

Jan-Hendrik Bakels

## Halbwelten und Doppelfiguren

Zum Spiel mit Figur und Persona in Jacques Derays LA PISCINE

Ein Fotograf aus der Truppe Chris Markers machte eine Aufnahme von uns. Man sieht mich darauf im Profil, in einem hinreißenden, von Rosier gestalteten grauen Parka, den ich zu dieser Zeit täglich trug. Valérie [Lagrange, J.-H. B.] steht mir gegenüber, sie trägt ein besticktes rumänisches Hemd im Hippiestil. Beide rauchen wir eine Zigarette. Um uns herum schemenhafte Gestalten in der Nacht. Aus unseren Blicken spricht die gleiche Anspannung, die gleiche Erwartung des Unvermeidlichen. Dieses Foto besitze ich immer noch. Es wurde wenige Sekunden vor dem Angriff der Polizei gemacht.<sup>1</sup>

Anne Wiazemsky, französische Schauspielerin und von 1967–1979 mit Jean-Luc Godard verheiratet, eine kurze Straßenszene in der Nacht vom 10. auf den 11. Mai 1968. Jener 11. Mai wird in der Folge in Frankreich aufgrund eines – selbst für dieses bewegte Jahr – einschneidenden Ereignisses ins viel bemühte ‚kollektive Gedächtnis‘ eingehen.<sup>2</sup>

### Prolog: Eine Nacht im Mai – Revolte mit Ankündigung

Im Januar desselben Jahres hatte ein 22-jähriger Student den französischen Jugend- und Sportminister François Missoffe am Rande einer Veranstaltung im Schwimmbad der Universität Nanterre um Feuer gebeten – und die Gelegenheit genutzt, eine Nachfrage zum 1967 vom entsprechenden Ministerium herausgegebenen Weißbuch über die Jugend zu stellen. Der kurze Wortwechsel wandelt sich zum politischen Streitgespräch, und plötzlich stehen Gerüchte im Raum, dem bis dahin der Öffentlichkeit unbekanntem deutsch-französischen Studenten namens Daniel Cohn-Bendit drohe die Exmatrikulation, eventuell sogar die Abschiebung nach Deutschland. Verschiedene Studierenden-Vereinigungen solidarisieren sich daraufhin, studentische Aktionen und Reaktionen von Universität und Polizei wechseln sich über Wochen und Monate ab – bis die Wellen der Proteste, Aussperrungen und Exmatrikulationsdrohungen sich

---

<sup>1</sup> Anne Wiazemsky: Paris, Mai '68. Berlin 2018, S. 51.

<sup>2</sup> Vgl. zu diesen und den folgenden Ausführungen zum Mai 1968 in Paris sowie dem Vorlauf der Ereignisse: Norbert Frei: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest. München 2017, S. 9–29.

im Mai schließlich zu einer Flut verdichten. Nachdem vier Protestierende infolge der anhaltenden Unruhen zu Gefängnisstrafen ohne Bewährung verurteilt werden, liefern sich am 3. Mai einige Studierende der nun ebenfalls von den Protesten erfassten Sorbonne eine direkte Auseinandersetzung mit der Polizei; am 6. Mai werden erste Barrikaden errichtet; im Laufe des 10. Mai fangen die Protestierenden an, systematisch das Gebiet um die mittlerweile geschlossene Sorbonne zu verbarrikadieren; um kurz nach zwei Uhr in den ersten Stunden des 11. Mai beginnt die Polizei schließlich, die Barrikaden gewaltsam zu räumen. In den folgenden dreieinhalb Stunden eskaliert die Gewalt auf beiden Seiten, am Ende stehen etwa 60 ausgebrannte Autos, 367 Verletzte, 460 festgenommene auf Seiten der Demonstrierenden und „eine der gewaltsamsten Auseinandersetzungen seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs“.<sup>3</sup> Die französische Öffentlichkeit zeigt sich so geschockt von der gewaltsamen Auflösung des Protests, dass als direkte Reaktion zwei Tage später landesweit die wohl größte Demonstration in der Geschichte Frankreichs stattfindet.

