das alltägliche Handeln; andererseits kreieren sie das Außer- und Überalltägliche, das Virtuelle und Imaginäre. Masken verkörpern uns in dem, was wir innerhalb eines sozialen Settings sind, und in Masken verkörpern wir das Andere unserer selbst, alles Sub- und Transhumane, das Unerlaubte und Ausgegrenzte, das Verdrängte und Tabuierte, das Unerreichbare und Mächtige, das Gefürchtete und das Begehrte, das Heilige und das Profane.“¹⁵⁴

Gerade als Fridolin sich vornimmt, sich nun endlich zu beweisen – „Ich nehme den Kampf auf, einmal nicht versagen.“¹⁵⁵ – wird er als Eindringling erkannt und vor den versammelten Männern, wie vor einem Tribunal, zur Rede gestellt. Sie verlangen von ihm die Parole des Hauses, doch diese kennt er nicht, „Dänemark“ gilt nur für die Eingangstüre. Wie die Parole selbst, ist dies ein Hinweis auf seinen unlösbaren Konflikt mit Albertine. „Das zweite, ihm fehlende Paßwort, das ihn aus der Situation der drohenden Bloßstellung beim Maskenball befreien würde, steht auch für seinen ungelösten Konflikt mit Albertine. Aufgrund seines fehlenden Zugangs zu ihr und seiner Schwierigkeiten, sich ihr zu öffnen, findet er auch aus der jetzigen Situation keinen Ausweg.“¹⁵⁶

¹⁵³Ebd., S. 63.

¹⁵⁴Böhme, Hartmut: Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien. In: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hrsg.), Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln: Böhlau 2003, S.100-127, S. 103.

¹⁵⁵Traumnovelle 1969, 00:45.

¹⁵⁶Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 64.

Die Herren fordern ihn daraufhin auf, seine Maske abzunehmen – „Die Maske herunter!“¹⁵⁷ – doch er weigert sich. Er bietet ihnen an, ihnen auf die „übliche Weise Genugtuung“¹⁵⁸ zu geben, denn die Maske will er nur abnehmen, wenn alle anderen es auch tun würden. Doch die Herren fordern nicht Genugtuung, sondern Sühne und wollen die Entblößung seines Gesichts – „Man wird Ihnen ins Gesicht sagen, was über Sie verhängt wird.“¹⁵⁹ Die Maske abzulegen, käme einer Bloßstellung, einem gesellschaftlichen Gesichtsverlust für Fridolin gleich. Die Augen der anderen werden hier als Waffe empfunden, die bloßstellen können und demnach ein Gefahrenpotential für das eigene Selbst bergen.¹⁶⁰ Deshalb weigert er sich vehement dagegen und bevor sie ihm gewaltsam die Maske entreißen können, wird er vor dieser Bloßstellung von seiner Warnerin gerettet – „Lasst ihn. Ich bin bereit ihn auszulösen.“¹⁶¹

Doch Fridolin will jetzt nicht einfach gehen. Er, so wie er sich vorgenommen hat, will sich stellen, ritterlich sein, denn für ihn ist es keine „Komödie“¹⁶² mehr, er will dieses Spiel beenden, von dem er nicht weiß, „ob er sich in einer Versammlung von Irrsinnigen oder einer religiösen Sekte befindet, oder ob er absichtlich hierhergeführt worden ist, damit man ihn zum besten halte.“¹⁶³ Er will die geheimnisvolle Frau retten, in dem er sich bereit zeigt seinen Namen zu nennen und die Maske abzunehmen. Doch sie verhindert es und mit dem Satz „Hier bin ich. Hier habt ihr mich. Alle.“¹⁶⁴ nimmt sie vor der versammelten Gesellschaft ihre Maske, den Schleier und am Ende auch das Nonnengewand ab und ist völlig nackt. Noch bevor Fridolin einschreiten kann, wird er von zwei Dienern gewaltsam vor die Türe gesetzt. Statt seines Gesichts also, enthüllt sie das ihre und zudem auch ihren Körper, den sie den anwesenden Männern sexuell zur Verfügung stellen muss.

¹⁵⁷ Traumnovelle 1969, 00:45.

¹⁵⁸ Ebd., 00:45.

¹⁵⁹ Ebd., 00:46.

¹⁶⁰ Vgl. Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 48.

¹⁶¹ Traumnovelle 1969, 00:46.

¹⁶² Ebd., 00:47.

¹⁶³ Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 282.

¹⁶⁴ Traumnovelle 1969, 00:47.

Vor dem Haus wartet die Trauerkutsche auf Fridolin, seine, die er vorher zum Warten aufgefordert hatte, ist nicht mehr zu sehen. Eingestiegen, werden die Türen automatisch verriegelt, ein Entkommen ist nicht mehr möglich und die Kutsche setzt sich in Bewegung. Immer wieder fragt er sich, warum er in dieser Kutsche ist, weil es doch noch nicht zu Ende sei (sein Leben). Zwischen Todesangst und Panik, macht er sich Gedanken über die Frau, die sich für ihn geopfert hat. Er ist hin und hergerissen zwischen der Sehnsucht nach dieser unbegreiflichen Frau und ihrer Abwertung als Prostituierte, deren Aufgabe es doch ist, mehreren Männern verfügbar zu sein. „Wer ist sie? Eine Dirne?“¹⁶⁵ fragt er sich und verwirft den Gedanken gleich wieder, da sie sich doch für ihn geopfert hatte.

Er weiß nicht, wo ihn die Kutsche hinbringt, er kann nicht hinaussehen und vergeblich kämpft er gegen die verriegelten Türen an, so dass er aus Angst fast Wahnsinnig wird. In seiner Panik und Ohnmacht dieser klaustrophobischen Situation schwört er sich „Keine Komödie mehr spielen, nie mehr. Ich will ich selber sein.“¹⁶⁶ und reißt sich die Maske vom Gesicht.¹⁶⁷ Die Kutsche lässt ihn an einem einsamen Platz aussteigen und nun ist er auch bereit wieder zurück nach Hause und zu seiner Ehefrau zu kehren. Seine abgebrochenen Abenteuer dieser Nacht, die er auch als solche erkennt, erzeugen in ihm ein Gefühl von Lächerlichkeit. Albertine hat ihm indirekt vorgeworfen, „dass er, orientiert an den gesellschaftlichen Erwartungen, mit starker Selbstkontrolle seine Wünsche unterdrückt. Jetzt stellt Fridolin diese Mechanismen in Frage: Von Pflichtbewußtsein bestimmt, gelähmt durch Angst und Scham, vermag er seinen Wünschen nicht nachzugeben. Gleichzeitig phantasiert er sich in ein allmächtiges Bild seiner selbst. Fridolin wird als zutiefst gespaltener Charakter zwischen völliger Ohnmacht und totaler Allmacht erkennbar.“¹⁶⁸ Dieser Zwiespalt seiner selbst wird ihm in der Kutsche bewusst und er stellt sich selbst in Frage. Gleichzeitig will er sich nicht mehr verstellen, wieder zu sich kommen.

¹⁶⁵Ebd., 00:48.

¹⁶⁶Ebd., 00:49.

¹⁶⁷ Siehe Abbildung 7, S. 55.

¹⁶⁸Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 67.

4.1.3 Selbst-Offenbarung – Die Maske ohne Gesicht

Als Fridolin früh morgens nach Hause zurückkehrt, konfrontiert ihn Albertine mit einem erotischen Traum, den sie soeben geträumt hat. Fridolin, für den alle Träume doch im Grunde Wunschträume sind, ist zutiefst erschüttert und verunsichert.¹⁶⁹ Er ist sich, schon seit der Abnahme der Maske in der Kutsche, seiner selbst nicht mehr sicher und fürchtet den Verlust seiner Identität und Subjektivität. Am nächsten Tag weiß er nicht, ob das Erlebte nun real war oder nicht doch nur eine Inszenierung, eine gut gespielte Komödie. Er versucht den Erlebnissen der letzten Nacht nachzugehen, sie zu demaskieren, ihre „Echtheit“ zu überprüfen und vor allem, sie zu einem Ende zu führen – „Ich muss diese Abenteuer vollenden, durchführen, aufklären, betrügen, mich rächen...“,¹⁷⁰ auch um seiner Frau, die ihn mit ihrem Traum ein weiteres Mal bloßgestellt hat, etwas entgegenzusetzen.

Im Gegensatz zu seiner nächtlichen Odyssee, der er mehr passiv ausgeliefert war, die Dinge sind ihm geschehen und er war unbeteiligt als Beobachter dabei, versucht er am nächsten Tag, bei Tageslicht zwischen seinen beruflichen Terminen, eine aktive, handelnde Rolle einzunehmen. „Doch er scheitert damit, da er eine Station nach der anderen ‚abhakt‘ und seine Begegnungen erneut nicht zu einem sexuellen oder einem rauschhaften Abenteuer führen, wie er es als Rache für Albertine imaginiert. Stattdessen lösen sich die meisten jener Situationen auf, ohne dass er aktiven Anteil daran hätte.“¹⁷¹ Nachtigall, dessen Hoteladresse Fridolin im Kaffeehaus erfährt, logiert dort nicht mehr, er wurde, so gibt der Portier Auskunft, von zwei mysteriösen Herren mitten in der Nacht abgeholt. Fridolin ist fest davon überzeugt, dass sie dem Zirkel des Maskenballs angehören und er für seinen Geheimnisverrat nun büßen muss. Als er beim Kostümverleiher ist, um sein Kostüm wieder zurückzugeben, zeigt sich, dass seine Sorge um die junge Tochter von Gibiser völlig umsonst war, der entsetzte Vater ist auf einmal zum Zuhälter geworden. Erst streitet Gibiser

¹⁶⁹Vgl. Müller: Eyes Wide Shut – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick, S. 139.

¹⁷⁰Traumnovelle 1969, 00:56.

¹⁷¹Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 73.

alles ab – „Welche Szene? Ich glaube Sie haben geträumt!“¹⁷² – doch dann sieht Fridolin einen der beiden Herren vom gestrigen Abend aus dem Zimmer des Mädchens kommen und er versteht die Situation. Gibiser nutzt die Gelegenheit und bietet sie ihm daraufhin gleich auch noch selbst an.

Als er das Haus, in dem der Maskenball stattgefunden hat, noch einmal aufsucht, wird er am Tor mit einem Brief abgewimmelt. Er hört Kindergeschrei und assoziiert damit sofort ein „bürgerliches Doppelleben“¹⁷³, das hier wohl zu finden sei. Nachts ausgelassene Orgien, tagsüber Familienidyll. Seit dem Gespräch mit Albertine sieht Fridolin überall die Doppelnatur der Welt, die nicht so ist, wie sie scheint. Im Brief wird er ein zweites Mal verwarnet und aufgefordert keine weiteren Nachforschungen anzustellen – „Geben Sie Ihre Nachforschungen auf, die völlig nutzlos sind, und betrachten Sie diese Worte als zweite Warnung. Wir hoffen in Ihrem Interesse, daß keine weitere nötig sein wird.“¹⁷⁴ Doch nur umso mehr will Fridolin jetzt seine unbekannte Retterin finden. Vorher besucht er aber noch Marianne, er trifft am Eingang bereits ihren Verlobten, der ihm erzählt, dass sie am nächsten Tag aufs Land verreisen werden. Die Begegnung mit Marianne verläuft ergebnislos und unterkühlt. Bis auf die Begrüßung bleibt sie stumm, auf sein „Sie lassen mich wissen wie es Ihnen geht?“¹⁷⁵, reagiert sie nicht und so verlässt er die Wohnung wieder.

Wie er sich es vorgenommen hatte, bringt er Mizzi die Naschereien vorbei, jedoch trifft er sie nicht persönlich an, denn „Sie ist im Spital.“¹⁷⁶ Welche Krankheit sie hat, erfährt man nicht, nach Aussage einer Kollegin soll sie aber in sechs bis acht Wochen wieder zu Hause sein.

Das Einzige, was ihm nach all den erfolglosen Versuchen nun noch bleibt, sind Nachforschungen nach der unbekannten Frau, die ihn rettete, anzustellen. Sie will er nun finden, es ist das einzige, was er noch tun kann. Als er in der Zeitung von einem Selbstmordversuch einer Baronin D. liest – „Im Hotel Bristol hat sich heute früh eine Dame vergiftet, die unter dem Namen einer Baronin D. vor wenigen Tagen dort abgestiegen war. Die auffallend hübsche Dame, die erst

¹⁷²Traumnovelle 1969, 00:56.

¹⁷³Ebd., 00:57.

¹⁷⁴Ebd., 00:58.

¹⁷⁵Ebd., 01:00

¹⁷⁶Ebd., 01:02.

um vier Uhr morgens in Begleitung von zwei Herren in das Hotel zurückgekommen war, wurde Mittag mit den Anzeichen einer schweren Vergiftung bewußtlos aufgefunden.“¹⁷⁷ –, vermutet er, dass es sich dabei um seine maskierte Retterin handelt. Er findet heraus, dass ihr Leichnam auf dem Pathologisch-anatomischen Institut liegt, sie ist um fünf Uhr morgens verstorben, und verschafft sich durch seine beruflichen Kontakte Zutritt zur Leichenhalle.

