RISS

TURIA
KANT

Zeitschrift für Psychoanalyse
Freud · Lacan 48./2000-2

Thema: Psychoanalyse des Bildes

Sicher, auf dem Grunde meines Auges malt sich das Bild. Gewiß, das Bild ist in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Bild.

Jacques Lacan

RISS

Zeitschrift für Psychoanalyse

Freud · Lacan

Psychoanalyse des Bildes

15. Jahrgang · Heft 48 (2000/II)

Herausgegeben von
Ernst Ammann, Raymond Borens, Hans-Dieter Gondek,
Christian Kläui, Michael Schmid

TURIA + KANT

Wien

RISS

Zeitschrift für Psychoanalyse · Freud · Lacan
15. Jahrgang – Heft 48 (2000/II)

ISBN 3-85132-180-4

Impressum:
RISS Zeitschrift für Psychoanalyse · Freud · Lacan
Leonhardsstrasse 37, CH 4051 Basel
begründet von Dieter Sträuli und Peter Widmer
Jahrgang 15 · 2000/II

Herausgeber und Redaktion:
Ernst Ammann, Raymond Borens, Hans-Dieter Gondek, Christian Kläui, Michael Schmid

unter Mitarbeit von:
Rudolf Bernet, Louvain — Iris Därmann, Lüneburg — Monique David-Ménard, Paris — Eva-Maria Golder, Colmar — Roger Hofmann, Friedrichsdorf — Christoph Keul, Ohlsbach — Thanos Lipowatz, Athen — Hinrich Lühmann, Berlin — André Michels, Luxemburg — Peter Müller, Karlsruhe — Karl-Josef Pazzini, Hamburg — Achim Perner, Tübingen — August Ruhs, Wien — Samuel Weber, Paris / Los Angeles — Peter Widmer, Zürich — Slavoj Žižek, Ljubljana

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Verkehr in Wien und des Amts der Vorarlberger Landesregierung.

Umschlag nach einer Idee und mit Zeichnungen von Anselm Stalder.

TURIA
KANT

Verlag Turia + Kant
A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG 1
http://www.turia.at
email: turia.kant@turia.at

Inhalt

Editorial 7

HANS-DIETER GONDEK
Eine psychoanalytische Anthropologie des Bildes 9

SERGIO BENVENUTO
Der Blick des Blinden: Erläuterungen über Cézanne und den Kubismus 29

WOLFRAM BERGANDE
Lacan, Kojève und *Las meninas* von Velázquez 53

NORBERT HAAS
Masson, André 87

ANNA KATHARINA ULRICH
Zwei Schwestern. Zum Verhältnis zwischen Bild und Sprache 99

MARTIN STINGELIN
Warum ist *Die Traumdeutung* von Sigmund Freud nicht verfilmbar? 121

PETER STASTNY
Eyes Wide Shut – Eine Orgie falscher Signifikanten 141

WOLFGANG BRUMETZ, AUGUST RUHS
Über Traum*bild*ung 149

Eyes Wide Shut

Eine Orgie falscher Signifikanten

PETER STASTNY

Die meisten Besprechungen von Stanley Kubricks letztem, posthumem Werk drehen sich um die Frage, ob der bekannt obsessive Regisseur die vielen unrichtigen und häufig grell unvereinbaren Bezüge auf Orte, Personen und Zeiten absichtlich gewollt habe. In Anbetracht seiner von Makellosigkeit geprägten Geschichte, was im einzelnen die Elemente der Ausstattung, Beleuchtung und Besetzung seiner Filme betrifft, müssen wir wohl annehmen, daß es so ist. Letztlich ist die Frage, ob Kubricks willentliches Bemühen, überlieferte persönliche und kulturelle Signifikanten zu verzerren und zu entwurzeln, der Geschichte und dem Film zugute kam, die Frage nach dem Scheitern oder dem Erfolg dieses bemerkenswerten Films.

