



Die Masken- und Kulissenwelt des Festes: FELLINI'S CASANOVA (Italien 1976)

Frank Kessler

EYES WIDE SHUT

Hinter den Kulissen des Festes

Nachdem sie ihre Tochter zu Bett gebracht haben, unterhalten sich Fridolin, ein Arzt, und seine Frau Albertine über den Faschingsball, den sie am vorhergegangenen Abend besucht hatten und der indirekt der Auslöser einer Kette seltsamer, verwirrender, sogar beängstigender Erlebnisse wird, die im Zentrum von Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925) steht.

Es war in diesem Jahr ihr erstes Ballfest gewesen, an dem sie gerade noch vor Karnevalschluss teilzunehmen sich entschlossen hatten. Was Fridolin betraf, so war er gleich beim Eintritt in den Saal wie ein mit Ungeduld erwarteter Freund von zwei roten Dominos begrüßt worden, über deren Person er sich nicht klar zu werden vermochte, obzwar sie über allerlei Geschichten aus seiner Studenten- und Spitalzeit auffallend genauen Bescheid wussten. Aus der Loge, in die sie ihn mit verheißungsvoller Freundlichkeit geladen, hatten sie sich mit dem Versprechen entfernt, sehr bald, und zwar unmaskiert zurückzukommen, waren aber so lange fortgeblieben, dass er, ungeduldig geworden, vorzog, sich ins Parterre zu begeben, wo er den beiden fragwürdigen Erscheinungen wieder zu begegnen hoffte. So angestrengt er auch umherspähte, nirgends vermochte er sie zu erblicken; statt ihrer aber hing sich unversehens ein anderes weibliches Wesen in seinen Arm: seine Gattin, die sich eben jäh einem Unbekannten entzogen, dessen melancholisch-blaßes Wesen und fremdländischer, anscheinend polnischer Akzent sie anfangs bestrickt, der sie aber plötzlich durch ein unerwartet hingeworfenes, hässlich-frechtes Wort verletzt, ja erschreckt hatte. Und so saßen Mann und Frau, im Grunde froh, einem enttäuschend banalen Maskenspiel entronnen zu sein, bald wie zwei Liebende, unter anderen verliebten Paaren, im Büffetraum bei Austern und Champagner, plauderten sich vergnügt, als hätten sie eben erst Bekanntschaft miteinander geschlossen, in einer Komödie der Galanterie, des Widerstandes, der Verführung und des Gewährs hinein; und nach einer raschen Wagenfahrt durch die Winternacht sanken sie einander daheim zu einem schon lange Zeit nicht mehr so heiß erlebten Liebesglück in die Arme. (1992 [1925], 8)

Die Anonymität des Maskenballs, vor allem aber die zeitweilige Aufhebung sozialer Normen im Karneval lädt die Atmosphäre von Anfang an erotisch auf. Doch Fridolins Wunsch, die beiden „roten Dominos“ würden „sehr bald, und zwar unmaskiert“ zurückkommen, bleibt unerfüllt, während Albertine von einem anfangs für sie reizvollen, „fremdländischen“ Unbekannten durch eine offenbar unverblümete Bemerkung erschreckt wird. So finden sich die beiden im Trubel des Festes und spielen nun ein Spiel gegenseitiger Verführung miteinander, das daheim seine Fortsetzung und die „schon lange nicht mehr so heiß erlebte“ Erfüllung findet. Doch dieses scheinbar glückliche Ende eines beinahe frustrierenden Abends ist nicht von Dauer. Gleich anschließend an die zitierte Passage fährt Schnitzler fort: „Ein grauer Morgen weckte sie allzubald.“ Tags darauf, in ihrem Gespräch über den Ball, rufen sie sich nicht das gemeinsam und füreinander inszenierte erotische Spiel in Erinnerung, sondern die „Schattengestalten“ des Festes, „und jene unbeträchtlichen Erlebnisse waren mit einemmal vom trügerischen Scheine versäumter Möglichkeiten zauberhaft und schmerzlich umflossen“. Ein Riss hat sich aufgetan, der auch am Ende der Novelle nicht völlig geflickt werden kann.