Dort findet er auch die Baronin Dubieski, allerdings erfahren wir nicht, ob sie wirklich auch seine Retterin war. Auf die Frage seines Kollegen Dr. Adler (Wolfgang Weiser) „Sag mir, war sie's?“¹⁷⁸, gibt Fridolin keine Antwort. Er streicht der leblosen Frau mit den roten wallenden Haaren, von der er kaum mehr als ihre Augen kannte, jedoch zärtlich über das Gesicht und betrachtet liebevoll ihren nackten Körper. In seinem Gesicht sind dabei keinerlei Gefühlsregungen zu erkennen. Es wird nicht klar, ob er sie erkennt, oder ob er nur einfach eine Unbekannte zu seiner Retterin macht, damit eines der Abenteuer eine Auflösung findet.

Fridolin fühlt zu der Toten hingezogen. Im Unterschied zu seinen anderen Begegnungen lebt er hier nicht nur seine Schaulust aus, sondern berührt auch tatsächlich den Körper. Er verschränkt seine Hand mit der der Toten und wie zum Nachdruck, wie um sie hochzuziehen, umfasst er mit seiner linken Hand auch noch ihr Handgelenk. Ein inniger Moment, wie als würde er den Tod überwinden und sie wieder zum Leben erwecken wollen. Gleichzeitig ist es Ausdruck seines Wunsches, sein Begehren nun endlich zu stillen. Er wird jedoch von Dr. Adler unterbrochen – „Was treibst du denn?“¹⁷⁹ –, den er in seinem rauschhaften Zustand fast vergessen hatte und kehrt nach Hause zurück.

Dort findet er im ehelichen Schlafzimmer auf dem Bett seine vergessene Maske¹⁸⁰ und bricht zusammen. Sein Gesicht in die Kissen gewühlt, merkt er nicht, dass Albertine den Raum betreten hat. Von ihr ertappt, ist er jetzt bereit sich anzuvertrauen und alles zu erzählen. „Jedoch löst der Anblick der Maske

¹⁷⁷Ebd., 01:03.

¹⁷⁸Ebd., 01:08.

¹⁷⁹Ebd., 01:08.

¹⁸⁰Siehe Abbildung 8, S. 55.

bei ihm aus, dass er sich im Blick von Albertine in seiner Verzweiflung, Angst und Scham selbst erkennt.“¹⁸¹ Albertine muss die Maske gefunden und mit einer Vorahnung auf das Kopfkissen gelegt haben. Was Fridolin ihr genau erzählt, erfährt der Zuschauer nicht, aber er endet mit dem Satz „Ich weiß nur, was diese Tote für mich bedeutet, [...] dass auch die vergangene Nacht für mich tot ist. Unwiderruflich.“¹⁸²

Seine Beichte hat gleichsam therapeutische Funktion und die Ehe scheint gerettet, obwohl am Ende kein einziges Problem gelöst ist und sich die eheliche Situation nicht grundlegend geändert hat. „Was sollen wir jetzt tun?“¹⁸³ fragt Fridolin, denn „Kein Traum ist völlig Traum.“¹⁸⁴ Albertine gibt zu bedenken, dass sie dem Schicksal dankbar sein sollten, dass sie aus allen Abenteuern, ob nun wirkliche oder geträumte, heil davongekommen und endlich aufgewacht sind. „Für immer“¹⁸⁵ allerdings, das mag sie nicht zu garantieren. „Das Experiment auf die Wechselherstellung von Individualität der Geschlechter durch das 'Erzählen' von Traum und Sexualität hat ein vorläufiges Ende gefunden: in der 'traumlosen Nähe' des Paares.“¹⁸⁶

Fridolins nächtliche Wanderung, ja Flucht vor Ehe und Familie hat zu der Erkenntnis geführt, dass der andere stets „undurchsichtig“ bleiben wird. Es gibt keine Lösung dieses Verlangens, den anderen, den Liebespartner, völlig zur durchschauen, man kann seine »Maske« nicht zur Gänze lüften. Fridolin und Albertine müssen sich mit dem Gedanken anfreunden, dass es keine Garantie, keine Sicherheit des anderen gibt und die unbewusste Eifersucht stetig in uns allen lauert. Denn „Es gibt im anderen, auch im scheinbar vollständigen Glück, einen radikalen, stets weckbaren Wunsch nach einem ganz anderen Sein. Eine

¹⁸¹Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 77.

¹⁸²Ebd., 01:10.

¹⁸³Ebd., 01:11.

¹⁸⁴Ebd., 01:11.

¹⁸⁵Ebd., 01:11.

¹⁸⁶Neumann, Gerhard: Schnitzlers Traumnovelle. Zur Viererfigur in der Liebeskonstellation. In: Karl Heinz Götze/Ingrid Haag/Gerhard Neumann/Gert Sautermeister, Zur Literaturgeschichte der Liebe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S.303-333, S. 309.

Bereitschaft, eine Möglichkeit, Regel und Ordnung (des Lebens, der Moral, der Ehe) aufzukündigen. Ein Wünschen, das [...] ein für den anderen unerreichbares, mit Liebe zu ihm nicht änderbares, weil davon unabhängiges Sehnen nach dem 'Anderen' ist, nach dem Fremden, nach einem kompromißlosen Moment der Verausgabung, sogar nach Scheitern, Selbstverlust – nach dem Tod, mindestens seiner Nähe.“¹⁸⁷ Das, was als spielerisches Necken begonnen hatte, angeregt durch den Karneval, die Maske als Möglichkeit von Verwandlung und Spiel, frei von gesellschaftlichen und alltäglichen Zwängen und der daraus resultierenden spielerischen Fremdheit der beiden Liebenden, wurde zu einer wechselseitigen Feindschaft, in der Fridolin den Sieg davon zu tragen versuchte. Doch seine Vorstellung und der Versuch der Umsetzung eines Weiberheld auf der Suche nach Gelegenheiten, scheitert. Ja, muss scheitern, denn gegen Albertines, im wörtlichen Sinne unbegreifbare, erotische Traumwelt kann er sich nicht durchsetzen.

Und doch kann man Albertines Geste, sie hat die Maske auf Fridolins Kopfkissen gelegt, als Ausdruck ihres Willens deuten, sich auf die Fremdheit des anderen einzulassen. Dass jeder Versuch, den anderen durchschauen zu wollen, ins Bodenlose führt, zeigt der Film. Doch, so wird auch deutlich, sind die Liebenden dazu angehalten, diese Ambivalenz auszuhalten und zu akzeptieren.¹⁸⁸ „Es sind die wuchernden Wünsche aus dem Unbewußten der beiden Partner, die [...] allmählich an die Oberfläche des Bewußtseins kommen – und Schritt für Schritt von den beiden Protagonisten als wesentliche Identitäts-Anteile des anderen 'anerkannt', wenn auch zuletzt nicht 'entziffert' werden.“¹⁸⁹

Die erotischen Fantasien und begehrten Wunschfiguren der Partner, so müssen Fridolin und Albertine erfahren, sind eine nicht zu leugnende Tatsache der bürgerlichen Ehe. Der andere ist nie der alleinige Begehrte. „Die Beziehung zwischen Liebenden, in einer bürgerlichen Ehe, definiert sich nicht allein aus

¹⁸⁷Lehmann, Hans-Thies: Film-Theater. Masken/Identitäten in Eyes Wide Shut. In: Stanley Kubrick, Kinematograph Nr. 19 (2004), Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 2004, S.232-243, S. 238.

¹⁸⁸Vgl. Neumann: Schnitzlers Traumnovelle, S. 311.

¹⁸⁹Ebd., S. 312.

dem bewußten Bezug der Partner aufeinander, sondern verarbeitet auch jene komplementären erotischen Traum-Phantasien der beiden Protagonisten, die sich auf Dritte beziehen und damit schließlich eine Quartett-Struktur provozieren: durch imaginäre Verdopplung der beiden Protagonisten.“¹⁹⁰ Nicht zufällig spielt sich also die Handlung der „Traumnovelle“ vor dem Hintergrund der Faschingszeit ab. Eine Zeit, in der die sozialen und Geschlechter-Rollen vertauscht werden und alles im Zeichen des Spiels mit der doppelten Identität steht. Fridolin und Albertine gelangen am Ende dieser Erfahrung der Entfremdung wieder in eine Zweierkonstellation zurück.

¹⁹⁰Ebd., S. 314.

Abbildungen 1 - 8



4.2 „Eyes Wide Shut“ (1999)

4.2.1 Schutz des Selbst – Das Gesicht als Maske

Die Handlung beginnt bei Kubrick, anders als bei Glück, mit den letzten Vorbereitungen des Ehepaars Harford für den Weihnachtsball von Victor Ziegler (Sydney Pollak) und seiner Ehefrau Ilona. Zu den Klängen des Walzer Nr. 2 aus der Jazz Suite von Schostakowitsch, sieht man Alice (Nicole Kidman) und Bill (Tom Cruise) in ihrem geräumigen Appartement beim Central Park West¹⁹¹ letzte Hand an ihr Outfit legen. Sie sind bereits zu spät und deshalb in Eile. Sie verabschieden sich noch kurz von ihrer siebenjährigen Tochter Helena, die sie in der Obhut der Babysitterin Roz lassen.

Der Weihnachtsball findet in einer großen Luxusvilla in Manhattan statt. Ziegler ist ein reicher Patient von Bill. Bill scheint aber keine freundschaftlichen Kontakte zur New Yorker Upperclass zu unterhalten, denn auf die Frage seiner Frau „Do you know anyone here?“¹⁹² antwortet er „Not a soul.“¹⁹³ Das er auch die Seele seiner Frau nicht kennt, ist ihm zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewusst. Er ist Angestellter, so wie der Pianist der Band, die diesen Abend musikalisch begleitet und in dem er seinen alten Freund Nick Nightingale (Todd Field) wiedererkennt. Er hatte damals mit ihm Medizin studiert, Nick brach das Studium allerdings im Gegensatz zu Bill ab und wurde Musiker. Während Bill ihm Guten Tag sagt, sie haben sich über zehn Jahre nicht mehr gesehen, verschwindet Alice mit dem Vorwand einmal die Toiletten aufsuchen zu müssen. Sie scheint gelangweilt und genervt von Fest und anwesender Gesellschaft und versucht dies mit Alkohol, auf dem Weg zur Toilette trinkt sie in einem Zug ein Glas Champagner leer, zu bekämpfen. Schon vorher hatte sie Bill gefragt, warum sie eigentlich jedes Jahr aufs Neue von Ziegler eingeladen werden. Bill antwortet ihr darauf mit „This is what you get for making house

¹⁹¹Vgl. Eyes Wide Shut. Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Brothers 1999, 00:55.

¹⁹²Ebd., 00:03.

¹⁹³Ebd., 00:03.

calls.“¹⁹⁴ Sie scheint sich also auch in der Vergangenheit schon immer recht gelangweilt zu haben.

Als gemeinsamer Treffpunkt, um sich wieder zu finden, wird die Bar ausgewählt. Dort steht Alice dann auch, weiter Champagner trinkend und auf ihren Mann wartend, mittlerweile schon recht berauscht. Doch dieser taucht nicht auf und so wird Alice von einem Freund Zieglers, einem ungarischen Lebemann, Sandor Szavost (Sky du Mont) in einen heißen Flirt verwickelt. Bill ist dagegen mit zwei Models ins Gespräch gekommen, die ihm verführerisch versprechen dahin bringen zu wollen, „Where the rainbow ends.“¹⁹⁵ Die drei werden jedoch unterbrochen, Bill wird von Ziegler in der Funktion des Arztes gebraucht und er verlässt die beiden Models mit der Frage nach einer Fortsetzung – „To be continued?“¹⁹⁶ Doch Bill wird sowohl dieses Abenteuer als auch alle, die noch folgenden sollen, niemals zu Ende bringen können. Es wird jedes Mal keine Fortsetzung für ihn geben. Nachdem er die Gespielin Zieglers, Mandy, wieder ins Leben zurückgeholt hat, sie verlor durch einen zu hoch dosierten Drogencocktail das Bewusstsein und Alice das eindeutige Angebot von Sandor ausschlägt, ist dieser Abend beendet. Der Abend, der Ausgangspunkt und Nährboden für den sich im weiteren Verlauf ausbreitenden Ehekonflikt.

Berauscht von den Erlebnissen auf dem Fest, folgt eine innige Liebesnacht, die im Kontrast zum nächsten Tag steht. Hier werden die beiden in ihrem Alltagsleben gezeigt, Bill als Arzt in der Praxis und Alice als Mutter und Hausfrau. Am Abend rauchen sie auf Initiative von Alice, beide in Unterwäsche auf dem Bett in ihrem Schlafzimmer, einen Joint. Obwohl beide rauchen, scheint nur bei Alice eine Wirkung einzusetzen. Wie an Zieglers Ballabend, als sie kräftig dem Champagner zusprach, zeigt sich hier der Rauschzustand durch langsames gedehntes Sprechen. Scheinbar hat sie im Gegensatz zu ihrem Gatten ein größeres Bedürfnis nach Hemmungslosigkeit. Sie ist, wie am Abend davor, gelöst und öffnet sich. Alice beginnt das Gespräch entsprechend

¹⁹⁴Ebd., 00:04.

