

Close-up : Kuckuck spielen

Autor(en): **Binotto, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 349

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863583>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Bonjour Tristesse 01:18:39–01:23:02
 Regie: Otto Preminger;
 Buch: Arthur Laurence nach dem gleichnamigen Roman von Françoise Sagan; Kamera: Georges Périnal; Schnitt: Helga Cranston; Musik: George Auric. Darsteller (Rolle): David Niven (Raymond), Jean Seberg (Cécile), Deborah Kerr (Anne Larson). USA, GB 1958

Kuckuck spielen

Die Szene ist eine Falle, für die Figuren ebenso wie für unseren Blick. Man verheddert sich darin. Es ist die Falle, die das eifersüchtige Mädchen Cécile der prüden Anne, ihrer Stiefmutter in spe, gestellt hat, um sie loszuwerden und endlich zu jener Sorglosigkeit zurückkehren zu können, die sie und ihr Schwerenöter-Vater bislang genossen haben. Cécile hat darum zwischen ihrem Vater und einer seiner früheren Gespielinnen ein Schäferstündchen arrangiert, und Anne soll die beiden in flagranti ertappen. Der Plan gelingt. Allzu perfekt.

Alles ist auf Inszenierung, auf Täuschung angelegt in Otto Premingers *Bonjour Tristesse*, in dieser Szene am offensichtlichsten. So wie Cécile ihre Rivalin, die ihr innig-inzestuöses Verhältnis mit dem Vater zu zerstören droht, wie eine Spielfigur herumbugsiert, damit diese sich selbst schachmatt setzt, so arrangiert auch der Regisseur seine Figuren wie Marionetten auf einer Kasperlebühne. *Mise en Scène* nennt sich das: filmisches Erzählen, nicht durch Montage, sondern mittels Arrangement im Raum. Nicht die Montage bestimmt, was wir sehen sollen, vielmehr ist der filmische Raum offen für unseren eigenen schweifenden Blick, die Zuschauer schauen wie in ein Prisma hinein und müssen das Drama selbst erkennen, wie es bei André Bazin heisst.

Doch was wir in Premingers Prisma erkennen, ist nur wieder dessen eigene Struktur als Spiegelung. Wenn sich Cécile ans offene Fenster schleicht, hinter dem Anne nichts ahnend über ihren Modezeichnungsitz, erscheint das Filmbild verdoppelt: Das Fenster ist nichts anderes als ein weiterer Bildschirm, mit Anne als dessen

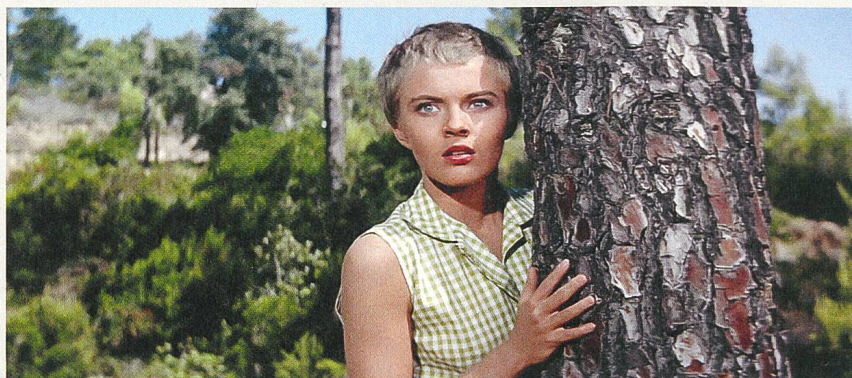


Hauptdarstellerin und Cécile als heimlicher Regisseurin. Hinten an der Wand von Annes Zimmer hängen zwei Zeichnungen und dazwischen ein Gemälde mit abstrakten Formen, in Gelb, Rot und Weiss vor dunklem Hintergrund – ein Gemälde von genau der Art, wie die Grafiken des Designers Saul Bass, die wir bereits im Vorspann von *Bonjour Tristesse* gesehen haben. Der Film zitiert sich selbst. Wir sehen ein Bild im Bild im Bild – die *Mise en Scène* wird zur *Mise en Abyme*.

Und zugleich ist diese Staffelung verschiedener Bildräume nur wieder eine weitere Täuschung. Denn die Bildräume sind eigentlich gar nicht getrennt, auch wenn alle so tun als ob. Wenn Anne durch den Garten spaziert und Cécile ihr hinterherschleicht, darauf lauend, wann die Nichtsahnende endlich auf das Liebespaar in den Büschen stossen wird, sind wir Zuschauer irritiert ob der schreienden Künstlichkeit der ganzen Inszenierung. Wie kann es sein, dass Anne ihre Verfolgerin nicht sieht, wo diese doch nur

wenige Schritte hinter ihr geht? Wie kann sie sie nicht bemerken, wenn sie hinter dem Baum steht, direkt am Weg und dabei nur halb verdeckt? So wie Eltern beim Versteckspiel den Kleinen zuliebe manchmal so tun, als seien sie ganz ahnungslos, während sie die Kinder im Gebüsch eigentlich schon längst erspäht haben, so scheint auch Anne willentlich das Versteckspiel mitzumachen, das ihre Stiefmutter für sie im Garten arrangiert hat. Du siehst mich, du siehst mich nicht: Man spielt Kuckuck.