„Where the rainbow ends“

In Stanley Kubricks letztem Film *EYES WIDE SHUT* (USA/GB 1999), der, wie es im Abspann heißt, von Schnitzlers *Traumnovelle* „inspiriert“ wurde – tatsächlich folgt der Film weitgehend seiner literarischen Vorlage –, ist die Handlung in das New York der (vermutlich) späten 1980er Jahre transponiert. Das führt natürlich zu einer Modernisierung der diegetischen Welt sowie einer gewissen „Amerikanisierung“ der Umgebung wie auch der Figuren (teilweise sehr direkt: so heißt der frühere Studienkollege der Hauptfigur, der Pianist Nachtigall im Film Nick Nightingale). Daneben gibt es, bei aller Werktreue der Adaption, noch einige subtile Verschiebungen und Hinzufügungen, die dem Handlungsverlauf in Kubricks Film eine zusätzliche eigene Dynamik und Dichte verleihen.¹

In der Vorweihnachtszeit werden Dr. William Harford und seine Frau Alice auf eine Party bei Harfords Patient Victor Ziegler eingeladen. Die Räume, in denen das Fest stattfindet, sind in warmes, rotgoldenes Licht getaucht, ein

1 Da es mir hier weder um das Verhältnis zwischen literarischer Vorlage und Verfilmung noch um eine Analyse von Kubricks Film selbst geht, werde ich diesen Aspekt im Folgenden vernachlässigen.



Abb. 1



Abb. 2

Orchester spielt Tanzmusik. Die Harfords meinen, keinen der anderen Gäste zu kennen, und so tanzen sie zunächst miteinander. Plötzlich erkennt Bill in dem Pianisten seinen früheren Kommilitonen Nick Nightingale. In der folgenden Orchesterpause unterhalten sich die beiden, während Alice die Toilette aufsucht und auf dem Weg dorthin ein Glas Champagner leert. Bei der Bar wollen sich die Harfords wieder treffen. Doch ab diesem Moment trennen sich die Wege des Ehepaars, im weiteren Verlauf der Party sieht man sie nicht mehr zusammen. Für den Rest dieses Segments alterniert Kubrick zwischen den beiden Erzählsträngen, in denen er Bill und Alice folgt.

Schon bald wird Nick von einem Kollegen fortgerufen. Überblendung: Alice von hinten, mit dem Rücken zu einem Tisch stehend, auf dem sie ihr halbvolles Glas abgestellt hat. Ein eleganter, grauhaariger Mann nähert sich und ergreift ihr Glas. Alice protestiert: „I think that’s my glass.“ (Abb. 1) Provozierend antwortet er: „Oh, I’m absolutely certain of it“, trinkt aus und stellt sich vor (Abb. 2). Er heiße Sandor Szavost und komme aus Ungarn. Unmittelbar nach dem ersten Bruch gesellschaftlicher Konventionen fragt Szavost Alice, ob sie Ovids *Ars amandi* kenne. Er erkundigt sich, ob sie allein gekommen sei, und reagiert enttäuscht, als sie ihren Ehemann erwähnt: „Oh, how sad.“ Sie tanzen miteinander. Alice sieht Bill im Gespräch mit zwei jungen Frauen. Szavost bemerkt ihren Blick und erfährt so, dass Bill ihr Mann ist. Er stellt fest, die Ehe mache die Täuschung zu einer Notwendigkeit für beide Seiten.

Es folgt ein Gespräch zwischen Bill und den beiden Frauen, wobei sich herausstellt, dass die eine als Fotomodell arbeitet und er ihr einmal bei einer Aufnahme ein Staubkorn aus dem Auge geholt hat. Schnitt zurück auf Alice und Szavost, der ihr erzählt, früher hätten Frauen nur geheiratet, um ihre Jungfernschaft zu verlieren und damit frei zu sein für die Männer, die sie wirklich liebten.

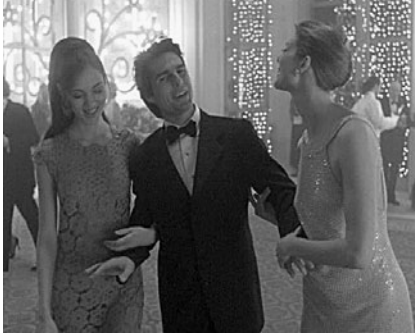


Abb. 3

Erneuter Wechsel zu Bill, der mit den beiden jungen Frauen Arm in Arm herumschlendert und sich mit ihnen unterhält (Abb. 3). Mit einem Mal hält er inne und fragt, wohin sie denn eigentlich gingen. „Where the rainbow ends“, lautet die Antwort und: Man werde ihm schon zeigen, wo das sei. An dieser Stelle werden sie von einem Mann unterbrochen, der Bill in die obere Etage zu Victor Ziegler, dem Gastgeber, ruft. In einem

großen Badezimmer liegt eine nackte junge Frau in einem Sessel. Ziegler, mit bloßem Oberkörper, erklärt, sie habe einen Speedball genommen und sei dann kollabiert. Bill kümmert sich um sie und bringt sie wieder zu sich.