¹⁹⁵Ebd., 00:13.

¹⁹⁶Ebd., 00:13.

provokativ mit „Tell me something. Those two girls at the party last night, did you by any chance happen to fuck them?“¹⁹⁷ Bill ist entsetzt und amüsiert zugleich über die Frage. Auch als sie weiterbohrt, spielt er die Begegnung mit den beiden Frauen als unwichtig herunter und bewahrt auch Zieglers Geheimnis vor ihr. Der Film zeigt zwar Bills Gedanken im Bezug auf das Erlebnis mit Ziegler nicht, es kann aber durchaus davon ausgegangen werden, dass Bill von dessen für Genuss und Lustbefriedigung alle Regeln brechenden Leben fasziniert ist. Das im Kontrast zu seinem, als korrekter und pflichtbewusster Arzt und Familienvater, steht.¹⁹⁸ Statt Alices Frage zu beantworten, stellt er ihr eine Gegenfrage – „Anyway, who was the guy you were dancing with?“¹⁹⁹ – und sie erzählt ihm von ihrem Flirt mit Zieglers Freund und dessen Wunsch, mit ihr zu schlafen. Bill findet dies verständlich, weil sie doch eine sehr schöne Frau sei. Alice ist aufgebracht. „Because I’m a beautiful woman the only reason any man ever wants to talk to me is because he wants to fuck me. Is that what you’re saying?“²⁰⁰ fragt sie ihn und Bill meint nur lapidar, dass sie doch beide wüssten wie Männer so sind.

Gleichzeitig positioniert sich Bill deutlich – „There are eceptions.“²⁰¹ – von diesem lustbetonten Männerbild. Seine Liebe zu Alice und seine Ehe würden ihn zu einer Ausnahme machen. Über sein sexuelles Begehren, insbesondere gegenüber den beiden Models auf der Party, erfährt man dabei nichts, was ihm Alice auch zum Vorwurf macht. Er habe nur aus Pflicht- und Verantwortungsgefühl heraus gehandelt und nicht, weil er nicht gewollt hätte, so lautet ihre Anklage.

Seine Verschlossenheit reizt Alice, sie will wissen was in ihm vorgeht – „I’m just trying to find out where you’re coming from.“²⁰² – und welche sexuellen Fantasien er hat. Ob er zum Beispiel erregt ist, wenn er eine attraktive Frau untersucht und ob er sich denn nicht vorstellen könnte, dass ihn die Patientinnen sexuell begehren könnten. Bill wehrt ab und meint, dass er als

¹⁹⁷ Ebd., 00:23f.

¹⁹⁸ Vgl. Freytag: Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut, S. 100.

¹⁹⁹ Eyes Wide Shut 1999, 00:25.

²⁰⁰ Ebd., 00:26.

²⁰¹ Ebd., 00:27.

²⁰² Ebd., 00:28.

Arzt solche Gedanken bei einer Untersuchung nicht habe und vor allem, dass – „Women don't... they basically just don't think like that.“²⁰³ – Frauen nicht so denken würden. Für ihn ist die Rollenverteilung klar, der Mann begehrt, die Frau wird begehrt. Er fügt außerdem hinzu, dass er ihretwegen noch nie eifersüchtig gewesen sei, denn er vertraue Alice als seine Ehefrau und Mutter seines Kindes – „Well, I don't know, Alice. Maybe because you're my wife. Maybe because you're the mother of my child and I know you would never be unfaithful to me.“²⁰⁴ –, er ist sich ihrer sicher. Alice lacht ihn dafür hysterisch aus.

Dieser Kontrast von emotional (Alice) und verschlossen (Bill), von lebhaft-berauscht (Alice) und in sich gekehrt (Bill), wird durch die Art der Kamerabewegung unterstützt. Alice wechselt während des Gesprächs häufig die Position im Raum, die Kamera unterstützt ihre lebhaft-berauschte Art mit ruckartigen Bewegungen. Während Bill tendenziell eher bewegungsarm auf dem Bett sitzen bleibt. Wie in Glücks „Traumnovelle“ konfrontiert Alice Bill nun, nahezu als Strafe dafür, dass er sich in so großer Sicherheit wiegt, mit ihren erotischen Fantasien und Wünschen. Sie erzählt, dass sie sich bei ihrem letzten Urlaub auf Cape Cod zu einem dort anwesenden Marineoffizier hingezogen fühlte, für den sie, hätte er es ihr zu Verstehen gegeben, ihr ganzes bisheriges Leben, ihre Ehe, ihre Tochter aufgegeben hätte. Bill entgegnet ihr darauf nichts. Im Gegensatz zu Fridolin, der zumindest die Begegnung mit dem Mädchen am Strand preisgibt, bleibt Bill vollkommen verschlossen und stumm.

Die Nahaufnahmen von Bills Gesicht, während Alices Erzählung, zeigen einen erstarrten Gesichtsausdruck mit leeren Augen.²⁰⁵ Er gibt Alice gegenüber seine Gedanken und Gefühle nicht zu erkennen, wohl auch, weil sie ihn durch ihre Offenheit zutiefst beschämt hat. „Bills Antworten auf Alices insistierende Fragen haben gezeigt, dass für ihn das weibliche Subjekt der Liebe, seine Ehefrau, nicht gleichzeitig Subjekt des Begehrens sein kann. Mit ihrem Lachen stellt

²⁰³Ebd., 00:30.

²⁰⁴Ebd., 00:30.

²⁰⁵Siehe Abbildung 1, S. 82.

Die Abbildungen 1-8 sind Screenshots aus Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut“, DVD-Video, Warner Brothers 1999. Unzensurierte, europäische Fassung.

Alice ihn darin bloß, dass er sie weder in ihrem Begehren kennt noch sein eigenes zulassen kann. Bill stützt daraufhin seinen Kopf in die Hand und verbirgt sein Gesicht – eine deutliche Geste der Scham.²⁰⁶

Ein Anruf unterbricht das Gespräch der beiden. Bill wird mitgeteilt, dass einer seiner Patienten, Lou Nathanson, verstorben sei. Er meint daraufhin zu Alice, „I think I have to go over there and show my face.“²⁰⁷ und bricht auf. Er spricht dabei von seinem Gesicht, wie von einer Theatermaske, die er zur Aufführung bringen muss. Die Äußerungen seiner Frau scheinen ihn tief zu erschüttern und müssen von ihm tatsächlich auch als Bedrohung wahrgenommen werden, so dass zum Schutz seines Selbst sein Gesicht zur Maske erstarrt. „Die Starre kann auch extremen Wahrnehmungen und körperlichen Bedrohungen geschuldet sein. »Starr vor Schreck« sein, unter *Schock* stehen – Ereignisse können mit großer Heftigkeit hereinbrechen und die üblichen Verarbeitungsmöglichkeiten samt den Fähigkeiten zur situationalen Orientierung eklatant übersteigern.“²⁰⁸

Gleichzeitig ist es Ausdruck, das Gesicht steht besonders für die moralische Integrität eines Menschen,²⁰⁹ seiner Scham. „Die Formulierung des englischsprachigen Originaltextes verweist auf Momente der Scham, und zwar darauf ‚das Gesicht zu zeigen‘ als aktive Handlung, um sich der Scham zu erwehren, sowie auf dessen Kehrseite, ‚das Gesicht zu verlieren‘. Bills impliziter Gesichtsverlust beschreibt einen schambedingten Identitätsverlust, der hier eine schwere Irritation seiner männlichen Identität ist.“²¹⁰

Aus dem Gefühl der Scham heraus, aus Irritation, Überwältigung und Hilflosigkeit, versteinert sich Bills Mine. Er benutzt die Haut als Maske, um sich dahinter zu verstecken. Der eigene Körper ist Rückzugsort, um mit dem Geschehenen fertig zu werden. „Das Wort maskenhaft meint, dass zwischen dem Gesichtsausdruck einer Person und ihrem momentanen Gefühlszustand

²⁰⁶ Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 102.

²⁰⁷ Ebd., 00:36.

²⁰⁸ Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens, S. 39.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 39.

²¹⁰ Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 103.

anscheinend eine Inkongruenz besteht. [...] Das Äußere (der Gesichtsausdruck, die Hautoberfläche als Miene) kann eben in gewisser Weise das Verhältnis zu dem Inneren (Gefühlszustand) kontrollieren. Wir können daher die Haut-Maske als Ausdruckskontrolle oder Ausdrucksmanagement des Gesichts definieren. Ausdruck ist das, was vom Gesicht (Körper) zur Seele führt oder eben den Gang zur Seele behindert. Die Haut-Maske wäre mithin das dem Gegenüber (dem Beobachter, dem Zuschauer) auf bestimmte Weise eingestellte Gesicht.“²¹¹ Scham ist ein Affekt, der in seltenen Fällen direkt sichtbar wird. „Wenn man sich schämt, versucht man oft über die Scham hinwegzugehen, sie zu verdrängen und sie durch ein anderes, weniger unangenehmes Gefühl zu ersetzen. Scham erscheint daher zumeist indirekt in ihrer Maskierung und Verhüllung.“²¹²

Wie Fridolin erlebt Bill einen Konflikt zwischen seinem Selbstbild als gewissenhafter Arzt und treuer Ehemann auf der einen Seite und seinen geheimen Wünschen, die durch Zieglers Abendgesellschaft und Alices Fragen in ihm aufzukeimen beginnen, auf der anderen Seite. Das artikulierte Begehren seiner Frau trifft ihn in seinem männlichen Selbstbild und untergräbt seine Überzeugung sich ihrer sicher sein zu können. Auch kann er ihren Fantasien nichts entgegenhalten, ihr also ebenbürtig sein, sondern scheint unterlegen.

Sein zur Maske erstarrtes Gesicht ist somit eine Abwehrhaltung, ein Versuch, die Integrität seines Selbst zu bewahren und sein Selbstwertgefühl aufrechtzuerhalten. „Die Abwehrmechanismen werden allgemein durch sogenannten *Signaleffekte*, wie Angst, Scham und Schuld, im weitesten Sinne durch Unlust, ausgelöst. Dabei haben die Abwehrmechanismen allgemein die Funktion, eine traumatisierende Überstimulierung des Selbst zu verhindern.“²¹³

Im Taxi, auf dem Weg zu seinem verstorbenen Patienten, sieht man ihn vollkommen leblos, fast in einem tranceartigen Zustand.²¹⁴ Er scheint nur noch

²¹¹Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, S. 74.

²¹²Tiedemann, Jens León: Die intersubjektive Natur der Scham. Berlin: Freie Universität Berlin 2007 (Dissertation). Zugriff unter http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000002943, 04.05.2013, S. 70.

²¹³Ebd., S. 69.

²¹⁴Siehe Abbildung 2, S. 82.

äußere Hülle, ohne ein erkennbares Innenleben. Sein Gesicht ist ohne Mimik, in Distanz zur Welt getreten. „Der Wunsch sich zu verbergen und zu verschwinden, kann nur eingelöst werden, indem der Körper, vor allem aber das Gesicht in Bewegungslosigkeit, Stillstand und Ausdruckslosigkeit verfällt. Seine Wahrnehmung und seine Gefühle zurückzunehmen, zu erstarren und ausdruckslos zu werden, das dabei wie eine Maske verwandelte Gesicht [...] schützt vor den abweisenden und überwältigenden Blicken der anderen.“²¹⁵

Einzig die schwarz-weißen Bildeinschübe zeigen seine Gedanken, genauer seine Fantasie von Alices Fantasie mit dem Marineoffizier. Immer wieder im Laufe des Films, stellt er sich in verschiedenen Details den Sex zwischen den beiden vor. „Diesen Vorstellungsbildern gegenüber erstarrt Bill, denn sie positionieren ihn als Dritten, der ausgeschlossen ist und zuschaut, und als den Schwächeren und Ohnmächtigen gegenüber dem Potenz und Männlichkeit markierenden Offizier in Uniform.“²¹⁶ Er fühlt sich durch Alices Fantasie angegriffen und sucht Schutz in der Ausdruckslosigkeit, die niemand durchschauen und deuten kann. Es ist seine Form von Gesichtswahrung. Das ausdruckslose Gesicht ist selbst aber wiederum Ausdruck, in Bills Fall von Beschämung und der Erschütterung seiner Identität. Hier wird deutlich, was Weihe als die „Paradoxie der Maske“²¹⁷ beschreibt. Bill verhüllt sein Gesicht und enthüllt gleichzeitig seine Unsicherheit.