Wiazemskys eingangs zitierte Ausführungen beschreiben exakt den Moment der Eskalation: die Sekunden der Ruhe, bevor die Welle des Protestes schließlich zwischen Schlagstöcken und Pflastersteinen im Wirbel der Gewalt bricht. Angesichts der Tragweite jener Ereignisse erscheint ihre Momentaufnahme fast banal. Der Fokus auf die Anwesenheit des Filmemachers Marker und der Schauspielerin Lagrange, die ausführlichen Beschreibungen der Kleidungsstücke („hinreißend“), die Erwähnung der obligatorischen Zigarette – würde Wiazemsky nicht noch zumindest die allgegenwärtige „Anspannung“ erwähnen, man könnte ihre Ausführungen genauso gut als Erinnerungen an eine Party der Pariser Bohème lesen. Und doch geht es mir an dieser Stelle mitnichten darum, ihren Ausführungen in irgendeiner Weise Oberflächlichkeit oder Ähnliches zu unterstellen. Vielmehr werde ich im Folgenden versuchen zu zeigen, inwiefern sie geradezu symptomatisch für die sogenannte ‚Bewegung‘ hinter den Protesten des Jahres 1968 sind, ja sogar über diese vieldiskutierte Bewegung hinaus symptomatisch dafür, dass den 1960er Jahren eben nicht nur die Geburt einer die westlichen Gesellschaften bis heute prägenden Gegenkultur zuzuschreiben ist – sondern dass jene Jahre auch den Durchbruch einer Entwicklung markieren, in deren Zuge Politik und Popkultur, materialistische Beschreibung der Realität und kulturelle Fantasie zunehmend miteinander verschmelzen. Dazu werde ich den Blick – „Ausgerechnet!“ – mag die/der ein oder andere an dieser Stelle ausrufen – auf Jacques Derays Film LA PISCINE

---

3 Frei: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest, S. 15; zu den Zahlen betreffs Sach- und Personenschäden sowie Festnahmen vgl. S. 18.

(F/I 1968) richten, der im Spätsommer und Herbst 1968 gedreht wurde. Einen Film also, der vor allem dafür in Erinnerung geblieben ist, das gescheiterte Traumpaar Delon/Schneider noch einmal vor der Kamera vereint zu haben – und den das *Lexikon des Internationalen Films* als „belanglose Kolportage-Story mit schicker Ausstattung, die ganz auf die beiden Stars zugeschnitten ist“<sup>4</sup> verwirft. Doch bevor wir uns damit befassen können, ob und inwiefern auch LA PISCINE den Zeitgeist greifbar werden lässt, gilt es zunächst den Blick auf eben jene „beiden Stars“ zu richten.

## Erster Akt: Von der Affäre zur Amour fou – Kaiserin trifft Filou

Rückblende: Der Flughafen Paris-Orly, zehn Jahre zuvor.<sup>5</sup> Am 10. April 1958 entsteigt der junge deutsche Filmstar Romy Schneider, wie immer in den ersten Jahren ihrer Karriere begleitet von ihrer Mutter Magda, dem Flugzeug, das sie auf Einladung der Produzenten ihres neuen Films CHRISTINE (Pierre Gaspard-Huit, FR/I 1958) – die Dreharbeiten stehen erst noch an – nach Frankreich gebracht hat. Schneider ist erst neunzehn Jahre alt und doch bereits ein internationaler Star. Fünf Jahre zuvor hatte sie an der Seite ihrer Mutter in Hans Deppes WENN DER WEISSE FLIEDER WIEDER BLÜHT ihr Kino-Debüt gegeben, bevor der erste SISSI-Film<sup>6</sup> sie 1955 im Alter von 17 Jahren international bekannt gemacht hat. Nun, im Frühjahr 1958, ist Schneider gewissermaßen *everybody's darling*, ein Teenie-Star mit makellosem Image, abonniert auf die Rolle der tugendhaften, aber kessen jungen Schönheit (Abb. 1).