Lassen Sie mich mit der Entscheidung beginnen, die Rolle eines New Yorker (sic Wiener) Arztes durch Tom Cruise zu besetzen. Auch ohne Schnitzlers eigene Absicht in seiner »Traumnovelle« heranzuziehen, kann Cruises farbloser Doktor nichts anderes sein als das Reinwaschen einer bereits blutleeren Profession. Er führt seine Praxis und allgemein sein Leben so, als würde nichts ihn kümmern. Keine Emotion an ihm scheint wirklich. Natürlich gibt es Technokraten, die den Arztberuf ausüben und auf die diese Beschreibung paßt, aber so einer ist Cruise auch wieder nicht. Sie sorgen sich um ihren Erfolg, um die Forschung, und um die Macht – wenn nicht gerade um ihre Patienten. Cruise ist wegen seines Namens, seiner Ehe mit Nicole Kidman und wegen seines höchst unärztlichen Benehmens ausgewählt worden. Wir haben es hier mit einem Signifikanten zu tun, der den Zuschauer in die Irre führt, der sagt, dieser Doktor ist überhaupt kein Doktor, in Wirklichkeit ist er noch nicht einmal ein Mann, er ist bloß eine Marionette in den Händen Kubricks, unfähig, ir-

gend etwas auszudrücken, daß sein Regisseur nicht wünscht oder, eigentlich, daß er wünscht. Das meine ich mit »falschem Signifikanten«. Er bezieht sich auf nichts Vertrauenswürdiges, sondern meidet vielmehr jegliche Signifikanz, die eine Rolle wie Dr. Harford hätte haben können, wenn er von einem Schauspieler vom Schlage eines Harrison Ford, Jack Nicholson oder Ralph Fiennes gespielt worden wäre.

Über den ganzen Film hinweg bekommen wir Kubricks hartnäckiges Festhalten an der Methode des »falschen Signifikanten« zu sehen. Gleich am Beginn finden wir in der Einrichtung von Harfords großzügiger Wohnung am Central Park West eine absolute Mißachtung der heute populären Geschmacksrichtungen vor. Das ›Sitcom‹-Dekor wird durch eine Kunst gebrochen, die sich durch billige Naivität auszeichnet. Diese in ihren kitschigen Details obsessiven und von jeder emotionalen Qualität entleerten Blumengemälde finden ihr Pendent in den Weihnachtsdekorationen und anderen unechten, in jeder Szene verstreuten Lichtern. Da ihnen jeder festliche Glanz abgeht, machen sie eher blind, und so frage ich mich, ob dies nicht einer der Gründe für Dr. Harfords Amaurose – trotz weit geöffneter Augen – ist. Nochmals, man muß sich vor Augen halten, daß dies alles von seiten Kubricks absolut gewollt ist, in welchem Maße auch immer posthum noch an dem Werk herumgeflickt worden sein könnte. Doch was ist der Zweck von Kubricks Strategie? Macht sich jemand Gedanken um eine Figur, der so gänzlich jedes Empfindungsvermögen abgeht? Kein Ärger, kein Begehren, keine Enttäuschung, nicht einmal Furcht. So sehr, daß die bis an die Schmerzgrenze ausgeleuchtete Wohnung beinahe wie Kubricks Operationssaal ausschaut, in dem eine Gruppe lebender Leichen seziert wird, in deren Innerem sich praktisch nichts finden läßt. Und doch ist diese Entblößung wahrscheinlich das faszinierendste Element des Films.

Viel ist über die Grandezza und Opulenz von Mr. Zieglers Galaparty gesagt worden. Ein jüdischer Magnat, der es mit einer schönen Drogenabhängigen in seinem fein eingerichteten Badezimmer treibt, ist sicher eine treffliche Metapher. Doch eine Metapher wofür? Für unsere Zeiten? Für Schnitzlers monarchistischen fin-de-siècle-Rahmen? Wohl kaum. Vor allem, wenn man die Tatsache in Betracht zieht, daß die Figur Ziegler in der Traumnovelle nicht existiert, sondern allein von Kubrick und seinem Drehbuchschreiber erfunden worden ist. Die bewußte Falschheit dieses Signifikanten wirft für mich die Frage auf, ob

Kubrick hier nicht an etwas viel Niedrigeres gedacht hat, eine von Selbsthaß genährte Reflexion darüber, was ein jüdischer New Yorker Junge für seine Zukunft erhoffen darf, wenn er seine moralischen und künstlerischen Ambitionen beiseite legen würde. Der Einsatz von Sydney Pollack, neben Woody Allen der (in einem nicht-neurotischen Sinne) jüdischste unter den jüdischen Filmregisseuren, ist noch ein weiterer bewußt irreführender Wegweiser in Kubricks letztem *mysterium coniunctionis*.