Für den Zuschauer macht es ihn dadurch allerdings zu einer schwierigen Figur, dessen Beweggründe nicht ausgemacht werden können. „In Eyes Wide Shut werden die Gefühle und damit die lesbaren Motivationen für einzelne Handlungen der Figur Bill für den Zuschauer der Sichtbarkeit entzogen.“²¹⁸

Das, was Kritiker häufig bemängelten, nämlich dass der Film um ein „leeres Zentrum“²¹⁹ kreise und dies vor allem der schlechten Schauspielleistung von Tom Cruise zugeschrieben werden müsse, muss demnach anders gedeutet werden. So ist es doch einfach viel mehr die Figur des Bill Harford an sich, die

²¹⁵Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 22.

²¹⁶Ebd. S. 105.

²¹⁷Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 47.

²¹⁸Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 107f.

²¹⁹Ebd. S. 90

nicht nur Alice, sondern auch all den anderen Frauen schlichtweg unterlegen ist. Schon in Glücks „Traumnovelle“ wird dieses ungleiche „Machtverhältnis“ aufgezeigt. Seine versteinerte Mine oder generell sein hölzernes Minenspiel muss also anders gewertet werden. Er ist bewusst Gegenpart zur starken sinnlichen Frau. Auch wenn in Glücks Verfilmung Albertine in ihrem Spiel nicht besonders überlegen scheint, so ist sie es doch in ihrem Begehren, das sie offen äußert. „[...] Der begehrende und angsterfüllte Mann blickt in sich hinein und findet sich nicht. Die Bewegung der Frau, die ihren inneren Spannungen zwischen Sehnsucht, Furcht, Aggression und Lust auch körperlich Ausdruck verleiht, lähmt den Mann. Nicole Kidman macht mit jeder Geste, mit jedem Blick diese Dynamik spürbar, eine emotionale Explosion, die zugleich dazu führt, dass ihr Mann versteinert, jede Option verliert. Tom Cruises Gesicht wird schon in diesem Augenblick zur Maske. Anders als Nicole Kidman wird von ihm nur in zwei Momenten «psychologische» Schauspielkunst verlangt, im Augenblick seiner Maskierung und im Augenblick seiner Demaskierung. Dazwischen sehen wir [...] einem Gesicht beim Leer-Werden zu.“²²⁰

Weiter kann man auch bei den Namen der Hauptfiguren durchaus eine Anlegung des Charakters entdecken. „Bill“ ist das englische Wort für Rechnung/Banknote und die Einführung der Figur erfolgt auch genau über diese Verbindung, mit der Suche nach dem Geldbeutel – „Honey, have you seen my wallet?“²²¹ Mit Geld verbinden wir Berechenbarkeit, Rationalität und Kälte. Bei Alice, dem Namen der weiblichen Hauptfigur, taucht dagegen eher die Assoziation mit „Alice im Wunderland“ auf, ist also mit Traum, Fantasie und Märchen verbunden. Bill, so zeigt sich, regelt auch sein Abenteuer stets mit Geld. Anders als Alice, bei der alles Fantasie bleibt und ihr das auch genügt, braucht Bill Geld, um seiner Erregungslust zu frönen, ja er schmeißt förmlich damit um sich.²²²

²²⁰ Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 285f.

²²¹ Eyes Wide Shut 1999, 00:01.

²²² Vgl. Müller: Eyes Wide Shut – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick, S. 143.

Alle seine nächtlichen Begegnungen, denen Bill sich im Laufe der Nacht noch ausgesetzt sieht, konfrontieren ihn mit dem aktiven Begehren der Frauen, die er Alice gegenüber abgestritten hat und jedes Mal versucht er sich durch „Verinnerlichung“ zu entziehen. „Jede neue Begegnung mit der Frau spaltet ihn erneut, und je mehr er den Bildern seiner Angst begegnet, der Angst vor der Infektion, der Angst vor der Kindfrau, der Angst vor dem Ritual, desto mehr versucht er sich zu maskieren und wird umso unbarmherziger demaskiert.“²²³

Zunächst gesteht ihm Marion (Marie Richardson), die Tochter seines verstorbenen Patienten, mit einem überfallartigen Kuss ihre lang gehegte unglücklich Liebe zu ihm. Wieder sieht er sich einer emotionalen Frau gegenüber, die ihre Gefühle offenlegt. Ihr Gesicht ist qualvoll verzerrt, es ist nur schwer auszumachen, ob die Ursache für den Kummer nun wirklich der Tod ihres Vaters ist oder die Gefühle für Bill. Das Sprechen fällt ihr schwer, sie weint und verdreht mehrfach die Augen, wie als würde sie gleich dem Wahnsinn anheimfallen. Im Gegensatz dazu Bills Gesicht, das ausdruckslos bleibt. Er versucht sie zu beruhigen – „You’re very upset, and I don’t think you realize what you’re saying.“²²⁴ – und bleibt dabei ganz in seiner Rolle als Arzt. Wieder wird das Gespräch durch ein Klingeln unterbrochen und Bill quasi erlöst. Diesmal ist es das Läuten der Haustüre, die das Kommen von Marions Verlobten Carl Thomas (Thomas Gibson) ankündigt. So sehr vorher Marion noch von Bill verlangt hat sie zu befreien und sich ihm unterworfen hat, so ist sie doch mit dem Auftauchen ihres Verlobten gleich wieder gefangen in ihrer Rolle, als wäre nichts geschehen.

Versunken verlässt Bill die Wohnung und streift durch das nächtliche New York. Wieder tauchen, als er ein küssendes Pärchen am Straßenrand sieht, vor seinem inneren Auge die Bilder von seiner Frau mit dem Marineoffizier auf. Er ist wütend und macht eine Bewegung, die andeutet, dass er sich am liebsten mit dem Marineoffizier prügeln würde. Er begegnet auf der Straße einer Gruppe Jugendlicher, die ihn verbal schon von der Ferne aus zu provozieren versuchen

²²³ Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 286.

²²⁴ Eyes Wide Shut 1999, 42:00.

– „What team’s this switch hitter playing for?“²²⁵ – als Bill an ihnen vorbeigeht, rempelt ihn einer der jungen Männer absichtlich an, so dass er stolpert. Sie bleiben stehen und versuchen ihn weiter mit Worten zu provozieren. Bill geht jedoch nicht auf die Provokation ein, seine vorher zum Ausdruck gebrachte Angriffslust scheint versiegt und die Jugendlichen ziehen weiter. Wie in der ganzen Geschichte, ist Bill durch Passivität gekennzeichnet.

Er wird kurz darauf von einer jungen Prostituierten namens Domino (Vinessa Shaw) angesprochen. Sie kann ihn überreden in ihre kleine Wohnung, die sie sich mit einer Mitbewohnerin teilt, mitzukommen. Nach einer kurzen Verhandlung über die zu entrichtende Summe, beginnt Domino Bill zu küssen. Auch hier verhält sich Bill wie ein Unbeteiligter, als würde ihn das alles gar nichts angehen. Domino übernimmt die Führung, zumal er vorher auch nicht genau sagen konnte, was er denn gerne hätte – „What do you recommend?“²²⁶ fragt er Domino. Sie möchte das allerdings nicht in Worte fassen und schlägt ihm vor, sie einfach einmal machen zu lassen. „I’m in your hands.“²²⁷ ist Bills Antwort. Im Gegensatz zu Mizzi, scheint Domino nicht hauptberuflich als Prostituierte zu arbeiten, sie verdient sich wohl auf diese Weise nur etwas Geld dazu. Vielmehr ist anzunehmen, dass sie Studentin ist.²²⁸

Doch bevor es zu weiteren sexuellen Handlungen kommen kann – „So... shall we?“²²⁹ – klingelt Bills Handy. Alice möchte wissen, wo er denn so lange bleiben und ob er bald nach Hause kommen würde. Bill gibt vor, noch bei seinem toten Patienten zu sein und auf die Ankunft der Verwandtschaft warten zu müssen. Nach dem Gespräch und kurzem Zögern, bezahlt er Domino – „But listen, I want to pay you anyway.“²³⁰ – und begibt sich, unverrichteter Dinge, wieder hinaus in die Nacht.

²²⁵Ebd., 00:45.

²²⁶Ebd., 00:49.

²²⁷Ebd., 00:49.

²²⁸Vgl. Müller, Albert: Eyes Wide Shut – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick, S. 146.

²²⁹Eyes Wide Shut 1999, 00:50.

²³⁰Ebd., 00:52.

Wie die Geständnisse von Alice und Marion beispielhaft zeigen, ist die Institution der Ehe mit ihren Restriktionen immer wieder durch unerfüllte sexuelle Wünsche und Triebregungen, deren Verdrängung nie ganz gelingen kann, und deren unkontrollierbares Hervorbrechen gefährdet. Dem gegenüber steht die Thematik des käuflichen Sex, der Prostitution und der sexuellen Ausbeutung. Eine Einrichtung, am Rande der Gesellschaft, um genau dieses sexuelle Verlangen, die tabuisierte Lust, im Geheimen ausleben zu können. In „Eyes Wide Shut“ scheinen alle zwischenmenschlichen Begegnungen sexuellen Gesichtspunkten unterworfen. Doch „Wenn alle zwischenmenschlichen Kontakte im Kontext des Sexus stehen, formiert sich im Gegenzug die Sehnsucht nach der Möglichkeit wahrer Liebe oder Zuneigung, danach, den individuellen Menschen hinter der Maske kennenzulernen [...]“²³¹ Dieser Wunsch kommt bei Alice zum Ausdruck, die sich mehr als nur ein Pflichtgefühl von ihrem Mann erwartet und Bill selbst wird später versuchen, seiner Retterin die Maske abzunehmen. Er will nicht nur aus reiner Neugierde und Angst vor dem verunsichernden Geheimnisvollen wissen wer sie ist bzw. hinter das Geheimnis der Orgie kommen, es steht vor allem stellvertretend für seinen Wunsch, die eigene Frau, ihr verborgenes Ich, zu entlarven. Das Thema der Maskierung, der direkten und der indirekten, zieht sich also wie ein roter Faden durch die Geschichte.

4.2.2 Verhüllung, Bedrohung, Entindividualisierung – Die Orgie

Bill treibt es, nach der Begegnung mit Domino scheinbar zufällig, zu jener Bar, die sein Freund Nick ihm an der Weihnachtsfeier von Ziegler nannte – „I'll be

²³¹Ruschel, Christian: Vom Innen und Außen der Blicke. Aus Arthur Schnitzlers Traumnovelle wird Stanley Kubricks Eyes Wide Shut. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität 2002 (Dissertation). Zugriff unter <http://ubm.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/383/pdf/diss.pdf>, 01.05.2013, S. 141.

down at the Village for two weeks at the Sonata Café.“²³² Und tatsächlich entdeckt er in den Glaskästen des Clubs unter den Bildern der Musiker auch eines von Nick. In seinem Gesicht, das nur im Profil zu sehen ist, ist ein kurzer Moment der Freude darüber zu erkennen. Nick spielt gerade noch mit Kollegen ein Set, nach dessen Ende begibt er sich an Bills Tisch und die Männer tauschen sich kurz über ihr Privatleben aus. Doch schon bald erzählt Nick von einem weiteren Auftritt, den er noch in dieser Nacht haben wird. Er berichtet, dass er öfter bei geheimen Gesellschaften, nur für geladene Gäste, Klavier spielen würde und zwar immer mit verbundenen Augen. Doch da die Augenbinde beim letzten Mal zu locker saß, konnte er das Geschehen sehen und meint, „Bill, I have seen one or two things in my life, but never, never anything like this and never such women.“²³³ Nicks Handy klingelt und er bekommt die genaue Adresse und das Codewort, es lautet „Fidelio“, für den heutigen Abend mitgeteilt. Im Gegensatz zur „Traumnovelle“, wo mit „Dänemark“ wieder ein eindeutiger Bezug zu Albertines Fantasien hergestellt wird, bleibt es in „Eyes Wide Shut“ mehrdeutig. Es ist „[...]“ ein Verweis auf Beethoven und die Nietzsche-Deutung als Ausbruch des Dionysischen, aber zugleich die Bezeichnung »Treue«. In einem einzigen Wort ist das ganze Dilemma des Helden, die Unmöglichkeit seines Lebensentwurfes, die Unmöglichkeit der bürgerlichen Konstruktion, zusammengefaßt.“²³⁴

Bill ist fasziniert von Nicks Andeutungen, er möchte unbedingt mitkommen, doch dieser wehrt ab, zumal er nicht über die richtige Kleidung, nämlich eine Verkleidung – „Because everyone is always costumed and masked.“²³⁵ – verfüge. Bill weiß wie und vor allem wo er diesen Missstand beheben kann und sucht den Maskenverleih „Rainbow Fashions“ auf. Er schafft es auch tatsächlich, mit Hilfe von Geld und seinem Status als Arzt, sich ein Kostüm auszuleihen. Scheinbar hat er von Nick klare Anweisungen bekommen, denn er verlangt von Herrn Milich (Rade Šerbedžija), dem Besitzer „[...]“ a tux, a cloak

²³²Eyes Wide Shut 1999, 00:06.

²³³Ebd., 00:57.