Auf dem Rollfeld warten zwei noch vergleichsweise unbekannte französische Schauspieler am Anfang ihrer Karriere, welche die Produzenten für CHRISTINE besetzt und nun zu Schneiders medienwirksamem Empfang abgestellt haben. Der eine von ihnen, Jean-Claude Bialy schickt seinen jüngeren Begleiter vor, Schneider die obligatorischen Blumen zum Empfang zu überreichen: Alain Delon, selbst erst 22 Jahre alt, hat im Jahr zuvor in seinem ersten Kino-Film, Yves Allégrets QUAND LA FÈMME S'EN MÊLE (DIE KILLER LASSEN BITTEN, F 1957),

<sup>4</sup> Zitiert nach Thilo Wydra: Romy Schneider. Leben und Wirkung. Frankfurt am Main 2008, S. 90.

<sup>5</sup> Vgl. zu den folgenden Ausführungen zum ersten Aufeinandertreffen Delons und Schneiders: Wydra: Romy Schneider, S. 27 sowie Günter Krenn: Romy & Alain. Eine Amour Fou. Berlin 2015, S. 31–43.

<sup>6</sup> SISSI (Regie: Ernst Marischka, A 1955)



**Abb. 1:** Romy Schneider in *sisì*.

eine Nebenrolle spielen dürfen – jene des zwielichtigen Killers. Die Produzenten wünschen sich Fotos ihrer ungleichen Hauptdarsteller in der Presse.

Das Treffen ist von gemischtem Erfolg: Während das PR-Kalkül aufgeht – die Presse spricht mit kalkulierte Reflex vom neuen Traumpaar, Gerüchte über eine Affäre machen die Runde –, werden die beiden Schauspieler der Überlieferung nach zunächst nicht wirklich miteinander warm. Delon wird Schneider später sagen, er habe sie zunächst „zum Kotzen“<sup>7</sup> gefunden, der Legende nach bezeichnet Delon den drei Jahre jüngeren Star abseits der Mikrophone vor den Mitgliedern der Empfangsdelegation als „blonde Gans“<sup>8</sup> und macht sich über ihre Entourage inklusive Mutter, Sekretär und Arzt lustig. Schneider wiederum vertraut einer Freundin im Anschluss an ihre Rückkehr nach Wien an: „Der ist verrückt nach mir, aber mich interessiert der überhaupt nicht!“<sup>9</sup>

Weniger als ein Jahr später, im März 1959, lädt das Paar zur Verlobungsfeier am Luganer See. Bereits im Herbst 1958 war Romy Schneider zu Delon nach Paris gezogen – eine Entscheidung nicht ohne Auswirkung auf den weiteren Verlauf beider Karrieren. Romy Schneider emanzipiert sich zunehmend von ihrer Familie und damit auch ihrem Management. In Deutschland fällt sie ob der Auswanderung nach Paris in Ungnade, in Frankreich bleiben die Rollenangebote zunächst aus. Delon hingegen schwingt sich u. a. über Luchino Viscontis *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (*ROCCO UND SEINE BRÜDER*, I/F 1960) und *IL GATTO PARDO* (*DER LEOPARD*, I/F 1963) in rasender Geschwindigkeit selbst zum Weltstar auf. Zwar wird auch Schneider in den Visconti-Kosmos aufgenommen,

<sup>7</sup> Wydra: Romy Schneider, S. 27.

<sup>8</sup> Krenn: Romy & Alain, S. 39.

<sup>9</sup> Krenn: Romy & Alain, S. 40.

spielt 1962 unter dessen Regie eine Rolle im Episodenfilm *BOCCACCIO '70*<sup>10</sup> – bis der Wechsel vom Teenie-Star mit eindimensionalem Rollenprofil ins seriöse Fach erfolgreich vollzogen ist, werden jedoch noch Jahre vergehen.<sup>11</sup> Doch damit nicht genug: Die Beziehung mit Delon endet tragisch.