Das falsche Greenwich Village ist die nächste Station auf Kubricks Via Dolorosa. Ich glaube, daß man wohl sagen kann, daß die überwältigende Mehrheit derer, die diesen Film sehen werden, New Yorks Greenwich Village aus erster Hand kennen. Sie könnten sogar mit den Londoner Straßen vertraut sein, in denen der größte Teil der New York-Handlung gefilmt worden ist. Anders als Benignis falsches Konzentrationslager orientiert sich Kubricks Village nicht an jener Art universalistischer Sprache, deren Absicht es ist, die Besonderheiten zu generalisieren. Seine Schauplätze sind Verzerrungen des Realen, dazu bestimmt, die Sehnerven der Zuschauer so zu irritieren, bis diese bemerken, daß ihre Augen *(eyes)* in Wirklichkeit weit geschlossen *(wide shut)* sind. Ermutigt er damit die Zuschauer, ihre Augen zu schließen, so daß sie anfangen können zu sehen? Wohl kaum. Stattdessen läßt er Sie mit einem Gefühl zurück, zur falschen Zeit am falschen Ort zu sein und nicht zu wissen warum – ein Gefühl, das sich durch den Rest des Films zieht.

Ein weiterer *cul-de-sac* wird in der Szene mit dem Kostümverleiher eröffnet, der auf hinterhältige Weise in das Stereotyp eines osteuropäischen Ganoven paßt, und der solange den Anschein erweckt, als empöre er sich über das unzüchtige Verhalten seiner Tochter, bis er bezahlt wird. Neben dem fremdenfeindlichen Unterton dieser Szene, in der die Figur des »ungarischen« Tänzers der Ballszene nachklingt, der in Schnitzlers Original in Wirklichkeit ein Pole war, und die wie zufällig ein Paar von jenen berühmt pädophilen japanischen Männern enthält, ist die Falschheit dieses Signifikanten dafür bestimmt, eine weitere Gruppe von Kubricks privaten Obsessionen zu verbergen. Wenn für Kubrick Ziegler das war, was aus ihm hätte werden können, dann könnte der Kostümmensch ein Milosevic sein, der es nicht zum Diktator gebracht hat: Ein Ladenbesitzer, der bereit ist, seine eigene Sippe zu verkaufen, wenn es nur dem Geschäft dient.

Abschließend kommen wir zu der berühmten Long-Island-Orgie,

ein Markenname, der internationalen Zuspruch erwarten läßt. Alles hängt an der Ausstattung, praktisch nichts an der Handlung. Eine Gruppe schwarzgewandeter Fledermausleute, maskiert im Stil des venezianischen Karnevals, werden von einem rotbemantelten Kardinal/Zeremonienmeister geführt, dessen modischer Sinn so langweilig ist, daß er kaum in Fellinis »Roma« eine Anstellung bekommen hätte. Stattdessen erinnert er mich an Jakob Frank, einen falschen Messias im Galizien des 18. Jahrhunderts, zu dessen Kult sexuelle Riten und rote Gewänder gehörten. Doch Sex ist hier Nebensache. Er dient bloß dazu, die Aufmerksamkeit von den erstaunlich unbeeindruckenden Gastgebern und Gästen abzulenken, deren wirkliche Mission geheimgehalten wird und sich wohl kaum auf notorische New Yorker Swinger-Treffpunkte wie Plato's Retreat oder Le Trapeze beziehen kann. Gut möglich, daß es sich um Juden handelt, die ins Reich der Nichtjuden eindringen und das antisemitische Gerücht vom hypersexuellen Voyeurismus und möglicherweise sogar des Ritualmordes einführen.

Ist Kubrick ein weiterer von Selbsthaß gepeinigter Jude? Wohl kaum. Doch was sonst? Ein weiterer falscher Signifikant. Doch die vielsagendste Verfälschung in Kubricks Drehbuch dreht sich um Albertine's Traum, der im Film nur zum Teil wiedergegeben wird. Schnitzlers Original ließ Albertine ein völlig anderes Ende ihres Traumes erzählen, der es verdient, in voller Länger zitiert zu werden, da diese Auslassung, wie ich glaube, den Schlüssel zu Kubricks Absichten enthält. Der Traum beginnt am Tag vor ihrer Hochzeit, sie versucht, den Schrank aufzuschließen, um nach ihrem Hochzeitskleid zu sehen, doch der Schrank ist vollgestopft mit Kostümen aller Art, und verschwindet dann. Fridolin tritt auf, angezogen wie ein Prinz, und plötzlich stehen sie beide draußen, an einem ihnen vertrauten Platz in den Bergen, eine dreieckige Lichtung, die an eine steile Felswand grenzt. Der Himmel war die Decke ihres Brautgemachs und sie umarmten einander fest.