²³⁴Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 286

²³⁵Eyes Wide Shut 1999, 00:58.

with a hood and a mask.²³⁶ Im Laden wird er Zeuge wie Milich seine junge Tochter (Leelee Sobieski) mit zwei asiatischen Herren in flagranti erwischt. Während Milich laut schimpft, schmiegt sie sich verführerisch, nur in weiße Unterwäsche gekleidet, an Bill. Dieser ist angesichts ihres Begehrens erneut wie zu einer Salzsäule erstarrt.

Es ist eine lange Fahrt, die Bill mit dem Taxi zurücklegt, bis zum Landsitz wo die Maskenorgie stattfinden soll. Die Villa befindet sich außerhalb der Stadt, abgelegen, in einem Wald, vor dem Eingangstor ist ein Schild mit dem Namen „Somerton“²³⁷ zu lesen. Er trifft am Eingangstor auf zwei unverkleidete Herren in klassischer Abendgarderobe, die ihn zur hell erleuchteten Villa bringen. Er ist der einzige, der nicht in einer Limousine vorgefahren ist und ist schon deshalb verdächtig. Bill verhält sich allerdings so souverän, als würde er nur wieder einen Weihnachtsball von Ziegler besuchen. Es ist kein Zögern oder gar Angst in seinem Handeln erkennbar, es erscheint ihm wie selbstverständlich an der Zusammenkunft, an dieser Gesellschaft, teilnehmen zu dürfen.

Die Maske, den Smoking und das Cape muss er bereits im Maskenverleih angezogen haben, setzt er erst auf, als er im Inneren des Hauses ist und dort auf die ersten maskierten Bediensteten, sie tragen goldene Masken, mit ebenen, „neutralen“ Gesichtszügen und schwarze Anzüge, trifft. Es ist, wie alle an diesem Abend getragenen Masken, eine die das ganze Gesicht verdeckt und häufig nur Aussparungen für die Augen hat.²³⁸ Diese Maskenform ist, zusammen mit einer Kopfbedeckung, die größtmögliche Verdeckung des Gesichts und somit ist eine absolute Unkenntlichkeit des Trägers gegeben. Nur an der Stimme könnte der Maskierte noch identifiziert werden. Bills Maske besteht aus zwei Schichten. Das zweite, künstliche Gesicht, schlicht und in weiß, trägt selbst noch einmal über dem Mund und die Augen herum, eine Maske in gold. Die Maske ist also ebenfalls maskiert und so könnte man es immer weiterspinnen. Hinter jeder Maske ist nur wieder die nächste Maske,

²³⁶Ebd., 01:02.

²³⁷Vgl. ebd., 01:07.

²³⁸Siehe Abbildung 3, S. 82.

zum Kern, wenn es denn einen gibt, dringt man dabei aber nicht vor, wie das Ende des Films zeigen wird.

Im Inneren der Villa betritt Bill einen kirchenartigen hohen Innenraum mit Säulen und Emporen, die voll mit maskierten Besuchern sind. Alle tragen sie schwarze Umhänge und Masken, wie auch die Zuschauer im unteren Teil des Raumes, es ist nicht möglich auszumachen, ob es Männer und/oder Frauen sind. Sie stehen still und beobachten das Schauspiel in der Mitte. Dort knien, hell erleuchtet und in einem Kreis, auf einem roten Teppich zwölf Gestalten, ebenfalls in schwarzen Umhängen, um eine rot gewandete Figur, die an einen Bischof erinnert. Sie trägt eine goldene, schlichte Maske auf dem Gesicht, in der linken Hand hält sie einen ebenfalls goldenen Stab und in der rechten schwenkt sie, ebenfalls in gold, ein rauchendes Weihrauchgefäß. Auf der anderen Seite des Eingangs, durch den Bill gekommen ist, sitzt Nick mit verbundenen Augen und weißen Smoking, an einem elektronischen Klavier.

Die Masken der Besucher haben ganz unterschiedliche Farben und Formen. Venezianische Karnevalsmasken wie die *bauta*²³⁹ oder die Schnabelmaske²⁴⁰ sind darunter, aber auch Masken in abstrakten Formen und in Stilen der bildenden Kunst. Bill steht etwas abseits und beobachtet die theatralen Vorgänge, die wie ein Ritual anmuten, wie die „bizarre Travestie eines Gottesdienstes“.²⁴¹ Zwei maskierte Figuren auf der Empore, eine kleinere und eine größere, beobachten Bill von oben. Die größere der beiden trägt eine *bauta*. Sie diente außerhalb der Karnevalszeit dem venezianischen Stadtadel auch als Gesellschaftsmaske um bei politischen Entscheidungen, aber auch privat unerkannt zu bleiben.²⁴² Sie war Teil eines ganzen Kostüms zu dem unter anderem ein schwarzer Umhang und bei Männern ein Dreispitz gehörte.²⁴³ In diesem Fall ist der Dreispitz ein Teil der Gesichtsmaske selbst, fest mit ihr verwoben und aus dem selben Material wie sie gefertigt. Die kleinere Figur trägt eine Art Harlekinmaske mit einer aufgemalten Träne und

²³⁹Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 163.

²⁴⁰Ebd., S. 162. Und siehe Abbildung 5, S. 82.

²⁴¹Vgl. Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 291.

²⁴²Vgl. Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 163.

²⁴³Vgl.ebd., S. 164.

auch sie hat einen angebrachten Hut mit drei kleinen Glöckchen an jeder Spitze. Ihre etwas gesonderte Stellung auf der Empore lassen sie wie das Gastgeberpaar, analog zu Ziegler Weihnachtsfeier, der Orgie wirken. Bill bemerkt ihren starrenden Blick und man nickt sich wie zur Begrüßung gegenseitig zu.

Inzwischen haben die zwölf Frauen, jetzt wird es sichtbar, in der Mitte ihre Umhänge abgeworfen und sind bis auf schwarze Sandalen, eine schwarze Stringtanga und die Maske im Gesicht völlig nackt. Die Körperformen- und -größen der jungen Frauen ähneln sich stark, nur durch die unterschiedlichen Masken und Haarfarben, lassen sie sich voneinander unterscheiden.

Die Zeremonie scheint zu Ende und die „Opfer“ geweiht, die nun den Zuschauern zugeführt werden. Die Versammlung löst sich auf, auch zu Bill kommt eine Frau aus der Mitte, die einzige deren Maske, ebenfalls wie Bills eine „zweifache“, einen aufwendigen Kopfschmuck aus schwarzen Federn ziert und dadurch deutlich hervorsticht. Sie fordert ihn mit einem Kuss auf, ihr zu folgen und Bill tut wie ihm geheißen. In einem unbeobachteten Moment warnt sie ihn – Please! Don't be foolish. You must go now. [...] You are in great danger.“²⁴⁴ –, Bill hört aber nicht auf sie und streift weiter durch die prunkvollen Räume, in denen sich ein ähnliches Schauspiel wie zuvor abspielt. Wieder stehen oder sitzen die maskierten Zuschauer nahezu bewegungslos in kreisähnlichen Formationen, in deren Mitte wie auf einer Bühne, diesmal allerdings alle möglichen Arten von kopulierenden Pärchen und Gruppen. Meistens komplett nackt, das Gesicht aber stets durch eine Maske verhüllt. „Der Protagonist und mit ihm der Zuschauer wird Zeuge einer grotesken, unheimlichen und surrealen sexuellen Orgie, mehr eines Sexual-Theaters. [...] Die kollektive Ausschweifung gleicht aber mehr einem düsteren und rätselhaften Ritual, als dem hemmungslosen Ausleben sexueller Lust.“²⁴⁵ Dieses „Orgientheater“ wiederum zerfällt in kleine Theaterszenen: Alle möglichen Kopulationen werden dort vor Betrachtern – Theater im Theater –

²⁴⁴Eyes Wide Shut 1999, 01:15.

²⁴⁵Lehmann: Film-Theater. Masken/Identitäten in Eyes Wide Shut, S. 236.

dargeboten.“²⁴⁶ Die Sex-Spieler agieren in ihren Bewegungen sehr übertrieben, es wirkt, als würden sie einer bestimmten Choreografie folgen, dadurch ergibt sich eher das Gefühl von Tableaux vivants, durch die Bill, scheinbar als einziger, wandelt. Die Sex-Spieler sind in ihrem Tun nicht natürlich, sondern sie tun nur so als ob, sie führen vor und führen dabei vor, dass sie nur vorführen. Man könnte sagen, man nimmt ihnen das Dargestellte, ihre Rolle nicht ab. Das Schlimmste, das man einem Schauspieler sagen könnte, ist er doch darauf bedacht stets den Eindruck zu erwecken, eine Rolle zu sein und sie nicht nur zu spielen, damit der Zuschauer in seiner Illusion nicht gestört ist. Hier wird quasi auf das Theater in seiner Künstlichkeit verwiesen und lässt das Dargestellte als artifiziell, als bloße Aufführung, erscheinen.

Es scheint aber noch weitere Räumlichkeiten zu geben, in denen man mehr für sich sein kann, zumindest wird dies Bill von einer nackten Orgiendarstellerin – „Do you want to go somewhere a little more privat?“²⁴⁷ – angeboten. Dort mag es, so kann vermutet werden, für die schwarzgewandeten Zuschauer die Möglichkeit von sexuellen Vergnügungen geben, die über das reine Sehen hinaus gehen. Doch Bill wird, bevor er der Unbekannten folgen kann, von jener Frau abgefangen, die ihn vorher warnte. Sie wiederholt ihre Warnung, jedoch ohne Erfolg. Bill fragt sie abermals, wer sie sei – „You don’t want to know.“²⁴⁸ –, warum sie ihn warnen und ob sie mit ihm zusammen fliehen würde. Letztendlich versucht er ihr die Maske abzunehmen, woraufhin sie ihn verärgert stehen lässt und ein Diener Bill bittet ihm zu folgen – „Are you the gentleman with the taxi waiting for him? [...] Your driver’s at the front door and would urgently like a word with you.“²⁴⁹ Doch dieser bringt ihn nicht an die Haustüre, sondern zurück in jenen Saal, wo die Orgie ihren Ausgang genommen hatte. Dort warten die rote Bischofs-Figur auf einem Thron, man sieht Krone und Reichsapfel am oberen Ende der Rückenlehne, und zwei weitere Figuren mit *bauta* Masken auf Bill. Um die drei, die eine Art Strafgericht zu bilden scheinen, in einem dichten Dreiviertelkreis alle anderen Maskenfiguren, die ihre

²⁴⁶Ebd., S. 237.

²⁴⁷Eyes Wide Shut 1999, 01:18.

²⁴⁸Ebd., 01:19.

²⁴⁹Ebd., 01:20.

„Gesichter“ auf Bill richten. Er wird gebeten näher zu kommen. Sobald er den roten Teppich betreten hat, schließen die Maskengestalten den Kreis um ihn und er wird aufgefordert das Passwort für das Haus zu nennen, „Fidelio“ gilt nur für das Eingangstor. Doch da er es nicht kennt, Bill bleibt stets der Zugang zum Ausleben seiner Triebe versperrt, gibt er vor es vergessen zu haben – „I seem to have forgotten it.“²⁵⁰ – was ein lautes Raunen bei den Anwesenden hervorruft. Daraufhin wird er aufgefordert seine Maske abzunehmen – „You will kindly remove your mask.“²⁵¹ – was Bill auch befolgt. Anders als Fridolin in der „Traumnovelle“, der die Maske bis zum Schluss aufbehält, ist das Absetzen bei Bill möglich, trägt er darunter doch nur wieder eine Maske, sein erstarrtes Gesicht. Fridolin kann die Maske dagegen nicht abnehmen, es käme der Schmach des Ausziehens gleich. Erst als man von Bill verlangt auch noch seine Kleider abzulegen, entspricht es dem Abnehmen der Maske in der „Traumnovelle.“

Bevor es jedoch dazu kommen kann rettet ihn die Frau, die ihn zuvor gewarnt hatte, in dem sie sich für ihn opfert. Sie wird von einer Figur mit einer Schnabelmaske weggebracht. Diese wurden in Venedig von Ärzten getragen, den Pestdoktoren, die sich vor einer Ansteckung schützen wollten. „In der Sozialgeschichte Venedigs findet sich ein ungewöhnliches Beispiel für den Zusammenhang zwischen Maskierung und Tod: die groteske Schnabelmaske der Pestdoktoren. Zwar hatte ihre charakteristische Form einen praktischen Sinn, denn in den Hohlraum des Schnabels hinein wurde mit Chemikalien getränkte Watte gestopft, um eingeatmete Luft zu desinfizieren. Indes gemahnen die bizarren maskierten Ärzte an rabenartige Figuren des Todes [...]“²⁵² Zwar erfährt der Zuschauer nicht, was mit Bills Retterin geschehen wird, was der Preis für seine Auslösung ist, doch antwortete sie kurz vorher auf die Frage von Bill nach einer gemeinsamen Flucht „[...] it would cost me my life and possibly yours.“²⁵³ Es scheint also, dass die Schnabelmaske ihren Tod ankündigt und auf Bills Nachfrage, was mit ihr geschehen würde, antwortet die Bischofs-Figur: „No one can change her fate now. When a promise has been

²⁵⁰Ebd., 01:22.