In den das Paar stets begleitenden Presseberichten häuft sich ab 1962 die Rede von den „ewigen Verlobten“,<sup>12</sup> Andeutungen über Affären Delons machen die Runde. Im selben Jahr gibt die deutsche Schauspielerin und Sängerin Nico Alain Delon offiziell als Vater ihres neugeborenen Sohnes an.<sup>13</sup> Delon wird nun immer öfter mit Nathalie Barthélémy gesehen, der Partnerin seines Freundes Milos Milošević.<sup>14</sup> Als Romy Schneider im Herbst 1963 von den Dreharbeiten zu *GOOD NEIGHBOR SAM* (David Swift, USA 1964) mit Jack Lemmon (ein Film, der ironischerweise in Deutschland den Titel *LEIH MIR DEINEN MANN* tragen wird) zurückkehrt, findet sie angeblich einen Strauß roter Rosen und einen Zettel vor, auf dem Delon eine Nachricht hinterlassen hat: „Bin mit Nathalie nach Mexico. Alles Gute. Alain“.<sup>15</sup> Nach etwas weniger als fünf Jahren ist die Beziehung der beiden zu Ende. Romy Schneider unternimmt einen missglückten Selbstmordversuch, legt danach eine künstlerische Pause ein; Alain Delon heiratet im Frühjahr 1964 Nathalie Barthélémy. Kurzum, die Beziehung der beiden endet wie sie begann: schlagzeilenträchtig. Und auch wenn Delon später mitunter andeuten wird, dass auch Schneider in diesen Jahren nicht nur exklusiv ihm zugetan gewesen sei<sup>16</sup> – in der öffentlichen Wahrnehmung ist die Rollenverteilung klar: Aus dem Teenie-Star und dem gutaussehenden Newcomer sind die unglücklich Verliebte und der notorische Playboy geworden.

## **Zweiter Akt: Wieder eine Affäre, doch keine von der guten Sorte – Delon, Markovič und die „Bande à Pompon“**

Szenenwechsel: Die Heirat mit Nathalie Barthélémy zementiert nicht nur das endgültige Ende des öffentlich zelebrierten Traumpaars Delon/Schneider. Das

---

<sup>10</sup> *BOCCACCIO '70*. Reg. Mario Monicelli/Federico Fellini/Luchino Visconti/Vittorio De Sica, I/F 1963.

<sup>11</sup> Vgl. Wydra: Romy Schneider, S. 30–37.

<sup>12</sup> Krenn: Romy & Alain, S. 172.

<sup>13</sup> Vgl. Krenn: Romy & Alain, S. 179.

<sup>14</sup> Vgl. Krenn: Romy & Alain, S. 181.

<sup>15</sup> Zitiert nach Wydra, S. 35.

<sup>16</sup> Vgl. Krenn: Romy & Alain, S. 198.

Dreieck Milos Milošević (wie gesagt: Delons Freund und zugleich der Ex-Partner Barthélémys), Barthélémy und Delon markiert zudem den Beginn des nächsten Kapitels der medialen Auseinandersetzung mit dem nunmehr zum Weltstar avancierten Delon, die just am Rande der Dreharbeiten zu *LA PISCINE* ihren Höhepunkt erreichen wird – und zugleich einen Genrewechsel: weg vom Beziehungsdrama, hin zum *Crime Thriller*.