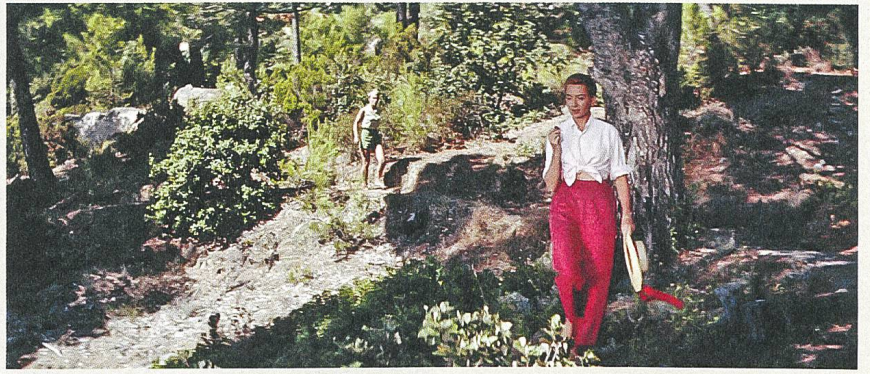
Von Kuckuck kommt auch der Cuckold – pornografischer Jargonbegriff für jenes erniedrigende Sexspiel, bei dem der Ehemann zusehen muss, wie seine Frau mit einem anderen schläft. Aus «Du siehst mich, du siehst mich nicht» wird das Blümchenspiel «Sie liebt mich, sie liebt mich nicht». Anne ist der Cuckold, wenn sie am Ende ihres Spaziergangs Céciles Vater entdeckt, wie dieser mit einer anderen Frau rummacht. Diesen obszönen Akt zeigt uns der



Film nicht. Wir hören nur die Stimme des Fremdgehers, wie er seiner Gespielin zuflüstert und sich über seine nichtsahnende Verlobte lustig macht, und sehen dazu in Grossaufnahme Annes zunächst erschrockenes, dann verzweifelte Gesicht. Als Leerstelle aus dem Bild verbannt, wird der sexuelle Akt, auf den dieser Film immer anspielt, der aber nie vollzogen wird, zum blossen Fantasma. So fragt man sich unweigerlich, ob Anne tatsächlich ihren Verlobten mit einer anderen sieht oder ob sie sich das Ganze nur vorstellt. Ist ihre Angst davor, betrogen zu werden, vielleicht ihr heimlicher, masochistischer Wunsch? Eben dieser Schwebezustand zwischen Angst und Lust ist es denn auch, worauf der Masochismus es eigentlich abgesehen hat. Wenn in den Erzählungen von Sacher-Masoch die konkreten obszönen Beschreibungen allesamt fehlen, so nur, weil sich im Aufschub, in der Suspension die eigentliche Erregung des Masochismus kristallisiert. Daher rührt Gilles Deleuze zufolge denn auch die Affinität des Masochismus für Posen und Larven: «Die masochistischen Szenen müssen wie Plastiken oder Gemälde erstarrt sein, Plastiken oder Gemälde kopieren, sich in Spiegeln und Reflexen wiederholen.» Die Verdoppelungen in der Mise en Scène von *Bonjour Tristesse*, die Staffelungen von Bild in Bild in Bild – sie passen nur allzu gut zur masochistischen Atmosphäre des Films.

Doch so, wie sich die Bildräume staffeln und trotzdem eigentlich immer nur dasselbe Prisma bilden, so staffeln sich auch die Betrachter und sind doch eigentlich alle miteinander identifiziert. Nicht nur Anne ist die Erniedrigte, Cécile selbst, die Regisseurin dieser Scharade, ekelt sich im Lauf dieser Szene ob jenem Anblick, den sie doch selbst so hinterlistig herbeigeführt hat. Cécile wird damit zum Opfer ihrer eigenen Intrige: zum Cuckold des Cuckolds.

Wenn Anne schliesslich davonstürzt zu ihrem Wagen und Cécile ihr hinterher, kommt es zu einer letzten



Konfrontation zweier Bildsphären. Zwischen dem Innenraum des Wagens, in dem die verzweifelte Anne sitzt, und dem Aussenraum, aus dem Cécile zu ihr hineinblickt, ist das Fenster des Wagens als Bildschirm. Auf der Kante des Fensters aber, auf der Schwelle zwischen innen und aussen, sind die Hände von Anne und Cécile verschlungen. «We need you», sagt die Tochter. «You don't need anybody», sagt die Stiefmutter. Beide haben recht. Das masochistische

Kuckucksspiel braucht den anderen, vor dem man sich angeblich verstecken und dabei umso mehr entblößen kann. In Wahrheit aber dreht sich dabei alles nur um einen selbst. Der Voyeur schaut eigentlich nur immer sich selber zu. Die Bildschirme, die er um sich herum aufstellt, sind nur Spiegel.

Vielleicht erkennen wir in diesem Moment auch unsere eigene Rolle im ganzen Spiel: Wir, die Zuschauer, sind es doch eigentlich, für die Cécile und Anne ihr fadenscheiniges Versteckspiel getrieben haben. Der Cuckold, der genarrt werden will und sich dabei aufstachelt, das sind wir selbst. Vielleicht erinnern wir uns dann auch an Céciles hartnäckigen Blick in die Kamera zu Beginn von *Bonjour Tristesse*. Nachträglich lesen wir darin die Frage der Gespielin an ihren Partner: «Na, ist es das, was du sehen wolltest?»

Johannes Binotto