Zurück zu Alice und Szavost: Er erzählt ihr von Zieglers Kunstsammlung und bietet sich an, ihr die Bronzeskulpturen aus der Renaissance zu zeigen. Die Sammlung befinde sich in der oberen Etage: „You won’t be gone long.“ Umschnitt auf das Badezimmer. Ziegler trägt jetzt ein Hemd, die junge Frau, mittlerweile in eine Decke gehüllt, liegt immer noch in dem Sessel. Bill sagt, sie habe großes Glück gehabt und rät ihr, eine Entziehungskur zu machen. Er instruiert Ziegler, sie noch eine Stunde da zu behalten und dann nach Hause bringen zu lassen. Ziegler bittet Bill, über die Sache Schweigen zu bewahren.

Unten tanzen Alice und Szavost noch immer. Alice fühlt sich beschwipst und will Bill suchen gehen. Szavost drängt sie erst zu bleiben, dann sagt er, er müsse sie wiedersehen. Alice lehnt ab: Sie sei verheiratet. – Nun folgt ein harter Schnitt, auch auf der Tonebene. Statt der Tanzmusik hört man nun Chris Isaaks Song *Baby Did a Bad, Bad Thing*. Alice und Bill stehen nackt vor einem Spiegel und küssen einander. Es folgen der Alltag, das Gespräch über die Erlebnisse des Vorabends, schließlich der Riss.

Ordnung und Exzess

Aus dieser – sehr verkürzten – Beschreibung lässt sich ersehen, dass Kubrick zwar entscheidende Motive aus Schnitzlers Novelle aufgreift (die beiden Frauen, den mitteleuropäischen Verführer, die erotisierte Atmosphäre, die Liebesnacht des Ehepaars), diese aber anders kontextualisiert und darüber hinaus weitere Elemente hinzufügt (die Szene im Badezimmer). Auch hier geht es um

unbestimmte, aber dennoch durchaus deutliche Einladungen zu erotischen Abenteuern. Doch die Bewegung verläuft genau umgekehrt: Bei Schnitzler stürzen sich die beiden zunächst getrennt in den Faschingstrubel, um dann zueinander zu finden, bei Kubrick sind sie anfangs noch zusammen, gehen dann eigene Wege und entziehen sich bewusst den Avancen, die man ihnen macht. Weil es sich hier zudem nicht um einen Karnevalsball handelt, sondern um eine sehr mondäne, vorweihnachtliche Party, steht die latente Erotik in einem gewissen Gegensatz zum situativen Rahmen.² Auch auf dieser Ebene kann man von Rissen sprechen, die sich in der Fassade des eleganten Festes zeigen: Die Andeutungen Szavosts und der beiden Frauen verweisen vage auf etwas, das offenbar anderswo stattfinden könnte, hinter den Kulissen des Fests. Die meisten Gäste scheinen davon nichts zu wissen, sie amüsieren sich mit „weit geschlossenen Augen“. Der Raum ist gewissermaßen zweigeteilt: mondänes Tanzvergnügen unten, der Ort der möglichen erotischen Begegnungen ist das Obergeschoss. Dorthin will Szavost mit Alice gehen, um die Skulpturensammlung des Hausherrn zu betrachten, dort liegt möglicherweise auch das Ende des Regenbogens, zu dem die beiden Frauen Bill führen wollen. Dort befindet sich aber vor allem das Badezimmer, in dem sich der Gastgeber mit einer Prostituierten aufhält. Der Frauenakt an einer der Wände schafft die explizite Verbindung zwischen Kunst und Sexualität, die bei Szavosts Aufforderung an Alice, mit ihm die Renaissanceskulpturen zu betrachten, implizit bleibt.