Am 1. Oktober 1968 findet ein Obdachloser am Rande einer Abfallhalde zwischen Paris und Versailles ein Paket mit delikatem Inhalt: der Leiche des 31-jährigen Stepan Markovič, verschnürt in Matratzenstoff und in Plastik verpackt.<sup>17</sup> Aufsehen erregt die Leiche nicht nur, weil die Polizei bald feststellt, dass der eingeschlagene Schädel lediglich die eigentliche Todesursache – einen Kopfschuss – kaschieren soll. Nein, den Toten umweht zusätzlich auch noch der Glanz der Prominenz – Markovič fungierte bis kurz vor seinem Tod als Leibwächter, Chauffeur und Kumpel von Alain Delon, lebte sogar in dessen Haus. Doch damit nicht genug – in einem Brief, den der Tote hinterlassen hatte, findet sich der Satz: „Wenn mir etwas zustoßen sollte, so haltet euch an Alain Delon, an seine Frau und seinen Kumpanen François Marcantoni, einen Korsen und echten Gangster, wohnhaft Boulevard des Batignolles 42.“<sup>18</sup> Damit rückt Alain Delon offiziell in den Kreis der Verdächtigen. Bis auf einen 24-stündigen Arrest und eine Vernehmung bleibt diese Entwicklung für Delon jedoch ohne weitere Konsequenzen – er führt ausgerechnet die seit dem Spätsommer laufenden Dreharbeiten zu *LA PISCINE* in Saint-Tropez als halbgares Alibi an, die Polizei gibt sich damit anscheinend zufrieden. Marcantoni, eine schillernde Figur der Pariser Halbwelt und jemand, den Delon seit gemeinsamen Zeiten in Marseille stolz einen Freund nennt, landet jedoch in Untersuchungshaft.

Doch die Untersuchungen der Polizei und Recherchen der aufmerksam gewordenen Journalisten fördern nach und nach eine immer dubioser werdende Geschichte zu Tage. So ist Markovič nicht der erste Tote in Alain Delons Umfeld. Bereits am 30. Januar 1966 war Milos Milošević – jener Freund, dem Delon Nathalie Barthélémy ausgespannt hatte – in der Hollywood-Villa des amerikanischen Schauspielers Mickey Rooney gemeinsam mit Rooneys Frau erschossen aufgefunden worden. Nachdem Delon und Barthélémy ein Paar geworden

---

<sup>17</sup> Zu den folgenden Ausführungen zur sogenannten Affäre Markovič im Folgenden vgl. „Tolle Kerle“, in: *Der Spiegel* 11/1969, erschienen am 10.03. 1969, online verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45849773.html> (02.06. 2018).

<sup>18</sup> Zitiert nach Josef Müller-Marein: „Fall der unbekanntten Fälle“, in: *Die Zeit*, erschienen am 14.02. 1969, online verfügbar unter: <https://www.zeit.de/1969/07/fall-der-unbekanntten-faelle> (02.06. 2018).

waren, war Milošević nach Los Angeles weitergezogen – und hatte kurioserweise Markovič als seinen Nachfolger in Delons Entourage vorgeschlagen. Die amerikanische Polizei ging im Fall Milošević zunächst von einer Beziehungstat aus, scheiterte jedoch schon daran, verlässlich zu bestimmen, ob es sich bei dessen Tod um einen Mord oder Selbstmord gehandelt hatte. Nachdem sich der Fall Markovič im Oktober 1968 aufgetan hatte und der ominöse Hinweis auf Delon aufgetaucht war, wurde jedoch plötzlich auch der Tod Milošević' in einem anderen Licht betrachtet: Zufällig war Delon in der Nacht, in der Milošević starb, Gast bei einer Party in Rooneys Villa. Wie sich herausstellte, hielt sich auch Marcantoni zu dieser Zeit in Los Angeles auf. Zufall?

Milošević' Mutter recherchierte nach dem Tod ihres Sohnes vor Ort. Dabei soll ihr der Hollywood-Schauspieler Break Dexter jedoch bald mit den Worten „Madame, hier werden Sie nicht die Wahrheit erfahren, lassen Sie sie sich von Alain Delon in Paris erzählen [...]“<sup>19</sup> zur Abreise geraten haben. Die Freunde Delon und Marcantoni geraten im Zuge der Berichterstattung über die beiden Morde zunehmend ins Zwielicht, nicht zuletzt durch die Aussagen von Uros Miličević, einem weiteren Jugoslawen, der zusammen mit Markovič in Delons Haus gelebt hatte: „Stepan wurde ermordet, weil er zu viel über den Mord an Milos Milosevic gewußt hatte“, verkündete Uros, der sich schnell nach Belgrad in Sicherheit gebracht hatte. „Für den Tod in Hollywood ist derselbe Täter verantwortlich wie für den Mord an Stepan.“<sup>20</sup>