²⁵¹Ebd., 01:22. Und siehe Abbildung 6, S. 82.

²⁵²Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 162.

²⁵³Eyes Wide Shut 1999, 01:19.

made here, there is no turning back.“²⁵⁴ Bill wird freigesprochen und mit der Drohung, niemanden über das Gesehene zu erzählen oder irgendwelche Untersuchungen anzustellen, sonst würden er und seine Familie mit Konsequenzen zu rechnen haben, entlassen.

Dass Bill noch einmal nachfragt, was mit der mysteriösen Frau denn nun geschehen würde, liegt wohl weniger daran, dass er um sie besorgt ist oder gar weil er sich wie Fridolin spontan in sie verliebt hat. Vielmehr erfährt er dadurch eine Erhebung seiner Position. Er möchte wissen, wieso eine fremde Frau bereit ist, sich für ihn zu opfern. Das ist das, was ihn wohl wirklich in Erregung versetzt, nicht das Wohlergehen des Menschen dahinter. Später wird er sich auch deshalb auf die Suche nach der „Ex-beauty queen“²⁵⁵, die an einer Überdosis starb und in der er seine Retterin wiederzufinden glaubt, begeben weil er einen Abschluss seiner Abenteuer, eine Auflösung dieser traumähnlichen Geschichte sucht. Deshalb wohl vergisst er sich einen Moment im Leichenschauhaus und küsst die Tote beinahe. Hier ist er nicht mehr der Arzt, nicht mehr der stets korrekte Ehemann. Nein, einen Augenblick gibt er sich seiner Erregung, seinen Fantasien hin, die er sonst immer unterdrückt und ist endlich bereit sie auch zuzulassen und anzuerkennen.

Die Masken der Teilnehmer rücken während der Szene von Bills Verurteilung noch einmal in den Fokus. Waren sie zuvor vor allem erst einmal nur Mittel zur Identitätsverhüllung und boten den Trägern Freiraum für ein unbeobachtetes Beobachten der Vorgänge, so werden sie hier nun zur Drohgebärde. Waren es am Beginn der Orgie ebenmäßige, schöne, ausdruckslose Gesichter, die die Masken zeigten, viele erinnern an venezianische Karnevalsmasken, so sind es nun groteske und entstellte Gesichter mit entgleisten Gesichtszügen, großen Nasen, aufgerissenen Mündern, die in mehreren Nahaufnahmen ihre dunklen blicklosen Augenhöhlen direkt in die Kamera richten.²⁵⁶ Sie bringen verachtenden Spott gegenüber Bill zum Ausdruck und schüchtern ihn ein. „Das

²⁵⁴Ebd., 01:26.

²⁵⁵Ebd., 02:00

²⁵⁶Siehe Abbildung 4, S. 82.

Gesicht bei Kubrick ist nicht jene Seelenlandschaft, die so unendlich viel erzählen kann [...], es ist nicht Ausdruck einer Geschichte, Spur eines gelebten Lebens, es ist vielmehr vor allem die Maskierung des Blicks. Je näher Kubrick einem menschlichen Gesicht kommt, desto deutlicher wird es uns als der Blick dieses Menschen, und der Blick ist so stark, dass wir uns nicht mehr auf ein «Lesen» der Charakterzüge konzentrieren können. [...] Die Maske ist das «Problem» von *Eyes Wide Shut*, der die militärische Logik des «Sehens-ohne-gesehen-zu-werden» gleichsam auf den Körper anwendet [...]; und die Masken selber beginnen hier zu «sprechen», verwandeln sich von rituellem Glanz zunehmend zu [...] Fratzen und Karikaturen, als nähmen sie sosehr das Scheitern der Maskierung (des Begehrens) vorweg [...]. Daher geht es weniger um die Befreiung des Menschen aus seiner Maske (jeder Kubrick-Protagonist ist zunächst und vor allem ein Maskenträger), sondern um die Befreiung, die Reinheit seines Blickes.²⁵⁷

Durch das Stillstehen der Figuren und den fehlenden erkennbaren Augen, die dem Gegenüber Halt bieten könnten, erscheinen sie wie Tote.²⁵⁸ Es ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob überhaupt ein menschliches Wesen hinter dieser oder jener Maske steckt oder ob es nur Puppen sind. Mit ihrer Blicklosigkeit deuten sie nur an, dass da geschaut wird, durch kreisende Kamerabewegungen verdeutlicht, aber dieses Schauen ist für den Betrachter bzw. Bill nicht auszumachen, es bleibt diffus. Bill weiß nicht, was gesehen wird und von wem. Ein Gefühl von Ausgeliefert sein und Bedrohung macht sich breit. In dem die Masken blicklos sind, aber einen Blick verbergen, bricht sich der Blick des Betrachter und wird auf ihn selbst zurückgeworfen. „Er sieht unbewegte Masken, die blicklos ‚zurückschauen‘ und nichts weiter zu sehen geben und ihn als denjenigen *re-flektieren*, der sieht – eine gespenstische, angstausslösende Konstellation.“²⁵⁹ „In dieser Begegnung gerät unser *Subjekt-Sein* ins Schwinden, wir werden zum *Objekt* des von uns Gesehenen – und

²⁵⁷Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 56.

²⁵⁸Vgl. Mezger, Werner: Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Vermummung und Verkleidung während der närrischen Tage, S. 29.

²⁵⁹Freytag: Verhüllte Schaulust, S. 116.

eben dies löst Angst aus.“²⁶⁰ Dieses Unbehagen und der durch die Maske umgelenkte Blick auf sich selbst, wird ein weiteres Mal auszumachen sein, nämlich dann, wenn Bill die verlorene Maske neben seiner schlafenden Frau im Ehebett vorfindet.

Bill erfährt durch das Tribunal nun ein zweites Mal einen Gesichtsverlust, eine Bloßstellung. Wie vorher bei seiner Ehefrau, fordert man ihn abermals auf, sich offenzulegen, sich zu zeigen. Während Alice seine Gedanken und tiefsten Wünsche hören wollte, will die Geheimgesellschaft seine Identität wissen und gleichzeitig ihn mit seiner Entkleidung bestrafen und demütigen. Was danach folgen würde bleibt im Ungewissen. Die Bestrafung Bills durch öffentliches Ausziehen erinnert an das, besonders im 13. Jahrhundert häufig praktizierte, an den Pranger stellen. Ein Strafwerkzeug, das vor allem bei der Vollstreckung von Ehrenstrafen zum Einsatz kam. Es ging bei dieser Form der Bestrafung vor allem um eine öffentliche Demütigung und Schande, die dem Verurteilten dadurch drohte. Danach war ein normales Weiterleben in der Gemeinschaft häufig nicht mehr möglich.²⁶¹ Bills Entkleidung käme zudem einem hierarchischen Abstieg in der geheimen Gesellschaft gleich. Zuvor gehörte er, zwar unerlaubterweise, zu den sich in der Überzahl befindenden Umhangträgern, die, zumindest einige unter ihnen, über die Regeln in dieser Orgiengesellschaft bestimmen. Öffentlich nackt sind an diesem Abend nur die sich in der Minderzahl befindenden Sex-Spieler, die meisten von ihnen sind Frauen. Deren freiwillige Anwesenheit seiner Retterin zur Folge eher fragwürdig ist.

Die Frauen, und es sind vor allem Frauen unter den Sex-Spielern nur vereinzelt auch Männer, wodurch man davon ausgehen kann, dass die Geheimgesellschaft eine männerdominierte ist, sind durch ihre körperliche Ähnlichkeit austauschbar. Perfekte, junge Körper mit ähnlichen Proportionen,²⁶² die Männer sind durchtrainiert. Durch die Maske haben sie zusätzlich jede

²⁶⁰Schmitz: Maske und Angst. Bemerkungen aus psychoanalytischer Sicht, S. 238f.

²⁶¹Vgl. Bader-Weiß, Grete/Bader, Karl-Siegfried: Der Pranger. Ein Strafwerkzeug und Rechtswahrzeichen des Mittelalters. Freiburg im Breisgau: Waibel 1935, S. 1f.

²⁶²Siehe Abbildung 7, S. 82.

individuellen Erkennungsmerkmale verloren. Es macht sie nicht nur zur ersetzbaren Ware, der man sich bedienen kann, ihre Entindividualisierung macht ihre körperliche Be-Nutzung moralisch leichter. Die Überschreitung von Grenzen im Bezug auf andere Menschen fällt leichter, wenn sie kein „Gesicht“ haben. Wenn man ihnen nicht direkt in die Augen sehen muss und als individuelles Wesen erscheinen, das verletzlich ist. Als Benutzer dieser angebotenen Ware, ebenfalls maskiert, schützt man sich vor echten Gefühlen. Es ist reine Lustbefriedigung, ohne Folgen, ohne wirklich mit dem anderen in Kontakt getreten zu sein. So ist auch zwischen den kopulierenden Paaren kein Ansatz von Verbundenheit auszumachen.

Dass Bill ein Ausgeschlossener ist, in mehrfacher Hinsicht, verdeutlicht sich nicht nur in der Orgienszene. Bereits auf Zieglers Weihnachtsball gehört er nicht dazu, er kennt trotz seines Erfolgs niemanden. Für Bills Außenseitertum gibt es aber keinen erkennbaren Grund, vielmehr wird er einfach immer wieder von seinem Gegenüber aktiv dazu gemacht. Die pöbelnden Jugendlichen, die ihn als Homosexuellen beschimpfen, seine Ehefrau, die ihn aus ihrem Begehren ausschließt, die Geheimgesellschaft, die mit ihm spielt, ihn aber nicht mitspielen lässt, später ständig verschlossene Türen, vor denen er steht und um Einlass bittet. Diese soziale Ohnmacht, die er erfährt, ist eine starke Triebkraft für sein Handeln. Er versucht, ausgelöst durch das verlorengegangene Vertrauen, denn „Die Ehekrise [...] ist eine Krise des Vertrauens noch mehr als eine Krise des Geschlechterverhältnisses.“,²⁶³ wieder Sicherheit zu finden und aufgenommen zu werden, in Strukturen, die ihm eigentlich vertraut schienen, die es aber nicht sind, wie sich immer wieder herausstellt. So wie New York im Film nicht das reale New York²⁶⁴ ist, sondern nur ein mögliches, ist alles anders als es auf den ersten Blick erscheinen mag.

²⁶³Müller: Eyes Wide Shut – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick, S. 136.

²⁶⁴Vgl. Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 296f.

4.2.3 Erkenntnis – Die isolierte Maske

Wie Fridolin in der „Traumnovelle“ kehrt auch Bill am nächsten Tag zu den Stationen der vergangenen Nacht zurück, um die erotischen Offerten zu einem Abschluss zu bringen. Angestachelt durch Alices Traum oder aber um die Geheimnisse aufzulösen, wird weder dem Zuschauer, noch ist es wohl Bill selbst wirklich ganz klar. Es wirkt wie der Versuch aus seiner passiven Rolle herauszukommen, doch Bill muss feststellen, dass er es nicht schafft. Nick musste die Stadt verlassen, Domino ist mit einem positiven HIV-Test im Krankenhaus, die Geheimgesellschaft speist ihn am Eingangstor mit einer schriftlichen zweiten Warnung ab, der Kostümbesitzer bietet ganz offiziell die sexuellen Dienste seiner Tochter an, bei Marion geht nur ihr Verlobter ans Telefon, die „Ex-beauty queen“ und vermeintliche Retterin ist tot und dann bittet ihn Ziegler auch noch zu sich, um ihm zu erläutern, dass seine Verurteilung doch nur eine Farce war, ein harmloses Spiel, um ihn einzuschüchtern, damit er nichts ausplaudert. „Was Bill Harford erlebte, war *staged*, was er als seinen extremsten und gefährlichsten Moment, als seine persönliche Grenzüberschreitung und Tragödie erlebt hat, war, noch einmal, Theater im Theater, Szene innerhalb der Szene – angeblich um ihn einzuschüchtern, ihn zu warnen, das Gesehene geheim zu halten. Das ganze Resultat seiner erotischen Odyssee, sein Sich-Versenken in das Risiko, die große Tragödie und Leidenschaft, Opfer und Errettung, läuft auf die Einsicht zu, dass er nie und nirgends die Sphäre von *fake* und Inauthentizität verlassen hat, stets in der Scharade, im Theater war. Oder, um es noch genauer zu sagen: stets in der Ungewissheit, ob und was nur Schein, Spiel, Lüge, Verführung, Irreführung war und was nicht.“²⁶⁵ Die Welt ist also Theater, ist Täuschung und wir, wie Bill, sind Statisten, die davon keine Ahnung haben. Sicher ist nur eines, dass es keine Gewissheiten gibt. „Illusion und Rollenspiel lassen den anderen zur undurchdringlichen Maske werden; jede Erscheinung kann Täuschung sein,

²⁶⁵Lehmann: Film-Theater. Masken/Identitäten in Eyes Wide Shut, S. 241

jedes Gesicht eine Maske, jedes Ereignis inszeniert, jede Erzählung eine Verhüllung, jeder Traum eine Realität.“²⁶⁶

Zu Bills Sicherheit hat ihn Ziegler überschatten lassen, zumal er dessen Aussage nach in erheblichen Schwierigkeiten steckte. Die Mitglieder der Geheimgesellschaft, „those people“²⁶⁷ wie Ziegler sie nennt, sind nämlich keine einfachen machtlosen Durchschnittsbürger – „Those were not just ordinary people there.“²⁶⁸ Als Bill erfährt, dass die Tote, seine vermeintliche Retterin eine Prostituierte ist, nämlich Mandy, bei der es ja absehbar war, dass sie einmal an einer Überdosis sterben würde, hat sich für Bill alles aufgelöst. Er stellt keine weiteren Fragen zu den Hintergründen oder wer die Mitglieder der Geheimgesellschaft eigentlich sind.