Eine solche Zweiteilung gehört offenbar – zumindest tendenziell – zum Wesen des Fests: Schon in seinen sakralen Ursprüngen bewegt es sich zwischen zwei Polen: dem Ritual, dem Zeremoniell einerseits, der Orgie, dem Exzess andererseits. Zu beiden Seiten hin ist das Fest aus dem Alltag herausgehoben, sowohl durch die formelle, strenge Ordnung des Ritus wie durch deren totale Auflösung. Die beiden Pole stellen dabei allerdings keinen unvereinbaren Gegensatz dar. Sie schaffen das Spannungsfeld, das die eigentümliche Oszillation zwischen Förmlichkeit und Ausschweifung erzeugt, die das Fest charakterisiert. So schreibt der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga:

Wie steht es nun mit der Haltung und Stimmung bei heiligen Feiern? Das Wort ‚feiern‘ sagt es beinahe schon. Der heilige Akt wird gefeiert, d. h. er fällt in den Rahmen des Festes. Das Volk, das sich zu seinen Heiligtümern aufmacht, macht sich zu gemeinsamer Freudenkundgebung auf. Wei-

2 Eben dadurch wirkt das Verhalten Szavosts so provokant: Würde er auf einem Faschingsball das Glas einer ihm unbekanntem Frau leeren, sähe man das eher als Teil des allgemeinen Trubels. Und auch die Unterhaltung über Ovid, den Verlust der Jungfernschaft und Ehebruch ist so eindeutig-zweideutig, dass sie bei einer vorweihnachtlichen Party ‚unpassend‘ erscheint.

hung, Opfer, heilige Tänze, sakrale Wettkämpfe, Aufführungen, Mysterien, alles ist in den Rahmen des Festes einbezogen. Auch wenn die Riten blutig, die Prüfung des Einzuweihenden grausam, die Masken schreckerregend sind, das Ganze spielt sich als Fest ab. Das ‚gewöhnliche Leben‘ ist stillgelegt. Mahlzeiten, Gelage und allerlei Ausgelassenheit begleiten das Fest in seiner ganzen Dauer. Man mag nur an griechische oder an afrikanische Beispiele denken, es wird kaum möglich sein, eine scharfe Grenze zwischen Feststimmung im Allgemeinen und heiliger Erregung über das zentrale Mysterium zu ziehen. (1956, 28)

In welchem Maße ein Fest sich mehr um den zeremoniell-rituellen oder um den orgiastisch-exzessiven Pol organisiert, ist von vielerlei Faktoren abhängig: Gebote und Tabus der jeweiligen Religionen, soziale Normen und Werte, historische Situation usw. Es kann als eine präzise inszenierte Abfolge von Ereignissen organisiert sein oder die Dinge nehmen einfach ihren Lauf; es kann zur Aufhebung sozialer Schranken dienen oder Klassen- bzw. Standesunterschiede betonen (vgl. Alewyn / Sälzle 1959). Insofern die Bewegung von einem Pol zum anderen in der Diachronie des Fests betrachtet werden kann, dürfte sie in der Regel von der Ordnung hin zu deren Auflösung verlaufen.³ Das Fest, das Kubrick zu Beginn von *EYES WIDE SHUT* zeigt, verhält sich hierzu jedoch merkwürdig ambivalent. An der Oberfläche hält sich die Party an die gesellschaftlichen Normen, doch parallel hierzu gibt es diesen anderen Raum der sexuellen Ausschweifung, der zwar weitgehend implizit bleibt, doch zumindest in dem Badezimmer, in dem sich der Gastgeber mit der Prostituierten befindet, konkrete Formen annimmt. Statt einer Diachronie im Verhältnis von Ordnung und Exzess scheint es sich hier um eine Synchronie zu handeln. Damit erzeugt Kubrick gleich zu Anfang des Films eine eigentümliche narrative Doppelbödigkeit, die auch im weiteren Verlauf der Handlung immer wieder Situationen schafft, in denen der Zuschauer Risse wahrnimmt (oder wahrzunehmen glaubt), hinter denen sich unvermittelt Abgründe auftun.⁴

3 In Schnitzlers *Traumnovelle* verläuft die Bewegung für die beiden Eheleute allerdings eher umgekehrt: Am Anfang herrscht die aufgelöste Ordnung des Faschingstrubels, später spielen sie eine „Komödie“ miteinander und unterwerfen sich deren Regeln.

4 So z. B. wenn die Tochter eines gerade verstorbenen Patienten Bill unvermittelt ihre Liebe gesteht oder wenn der Kostümverleiher offenbar seine Tochter prostituiert und deren Kunden erpresst (auch diese Episoden finden sich im Übrigen in Schnitzlers *Traumnovelle*).