Ist das Folgende Schnitzler's Originaltext?

»Aber ... trotz der innigsten Umarmung war unsere Zärtlichkeit ganz schwermütig wie mit einer Ahnung von vorbestimmtem Leid. Mit einemmal war der Morgen da. Die Wiese war licht und bunt, der Wald ringsum köstlich betaut, und über der Felswand zitterten Sonnenstrahlen. Und wir beide sollten nun wieder zurück in die Welt, unter die Menschen, es war die höchste Zeit. Doch nun war etwas Fürchterliches geschehen. Unsere Kleider

waren fort. Ein Entsetzen ohnegleichen erfaßte mich, brennende Scham bis zu innerer Vernichtung, zugleich Zorn gegen dich, als wärst du allein an dem Unglück schuld; – und all das: Entsetzen, Scham, Zorn war an Heftigkeit mit nichts zu vergleichen, was ich jemals im Wachsein empfunden habe. Du aber im Bewußtsein deiner Schuld stürztest davon, nackt wie du warst, um hinabzusteigen und uns Gewänder zu verschaffen. Und als du verschwunden warst, wurde mir ganz leicht zumut. Du tatest mir weder leid, noch war ich in Sorge um dich, ich war nur froh, daß ich allein war, lief glückselig auf der Wiese umher und sang: es war die Melodie eines Tanzes, die wir auf der Redoute gehört haben. Meine Stimme klang wundervoll, und ich wünschte, man sollte mich unten in der Stadt hören. Diese Stadt sah ich nicht, aber ich *wußte* sie. Sie lag tief unter mir und war von einer hohen Mauer umgeben; eine ganz phantastische Stadt, die ich nicht schildern kann. Nicht orientalisch, auch nicht eigentlich altdeutsch, und doch bald das eine, bald das andere, jedenfalls eine längst und für immer versunkene Stadt. Ich aber lag plötzlich auf der Wiese hingestreckt im Sonnenglanz, – viel schöner, als ich je in Wirklichkeit war, und während ich so dalag, trat aus dem Wald ein Herr, ein junger Mensch hervor, in einem hellen, modernen Anzug, er sah, wie ich jetzt weiß, ungefähr aus wie der Däne, von dem ich dir gestern erzählt habe. Er ging seines Weges, grüßte sehr höflich, als er an mir vorüberkam, beachtete mich aber nicht weiter, ging geradenwegs auf die Felswand zu und betrachtete sie aufmerksam, als überlegte er, wie man sie bezwingen könnte. Zugleich aber sah ich auch dich. Du eiltest in der versunkenen Stadt von Haus zu Haus, von Kaufladen zu Kaufladen, bald unter Laubengängen, bald durch eine Art von türkischem Bazar, und kauftest die schönsten Dinge ein, die du für mich nur finden konntest: Kleider, Wäsche, Schuhe, Schmuck; – und all das tatest du in eine kleine gelblederne Handtasche, in der doch alles Platz fand. Immerfort aber warst du von einer Menschenmenge verfolgt, die ich nicht wahrnahm, ich hörte nur ihr dumpfes, drohendes Geheul. Und nun erschien der andere wieder, der Däne, der früher vor der Felswand stehengeblieben war. Wieder kam er vom Walde her auf mich zu, – und ich wußte, daß er indessen um die ganze Welt gewandert war. Er sah anders aus als zuvor, aber doch war er derselbe. Er blieb wie das erstemal vor der Felswand stehen, verschwand wieder, dann kam er wieder aus dem Wald hervor, verschwand, kam aus dem Wald; das wiederholte sich zwei- oder drei- oder