In Gesellschaften neigen entweder absteigende oder neu aufkommende Eliten zur Gründung von Geheimbünden. „Bei Schnitzler haben wir die Hocharistokratie als absteigende, aber dennoch machtvolle Elite – bei Kubrick die Akteure künftiger globalisierter kapitalistischer Strukturen. In beiden Fällen handelt es sich um [...] eine *gated community*, die als *leisure class* getarnt, problemlos Einfluss auf das Schicksal und Leben anderer, außen stehender zu nehmen in der Lage ist [...].“²⁶⁹ Und „[...] die geheime Gesellschaft samt Victor Ziegler erscheint als deutlicher Hinweis auf eine geheime Gesellschaft hinter den Fassaden, die Welt, in der nach wie vor die Reichen und Mächtigen, die ‚Sieger‘ alle Spiele spielen, Doktoren und Musiker als ihre Diener haben, die Kultur besitzen wie die Frauen. Hinter der Fassade der aufgeklärten demokratischen Gesellschaft stoßen wir auf eine andere, in die der gemeine Sterbliche nicht eingeweiht wird: geheime Macht oder Macht des Geheimen, Prostitution auf allen Ebenen.“²⁷⁰

²⁶⁶Ebd., S. 241.

²⁶⁷Eyes Wide Shut 1999, 02:09.

²⁶⁸Ebd., 02:11.

²⁶⁹Müller: Eyes Wide Shut – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick, S. 143f.

²⁷⁰Lehmann: Film-Theater. Masken/Identitäten in Eyes Wide Shut, S. 243.

Als Bill nach den Enthüllungen Zieglers nach Hause zurückkehrt, findet er neben seiner schlafenden Ehefrau seine Maske wieder, sorgsam auf seinem Kopfkissen aufgebahrt, die er verloren glaubte.²⁷¹ Wie sie dahin gekommen ist, bleibt unklar. Zumal er seine Tüte mit dem Kostüm vor er Rückgabe im Kostümverleih im Büroschrank eingeschlossen hatte.

Auch wenn eine Maske nicht in Gebrauch ist, löst sie mit ihrer Anwesenheit eine Reaktion beim Betrachter aus. „Wen erfaßte angesichts der leblosen Physiognomie und der leeren Augenöffnungen, aus deren Dunkel heraus uns ein anonymes Gegenüber fixiert, nicht zumindest ein leises Schaudern? Und warum reagieren kleine Kinder, wenn sich ihnen erstmals eine Maske nähert, in der Regel viel weniger mit unbefangener Neugier als mit ängstlicher Verschüchterung, häufig sogar mit panischem Geschrei? Vermutlich registrieren sie intuitiv: Hier ist nicht Leben, sondern Tod.“²⁷² Der Tod vor allem ist es, der dem menschlichen Gesicht in der Regel maskenhaft starre Züge verleiht, die wiederum in der Tradition der Totenmaske auch als Maske abgenommen werden. Auch wenn alle Masken der Totenmaske auf eine Art und Weise verwandt sind, sie können sich auch symbolisch oder allegorisch auf den Tod beziehen, so unterscheiden sie sich vor allem in ihrer Art der Rezeption. Denn durch ihre Berührung mit dem Gesicht des Toten bei der Herstellung, erfährt die Totenmaske eine auratische Aufladung. „Sie hält den Umschlag fest, der eingetreten ist und für die Wahrnehmung immer wieder eintritt: die Reduktion des menschlichen Körpers zum «Ding», zu toter Materie.“²⁷³

Die blicklose Maske wirft Bills Blick auf ihn selbst zurück. Im Augenblick als er die Maske sieht, begreift er „[...] jene Unauflösbarkeit von Erscheinung und Täuschung, Gesicht und Maske, von Ereignis und Inszenierung und von Verhüllung und Enthüllung.“²⁷⁴ Er bricht weinend auf dem Bett zusammen und erkennt das Scheitern seines Begehrens, das Verborgene sehen zu können. „Denn die Maske bleibt undurchdringlich oder verbirgt nur eine weitere

²⁷¹Siehe Abbildung 8, S. 82.

²⁷²Mezger, Werner: Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Vermummung und Verkleidung während der närrischen Tage, S. 129.

²⁷³Olschanski, Reinhard: Maske und Person, S. 82.

²⁷⁴Freytag: Verhüllte Schaulust, S.125.

Maske.“²⁷⁵ Es gibt keinen Weg hinter die Maske, das lässt Kubrick seine Protagonisten erfahren und „ [...] dass die im Imaginären verhaftete Suche nach dem anderen als Bild/Imago aussichtslos ist.“²⁷⁶

Bill will am Ende wieder ins Zentrum seine Familie zurück, jener kleinen Gesellschaft, die Kubrick so bedeutungsschwanger durch die Verlagerung der Handlung in die Weihnachtszeit hervorhebt. Die Auslotung der verschiedenen Möglichkeiten von Identitätswürfen hat zu nichts geführt, bei Bill bleibt nur Unverständnis übrig. Nichts hat sich geändert. Die Ehe ist wohl gerettet, für den Moment, „aber um den Preis des Rückzugs in die Naivität, ja Stupidität der Ausgangssituation.“²⁷⁷ Um zurück in die Familie zu kommen, muss er seine zu Beginn aufgesetzte (Haut-)Maske aufgeben. Sie „zerfließt“ mit seinem Geständnis. Er muss, wie er zu Anfang gesagt hat, ohne zu wissen, dass dies seine Aufgabe sein wird die er zu lösen hat, sein Gesicht zeigen.

Kubrick lässt den Film mit Alices Worten „...there is something very important that we need to do as soon as possible. [...] Fuck.“²⁷⁸ wenig verwunderlich enden, ist doch Sexualität hier die alles beherrschende Kraft. Sexualität ist die intimste Form der Kommunikation, die dem Menschen zur Verfügung steht, durch sie stillt er die psychosoziale Grundbedürfnisse des Angenommenseins und der Zugehörigkeit. „Das Problem das die Harfords miteinander haben, unabhängig von ihren persönlichen Schwächen und Ängsten, unabhängig von *Fear and Desire*, ist nicht psychologisch. Es ist philosophisch. Kubrick stellt nicht die Frage, warum eine Beziehung nicht oder dann doch funktioniert, er stellt die Frage: Was ist die Liebe?“²⁷⁹

Man könnte das Ende somit durchaus positiver deuten, es mehr als nur eine eheliche Pflichterfüllung ist, der hier nachgegangen werden soll. Allerdings steht dem gegenüber das Bild von Sexualität, das Kubrick den Film über

²⁷⁵Ebd., S. 125.

²⁷⁶Lehmann: Film-Theater. Masken/Identitäten in *Eyes Wide Shut*, S. 242.

²⁷⁷Müller: *Eyes Wide Shut* – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick, S. 147.

²⁷⁸*Eyes Wide Shut* 1999, 02:27.

²⁷⁹Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 298.

zeichnet, nämlich Sex als bloßes Konsumgut und Bill als ein Mann, der mit seinen inhaltsleeren playboy-erotischen Träumen von den gesellschaftlichen Vorstellungen beherrscht wird. „Es ist ein Film über das Ende jenes Bürgertums, das seine sexuelle Ökonomie auf der Vorstellung von «Liebe» aufgebaut hatte, als mythisches Ineinander von Begehren, Offenheit und Planung, oder um es in Kubricks Kosmologie zu sagen: das Paradoxon einer vollkommen freiwilligen Gefangenschaft. Die Liebe kann nur funktionieren, wenn sie zugleich Ausdruck des freien Willens und des Schicksals ist.“²⁸⁰ Und Alices Geständnisse über ihre sexuelle Verfügbarkeit außerhalb der Ehe sind auch von privat-emanzipatorischer Natur, sie versucht sich als sexuelles Subjekt zu retten.²⁸¹ Aber „Nicht Sexualität ist der Skandal von EYES WIDE SHUT, sondern die Idee des Subjekts darin. Je größer die Sehnsucht nach Einheit, desto größer der Bruch.“²⁸² Und es bedarf wenig, so sagt uns Kubricks Film, um eine Ehe, nein, vielmehr um ein Subjekt aus dem Gleichgewicht zu bringen.

²⁸⁰ Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 283.

²⁸¹ Vgl. Müller: Eyes Wide Shut – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick, S. 145.

²⁸² Seeßlen/Jung: Stanley Kubrick und seine Filme, S. 298.

Abbildungen 1 - 8



5. Schlussbetrachtung

Die zu Beginn aufgeworfene Feststellung, dass die Maske ein schwer zu definierender Begriff ist, bestätigt sich immer wieder im Laufe der Arbeit. Das Konzept der Maskierung wird von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen beansprucht und weicht den Begriff »Maske« auf. Allein durch dessen begriffsgeschichtliche Herkunft wird diese Ungenauigkeit verdeutlicht. Was ist überhaupt mit »Maske« gemeint? Eine Frage, die in dieser Arbeit mittels Eingrenzung beantwortet wird. Maske ist eine künstliche Verhüllung des menschlichen Gesichts.

Der Wunsch nach einer Veränderung der eigenen äußeren Hülle, ist so alt wie die Menschheit selbst. Die Maskierung und das Spiel mit der Identität ist also scheinbar ein Grundbedürfnis des Menschen. Was tun Masken? Wie funktionieren sie? Wie verändern sie ihren Träger? Waren die Fragen, denen in dieser Arbeit nachgegangen werden sollte. Dabei gibt die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Gesicht ersten Aufschluss. Denn das Gesicht ist zum einen der Ort, an dem die Individualität eines Menschen in besonderer Weise abgebildet wird und ist zum anderen mit der Idee behaftet, das Fenster zur Seele zu sein. Wir erfassen den anderen als erstes über sein Gesicht und glauben, von dessen Ausdruck auf das Innere des Gegenübers schließen zu können. Diese Idee von Außen und Innen und die Frage nach der Kongruenz ist eine, die die Thematik der Maske immer begleitet. Gerne wird das Gesicht als das Wahre und die Maske als das Falsche betrachtet, sie ist Schein und Täuschung. Doch die Maske ist weitaus breiter in ihrer Bedeutung, als diese christlich geprägte Definition. Dadurch, dass das Gesicht als wichtigster Orientierungspunkt durch eine Maskierung eine empfindliche Verfremdung erfährt, kann eine Maske nie keine Reaktion beim Gegenüber auslösen. Sogar reine Schutzmasken aus der Industrie rufen bei uns eine Irritation hervor.

Masken sind ein Mittel der Kommunikation. Sie kommen ohne ein Gegenüber nicht aus und sind stets Mittler zwischen zwei Polen. Sie brauchen einen Leihkörper, um zum Leben erweckt zu werden und einen Rezipienten oder etwas Höheres, zu dem eine Verbindung hergestellt werden soll. Doch Masken

wirken nicht nur nach Außen, sondern auch nach Innen, auf ihren Träger. Mit dem Aufsetzen einer Maske entstehen, zum Beispiel durch die Verhüllung der Identität, Handlungsfreiräume für das Individuum. Es führt zu einem anderen Ich-Erleben, auch im Umgang mit der darauf reagierenden Umgebung. Denn sowohl die personale als auch die soziale Identität beruht auf sozialen Aushandlungsprozessen, da sich die Einschätzung seiner Selbst und anderer weitgehend in und wegen der Interaktion vollziehen.

Die Grundfunktionen der Maske lassen sich auf vier Eigenschaften herunterbrechen: Anonymisierung, darstellerische Imagination, Transformation und Entindividualisierung. Eben diese lassen sich auch in den beiden Filmen „Traumnovelle“ (1969) und „Eyes Wide Shut“ (1999) ausmachen. Beide Filme beruhen auf Arthur Schnitzlers Novelle „Traumnovelle“ von 1925/26. Schnitzler betrachtete die Liebe, den Tod und das Spiel als die drei Grundkräfte des menschlichen Seins. Das Spiel, also die Lust an der Verwandlung, zieht sich ebenfalls als roter Faden durch die „Traumnovelle“ und dem wird demnach auch in den beiden Verfilmungen derselben Rechnung getragen.