Die Anonymität im Boudoir

Sowohl in der Novelle als auch im Film wird das Fest zu Beginn kontrastiert mit der geheimen Orgie, zu der sich der Held mit Hilfe seines früheren Kommilitonen Zugang verschafft. Die Atmosphäre hier ist pseudoreligiös, es herrschen offenbar strenge Regeln und Hierarchien, alles scheint einem genau festgelegten Ritual zu folgen (Abb. 4). In Schnitzlers *Traumnovelle* kommt es sogar angeblich nicht einmal zu sexuellen Handlungen. Zwar fragt Fridolin die Frau, die ihn dazu drängt zu fliehen: „Es sollte hier keine verschwiegenen Gemächer geben, in die Paare sich zurückziehen, die sich gefunden haben. Werden alle, die hier sind, mit höflichen Handküssen voneinander Abschied nehmen? Sie sehen nicht danach aus.“ Doch die Unbekannte antwortet ihm: „Vergebliche Hoffnung [...], es gibt hier keine Gemächer, wie du sie dir träumst“ (1992 [1925], 44). In *EYES WIDE SHUT* dagegen findet die sexuelle Ausschweifung in aller Offenheit statt. Doch gleichzeitig fällt die ganze Veranstaltung in ihren überdeutlichen Anklängen an die Libertinage des 18. Jahrhunderts sowie der Männerphantasie von umstandslos verfügbaren Frauenkörpern merkwürdig ‚aus der Zeit‘. Dies ist keine Swinger-Party. Hier gibt es außerdem auch keine erotische Spannung, kein Spiel der Verführung, nur mechanische Geschlechtsakrobatik. In dieser Hinsicht scheint zumindest eine oberflächliche Gemeinsamkeit mit de Sade auf, von dessen Orgien Horkheimer und Adorno feststellen, „mehr noch als auf den Genuss scheint es in solchen Veranstaltungen auf seinen geschäftigen Betrieb, die Organisation anzukommen [...]“ (1971, 80). Die Dimension einer Vernunftkritik und Entzauberung der Moralgesetze fehlt hier jedoch völlig: In diesen Boudoirs wird nicht philosophiert. Und hinter den Kulissen des Fests befindet sich – nichts. Das einzige Geheimnis ist die Identität der Personen, die sich hinter den Masken verbergen. Ziegler erklärt Bill später, sie seien reich und mächtig. (Man fragt sich, ob es sich nicht sogar weitgehend um dieselben handelt, die zu Beginn auf Zieglers eigener Party waren – er selbst jedenfalls war auch unter den Maskierten, genau wie die Prostituierte, die in seinem Bad kollabiert). Damit scheint der Hauptreiz der Orgie letztlich in der Anonymität und der Exklusivität zu bestehen. Hier feiern Mächtige ihre Macht.

Wenn also die Party bei Zieglers eine Atmosphäre eigentümlicher Span-



Abb. 4

nung atmet, so vor allem, weil hier alles möglich scheint und beinahe nichts gewiss ist. Die Geheimorgie dagegen vereinbart zwar eigentlich in ihrer Organisation das Ritual und den Exzess, was jedoch fehlt ist das „zentrale Mysterium“. Genau deshalb wirkt sie auch so ‚aus der Zeit‘: Im Kontext einer aufgeklärten, permissiven bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft scheint sie völlig deplatziert. Und doch: Am Ende von Schnitzlers *Traumnovelle* steht das Erwachen, es beginnt ein neuer Tag mit „einem sieghaften Lichtstrahl durch den Vorhangspalt und einem hellen Kinderlachen von nebenan“ (1992 [1925], 88). Bei Kubrick machen Alice und Bill mit ihrer Tochter Weihnachtseinkäufe, auch hier also eine Rückkehr zur Normalität einer Ehe, die gerade eine Krise überstanden hat. Aber gerade weil die Geheimorgie nicht nur Objekt einer privaten Obsession ist sondern auch als Bild einer ungreifbaren Macht weiterschwingt, bleibt die Frage, was man nun eigentlich gesehen hat bei den beiden Festen und den ganzen Film hindurch, „eyes wide shut“.

Literatur

- Alewyn, Richard / Sälzle, Karl (1959) *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. Reinbek: Rowohlt.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1971) *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Huizinga, Johan (1956) *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek: Rowohlt.
- Schnitzler, Arthur (1992) *Traumnovelle* [1925]. Frankfurt a. M.: Fischer.