hundertmal. Es war immer derselbe und immer ein anderer, jedesmal grüßte er, wenn er an mir vorüberkam, endlich aber blieb er vor mir stehen, sah mich prüfend an, ich lachte verlockend, wie ich nie in meinem Leben gelacht habe, er streckte die Arme nach mir aus, nun wollte ich fliehen, doch ich vermochte es nicht, – und er sank zu mir auf die Wiese hin.«
An dieser Stelle hielt sie ein und brauchte die Ermutigung ihres Ehemannes um fortzufahren:
»Es ist nicht so leicht«, begann sie wieder. »In Worten lassen sich diese Dinge eigentlich kaum ausdrücken. Also – mir war, als erlebte ich unzählige Tage und Nächte, es gab weder Zeit noch Raum, es war auch nicht mehr die von Wald und Fels eingefriedete Lichtung, in der ich mich befand, es war eine weit, unendlich weithin gedehnte, blumenbunte Fläche, die sich nach allen Seiten in den Horizont verlor. Ich war auch längst – seltsam: dieses längst! – nicht mehr mit diesem einen Mann allein auf der Wiese. Aber ob außer mir noch drei oder zehn oder noch tausend Paare da waren, ob ich sie sah oder nicht, ob ich nur jenem einen oder auch andern gehörte, ich könnte es nicht sagen. Aber so wie jenes frühere Gefühl von Entsetzen und Scham über alles im Wachen Vorstellbare weit hinausging, so gibt es gewiß nichts in unserer bewußten Existenz, das der Gelöstheit, der Freiheit, dem Glück gleichkommt, das ich nun in diesem Traum empfand. Und dabei hörte ich keinen Augenblick lang auf, von dir zu wissen. Ja, ich sah dich, ich sah, wie du ergriffen wurdest, von Soldaten, glaube ich, auch Geistliche waren darunter; irgendwer, ein riesengroßer Mensch, fesselte deine Hände, und ich wußte, daß du hingerichtet werden solltest. Ich wußte es ohne Mitleid, ohne Schauer, ganz von fern. Man führte dich in einen Hof, in eine Art von Burghof. Da standest du nun mit nach rückwärts gefesselten Händen und nackt. Und so wie ich dich sah, obwohl ich anderswo war, so sahst du auch mich, auch den Mann, der mich in seinen Armen hielt, und alle die andern Paare, diese unendliche Flut von Nacktheit, die mich umschäumte und von der ich und der Mann, der mich umschlungen hielt, gleichsam nur eine Welle bedeuteten. Während du nun im Burghof standest, erschien an einem hohen Bogenfenster zwischen roten Vorhängen eine junge Frau mit einem Diadem auf dem Haupt und im Purpurmantel. Es war die Fürstin des Landes. Sie sah hinab zu dir mit einem strenge fragenden Blick. Du standest allein, die andern, so viele es waren, hielten sich abseits, an die Mauern gedrückt, ich hörte ein tückisches, gefahrdrohendes Murmeln und

Raunen. Da beugte sich die Fürstin über die Brüstung. Es wurde still, und die Fürstin gab dir ein Zeichen, als gebiete sie dir, zu ihr hinaufzukommen, und ich wußte, daß sie entschlossen war, dich zu begnadigen. Aber du merktest ihren Blick nicht oder wolltest ihn nicht bemerken. Plötzlich aber, immer noch mit gefesselten Händen, doch in einen schwarzen Mantel gehüllt, standest du ihr gegenüber, nicht etwa in einem Gemach, sondern irgendwie in freier Luft, schwebend gleichsam. Sie hielt ein Pergamentblatt in der Hand, dein Todesurteil, in dem auch deine Schuld und die Gründe deiner Verurteilung aufgezeichnet waren. Sie fragte dich – ich hörte die Worte nicht, aber ich wußte es –, ob du bereit seist, ihr Geliebter zu werden, in diesem Fall war dir die Todesstrafe erlassen. Du schütteltest verneinend den Kopf. Ich wunderte mich nicht, denn es war vollkommen in der Ordnung und konnte gar nicht anders sein, als daß du mir auf alle Gefahr hin und in alle Ewigkeit die Treue halten mußtest. Da zuckte die Fürstin die Achseln, winkte ins Leere, und da befandest du dich plötzlich in einem unterirdischen Kellerraum, und Peitschen sausten auf dich nieder, ohne daß ich die Leute sah, die die Peitschen schwangen. Das Blut floß wie in Bächen an dir herab, ich sah es fließen, war mir meiner Grausamkeit bewußt, ohne mich über sie zu wundern. Nun trat die Fürstin auf dich zu. Ihre Haare waren aufgelöst, flossen um ihren nackten Leib, das Diadem hielt sie in beiden Händen dir entgegen – und ich wußte, daß sie das Mädchen vom dänischen Strande war, das du einmal des Morgens nackt auf der Terrasse einer Badehütte gesehen hattest. Sie sprach kein Wort, aber der Sinn ihres Hierseins, ja ihres Schweigens war, ob du ihr Gatte und der Fürst des Landes werden wolltest. Und da du wieder ablehntest, war sie plötzlich verschwunden, ich aber sah zugleich, wie man ein Kreuz für dich aufrichtete; – nicht unten im Burghof, nein, auf der blumenübersäten unendlichen Wiese, wo ich in den Armen eines Geliebten ruhte, unter all den andern Liebespaaren. Dich aber sah ich, wie du durch altertümliche Gassen allein dahinschrittest ohne jede Bewachung, doch wußte ich, daß dein Weg dir vorgezeichnet und jede Flucht unmöglich war. Jetzt gingst du den Waldpfad bergan. Ich erwartete dich mit Spannung, aber ohne jedes Mitgefühl. Dein Körper war mit Striemen bedeckt, die aber nicht mehr bluteten. Du stiegst immer höher hinan, der Pfad wurde breiter, der Wald trat zu beiden Seiten zurück, und nun standest du am Wiesenrand in einer ungeheuern, unbegreiflichen Ferne. Doch du grüßtest mich lächelnd mit den Augen,