Was bei Glück noch eher „zarte“ Andeutung ist, treibt Kubrick auf die Spitze. Das Ehepaar, das im Mittelpunkt der Handlung steht und durch die Offenbarung ihrer sexuellen Träume in eine Krise gerät, ist getrieben vom Wunsch den anderen zu durchschauen. Das Unbekannte des anderen, das der Gegenseite jedoch immer verborgen bleiben wird, so konstatieren die Filme, findet über die Maskierung eine Möglichkeit sich auszudrücken. Fridolin bzw. Bill, die männliche Hauptfigur, ist durch die Offenheit seiner Frau in eine Identitätskrise geraten, die er im Austesten seines Selbstbildes und seiner möglichen Identitäten zu bewältigen sucht. Die Auseinandersetzung zwischen der eigenen Wahrnehmung, der Wunschidentität und der Fremdwahrnehmung steht als Konflikt im Vordergrund, dessen Aushandlungsprozess mit Hilfe der Maske bestritten wird.

Was Glück mit dem immer wieder erstarrten Gesicht von Fridolin schon als Idee anklingen ließ, setzt Kubrick konsequent um, nämlich die Funktion der Haut als Maske. Wie beim Scharfrichter im Mittelalter, ist hier die Haut eine

Schutzmaske, die das Selbst vor Bloßstellung und der nicht mehr zu begreifenden Realität bewahrt.

Es zeigt sich, dass die Funktionen der (gegenständlichen) Maske, weit über die ursprüngliche Definition hinaus reichen und in ihrer Idee übertragbar sind. Die theatralische Maske – das Doppeltsein von Akteur und Maske –, die rituelle Maske – die Beseelung des Körpers durch das Objekt –, die verhüllende Maske – zur Verschleierung der Identität –, und die Maske der Gefahr – als Schutz des Selbst –, lassen sich in ihren Funktionsweisen also weiterspinnen und als Prinzip begreifen. Was kann alles Maske sein bzw. zur Maske werden, könnte demnach die anschließende Frage lauten.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Literatur

Primärliteratur

Kubrick, Stanley/Raphael, Frederic: Eyes Wide Shut. Das Drehbuch. 2. Aufl. Frankfurt/Main: S.Fischer 1999, S. 97-191.

Schnitzler, Arthur: Traumnovelle. 2. Aufl. Frankfurt/Main: S.Fischer 1999, S. 11-94.

Sekundärliteratur

Assmann, Jan: Du siehst mit dem Kopf eines Gottes. Gesicht und Maske im Ägyptischen Kult. In: Tilo Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 149-171.

Bader-Weiß, Grete/Bader, Karl-Siegfried: Der Pranger. Ein Strafwerkzeug und Rechtswahrzeichen des Mittelalters. Freiburg im Breisgau: Waibel 1935.

Ballhausen, Thomas/Eichinger, Barbara/Moser, Karin/Stern, Frank (Hrsg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Filmarchiv Austria 2006.

Baumbach, Gerda: Maschera, ve saludo! – Maske, sei begrüßt! Anmerkungen zu Maske, Theater-Maske und Masken-Theater in der europäischen Neuzeit. . In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 137-160.

Benthien, Claudia/Stephan, Inge (Hrsg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln: Böhlau 2003.

Bodei, Remo: Die Maske auf dem Fleisch – Zu einer Topographie des Gesichts. In: Tilo Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 43-52.

Böhme, Hartmut: Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien. In: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hrsg.), Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln: Böhlau 2003, S. 100-127.

Carrasco, David: Elementare Geister. Mexikanische Masken von Leben und Tod. In: Tilo Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 77-95.

Deger, Petra: Masken der Normalität. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Maske und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 187-207.

Eichinger, Barbara: Komm, spiel zum Tod im Morgengrauen! »Lieb' und Spiel und Tod« im Werk Arthur Schnitzlers und in ausgewählten Visualisierungen. In: Thomas Ballhausen/Barbara Eichinger/Karin Moser/Frank Stern (Hrsg.), Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film, Wien: filmarchiv austria 2006, S. 247-267.

Eisermann, Gottfried: Rolle und Maske. Tübingen: Mohr 1991.

Engert, Ronald: Das Bewusstsein der Maschinen. Gotthard Günther, der Philosoph der Kybernetik – Eine grundlegende Untersuchung zur Frage der Reflexion und der Subjektivität. Tattva Viveka Nr. 17, 2002, S. 58-68. Zugriff unter http://www.tattva.de/wp-content/pdf/Engert-Bewusstsein_der_Maschinen.pdf, 10.05.2013.

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

Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. 4. Aufl. München/Zürich: Piper 1983.

Hettlage, Robert: Masken der Kommunikation. Goffmans Hermeneutik des Selbst zwischen Distanz und Nähe. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S.161-186.

Koch, Sibylle: Von Träumen und anderen Bildern: Schnitzlers Traumnovelle und ihre Verfilmung Eyes Wide Shut. Wien: Universität Wien 2002 (Diplomarbeit).

Lehmann, Hans-Thies: Film-Theater. Masken/Identitäten in Eyes Wide Shut. In: Stanley Kubrick, Kinematograph Nr. 19 (2004), Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum 2004, S. 232-243.

Mezger, Werner: Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Vermummung und Verkleidung während der närrischen Tage. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 109-136.

Moser, Karin: Kein Weg führt zurück. Drei Frauen am Scheideweg: Berta, Emma und Mizzi. In: Thomas Ballhausen/Barbara Eichinger/Karin Moser/Frank Stern (Hrsg.), Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film, Wien: filmarchiv austria 2006, S. 269-293.

Müller, Albert: Eyes Wide Shut – zur Transformation eines Schnitzlerschen Stoffes durch Stanley Kubrick. In: Josef Hödl/Klaus Posch/Peter Wilhelmer (Hrsg.), Sprache und Gesellschaft. Gedenkschrift für Hans Georg Zilian. Wien: Verlag Österreich GmbH 2007, S. 133-147.

Neumann, Gerhard: Schnitzlers Traumnovelle. Zur Viererfigur in der Liebeskonstellation. In: Karl Heinz Götze/Ingrid Haag/Gerhard Neumann/Gert Sautermeister, Zur Literaturgeschichte der Liebe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 303-333.

Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

Reidinger, Peter: Arthur Schnitzlers Traumnovelle in der Verfilmung von Wolfgang Glück. Wien: Universität Wien 2011 (Diplomarbeit).

Ruchti, Ulrich/Taylor, Sybil/Walker, Alexander: Stanley Kubrick. Leben und Werk. Berlin: Henschel 1999.

Ruschel, Christian: Vom Innen und Außen der Blicke. Aus Arthur Schnitzlers Traumnovelle wird Stanley Kubricks Eyes Wide Shut. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität 2002 (Dissertation). Zugriff unter <http://ubm.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/383/pdf/diss.pdf>, 01.05.2013.

Seeßlen, Georg/Jung, Fernand: Stanley Kubrick und seine Filme. 3. Aufl. Marburg: Schüren 2008.

Schabert, Tilo: Einführung. Über die Notwendigkeit und den Nutzen einer Sprache der Maske. In: Tilo Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 9-15.

Schabert, Ina: Geschlechtermaskerade. In: Tilo Schabert (Hrsg.), Die Sprache der Masken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 53-76.

Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael: Einleitung. Zwischen Maskierung und Obszönität. Bemerkungen zur Spur der Masken in der Moderne. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 9-31.

Schäfer, Alfred: Die Maske und ihr Träger im Egungun-Geheimbund. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 75-94.

Schmitz, Gerhard: Maske und Angst. Bemerkungen aus psychoanalytischer Sicht. In: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hrsg.), Masken und Maskierungen, Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 225-249.

Schmitz-Emans, Monika: Maske – Verhüllung oder Offenbarung? Einige Stichworte zur Semantik von Masken und Maskierungen. In: Kurt Röttgers, Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), Masken. Essen: Die blaue Eule, 2009 (Bd. 11 Philosophisch-literarische Reflexionen), S. 7-35. Zugriff unter <http://digital-b.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/22182>, 19.04.2013.

Schmölzer, Hilde: Die verlorene Geschichte der Frau. 100.000 Jahre unterschlagene Vergangenheit. 2. Aufl. Mattersburg – Bad Sauerbrunn: Edition Tau 1990.

Stemmer, Beatrice: Maske und Rollenmaske in Kunst und Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität 2005 (Dissertation). Zugriff unter <http://digital-b.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/1150>, 19.04.2013.

Strecha, Nikolaus: Arthur Schnitzler und das Kino. Schnitzlers „Traumnovelle“ – Kubricks „Eyes Wide Shut“. Wien: Universität Wien 2002 (Diplomarbeit).

Tiedemann, Jens León: Die intersubjektive Natur der Scham. Berlin: Freie Universität Berlin 2007 (Dissertation). Zugriff unter http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000002943, 04.05.2013.

Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Wilhelm Fink 2004.

Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung. Karlsruhe: Universitätsverlag 2006. Zugriff unter uvka.ubka.uni-karlsruhe.de/shop/download/1000004807, 20.04.2013.

6.2 Abbildungen

Die Abbildungen 1-8 (v.l.n.r., Seite 55) sind Fotografien von Wolfgang Glücks „Traumnovelle“, die bei der Filmvorführung im Filmarchiv Austria/Augarten entstanden sind und nur im Rahmen dieser Diplomarbeit Verwendung finden dürfen.

Die Abbildungen 1-8 (v.l.n.r., Seite 82) sind Screenshots aus Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut“, DVD-Video, Warner Brothers 1999. Unzensurierte, europäische Fassung.

6.3 Filme

A Clockwork Orange. Regie: Stanley Kubrick, Großbritannien 1971.

Eyes Wide Shut. Regie: Stanley Kubrick, DVD-Video, Warner Brothers 1999. Unzensurierte Fassung. Zeitangabe der Zitate in hh:mm.

The Killing, Regie: Stanley Kubrick, USA 1956.

Traumnovelle. Regie: Wolfgang Glück, VHS-Video, ORF Österreich 1969. Zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Austria/Augarten. Fernseharbeit, ca. 73 min. Zeitangabe der Zitate in hh:mm.

7. Anhang

7.1 Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen und Konzept der (Gesichts-) Maske bzw. Maskierung, im besonderen Hinblick auf ihre identitätskonstruierende bzw. -verändernde Wirkung auf ihren Träger, in den beiden Filmen „Traumnovelle“ (1969) des österreichischen Regisseurs Wolfgang Glück und „Eyes Wide Shut“ (1999) des amerikanischen Regisseurs Stanley Kubrick.

In einem ersten, theoretischen, Teil findet eine Annäherung an die Bedeutung und das Konzept der Maskierung statt. Dabei wird zunächst auf die Polyvalenz des Begriffs »Maske« und die Schwierigkeit eines gemeinsamen Nenners eingegangen, sowie die Idee der Maske als eine Form der Unterscheidung erläutert. Die besondere Wirkung von Gesichtsmasken, so wird weiter gezeigt, liegt in dem Verhältnis des Menschen zum Gesicht, das seine Bilderwelt bestimmt und Orientierungspunkt im Alltag ist. Eine künstliche Verfremdung durch die Maske, muss somit stets Irritationen beim Gegenüber hervorrufen. Insofern ist die Maske auch immer ein Mittel der Kommunikation.

In einem zweiten Schritt geht es darum, die verschiedenen Funktionen, die eine Maske gegenüber ihrem Träger erfüllen kann, herauszuarbeiten. Dabei zeigen sich vier Grundprinzipien der Maske. Ihre anonymisierende, darstellerische, transformierende und entindividualisierende Eigenschaft.

Im letzten Teil werden die beiden Filme auf den Einsatz der Maske und eben diese, ihre Grundprinzipien, im besonderen Hinblick auf die zwei Hauptfiguren analysiert. Dabei zeigt sich, dass in beiden Verfilmungen, wie bereits vermutet, die Maske eine bedeutende Rolle spielt. Besonders bestimmt sie das Verhältnis des im Mittelpunkt stehenden Ehepaares und der Bewältigung ihrer ehelichen Krise. Dabei ist die Maske ein Mittel zur Auslotung der eigenen Identität und steht gleichzeitig für die Undurchdringlichkeit des anderen.

7.2 Lebenslauf

Angaben zur Person:

Name: Mira Kolenc

Email: mail@mirakolenc.com

Staatsangehörigkeit: Deutsch

Geboren: 25.06.1984, Starnberg/Deutschland

Wohnhaft in Wien

Ausbildung und bisherige berufliche Tätigkeiten:

2012 - 2013	Kolumne „Miras Sudelbuch“, Vangardist – progressive mens magazine, www.vangardist.com
Seit 2011	Blog „Mira Kolenc Ein Feldforschungsprojekt“, www.mirakolenc.com
2008 - 2013	Marke und Kommunikation, Redaktion „Issue – das Magazin“, Heitger Consulting GmbH, Wien
2009	Praktikum, La Hong Nhut, Wien
Seit 2006	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
2006	Juniorprojektassistentin, Büro Müller-Rieger, München
2005/2006	Regiehospitanz, Staatstheater am Gärtnerplatz, München
2005	Abitur, Rudolf-Steiner-Schule München-Daglfing, München