wie zum Zeichen, daß du meinen Wunsch erfüllt hattest und mir alles brachtest, wessen ich bedurfte: – Kleider und Schuhe und Schmuck. Ich aber fand dein Gebaren über alle Maßen töricht und sinnlos, und es lockte mich, dich zu verhöhnen, dir ins Gesicht zu lachen, – und gerade darum, weil du aus Treue zu mir die Hand einer Fürstin ausgeschlagen, Foltern erduldet und nun hier heraufgewankt kamst, um einen furchtbaren Tod zu erleiden. Ich lief dir entgegen, auch du schlugst einen immer rascheren Gang ein – ich begann zu schweben, auch du schwebstest in den Lüften; doch plötzlich entschwanden wir einander, und ich wußte: wir waren aneinander vorbeigeflogen. Da wünschte ich, du solltest doch wenigstens mein Lachen hören, gerade während man dich ans Kreuz schlüge. – Und so lachte ich auf, so schrill, so laut ich konnte. Das war das Lachen, Fridolin, – mit dem ich erwacht bin.«

Kubrick tilgte das meiste von diesem Traum aus dem Drehbuch von Eyes Wide Shut. Insbesondere vermied er die bildliche Darstellung von Fridolin als Christus beim Aufstieg nach Golgatha auf seinem Weg him zum Martyrium. Nichtsdestotrotz hielt er wie auch Schnitzler an den 12 Stationen des Kreuzweges fest mit dem hauptsächlichen Unterschied, daß in Schnitzlers Version die drei letzten Stufen vor der Kreuzigung Teil von Albertines Traum waren. Warum sollte Kubrick die offenkundige Christus-Analogie verbergen wollen, wenn nicht, um uns mit einem weiteren »irreführenden Köder« zu füttern? Versucht er tatsächlich, uns davon abzuhalten, das Martyrium des Doktors mit Christi Sexualität gleichzusetzen?

Dies könnte die letzte Spur in Kubricks Versteckspiel und möglicherweise sogar eine Vorahnung seines eigenen Abtretens nur Wochen vor dem festgelegten Erscheinungstermin des Films sein. Das Scheitern des Doktors, seine Schuld zu überwinden, steht für Christi Widerwille zu sündigen, sogar um sein Leben zu retten, und könnte gar für Kubricks Unvermögen stehen, diesem Film Leben einzuhauchen. Das ist der Grund, warum dieser letzte Film solch ein phantastischer Erfolg und verheerender Fehlschlag zugleich ist. Kubrick muß realisiert haben, daß dieses letzte Rätsel, in dem der Mensch dazu verdammt war, ein Leben zu leben, ohne die Möglichkeit von Fehltritten, das Todesurteil über jedes fühlende menschliche Wesen aussprach. Ob diese Realisierung seinen eigenen Tod beschleunigt hat, wird auf immer unentdeckt bleiben.

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Hans-Dieter Gondek