Die Umstände, unter denen Milošević starb, wurden nie aufgeklärt. Und auch der Fall Markovič wird letztlich im Sand verlaufen – nicht jedoch ohne sich zuvor noch zur politischen Affäre auszuwachsen. Ermittlungen und Recherchen bringen im Winter 1968/69 an die Öffentlichkeit, dass sowohl Delon als auch Marcantoni und Markovič einer Gesellschaft der Pariser Halbwelt angehörten, in der Prominente aus der Unterhaltungsbranche mit ranghohen Politikern und zwielichtigen Geschäftsleuten zu ausschweifenden Partys zusammenkamen. Aufgrund hartnäckiger Gerüchte, selbst der damalige Premierminister Georges Pompidou gehöre jener Gesellschaft an, taufen französische Medien die Gruppe „Bande à Pompon“. Präsident Charles de Gaulle lässt sich ständig über den Stand der Ermittlungen auf dem Laufenden halten. Nachdem Pompidou 1969 selbst in den Präsidentenpalast wechselt und ein vermeintlich kompromittierendes Foto seiner Frau als Fälschung eingeordnet wird, werden die Gerüchte um Pompidous Verwicklung als politische Intrige verbucht.

---

**19** Zitiert nach „Tolle Kerle“.

**20** Zitiert nach „Tolle Kerle“.



**Abb. 2:** Alain Delon in *LE SAMOURAÏ*.

Zwei Dinge bleiben jedoch von der Affäre Markovič: Erstens die hartnäckige These, Markovič sei von Delon wegen eines Verhältnisses mit dessen Frau Nathalie fallen gelassen worden – und habe daraufhin die verhängnisvolle Entscheidung getroffen, als geübter Fotograf mit der Erpressung prominenter Mitglieder der Party-Gesellschaft eine neue Einnahmequelle zu erschließen. Zweitens die Konsequenz, dass vormals unter der Kategorie Image-Pflege verbuchte Selbstbeschreibungen des auf Gangster-Rollen spezialisierten Delon nun in neuem Licht betrachtet wurden. Denn wie sagte dieser einmal in einem Interview: „Ich bin vielleicht einer, der außerhalb der Gesetze steht, aus Prinzip ... Wenn man mir nachsagt, daß in jeder Figur, die ich spiele, auch ein Stück von mir ist, so stimmt das schon [...] Ich bin für das Banditentum, wenn es groß ist ...“<sup>21</sup> Ein Jahr zuvor hatte Delon mit Jean-Pierre Melvilles *LE SAMOURAÏ* einen seiner größten Erfolge gefeiert, die Figur des Killers Jef Costello wurde zu seiner Paraderolle (Abb. 2).

Spätestens mit der Affäre Markovič verschmolz die Persona Delon in der öffentlichen Wahrnehmung zunehmend mit seinem Rollenprofil: jenem des gleichermaßen enigmatischen wie charismatischen Kriminellen und Mörders.

---

<sup>21</sup> Zitiert nach Krenn: Romy & Alain, S. 232–233.

### **Dritter Akt: Die Fiktion als Essenz und Fortschreibung – Figur und Persona in LA PISCINE**

Aufblende: Alain Delon liegt lässig am Pool. Plötzlich ein lautes Platschen, Delon wird von Wassertropfen getroffen und fährt ruckartig auf. Aus dem noch aufgewühlten Wasser taucht Romy Schneider auf. Sie schwimmt eine Bahn ans entfernte Ende des Beckens, entsteigt dem Wasser und umrundet den Pool schließlich zu Fuß, bis sie erneut bei Alain ist. Er liegt wieder ruhig am Beckenrand. Romy positioniert sich auf Höhe seines Kopfes, breitbeinig über ihm stehend. Seine Hände greifen ihre Oberschenkel. Sie entzieht sich elegant seinem Griff und legt sich zu ihm. Beide umschlingen einander, küssen sich. Romy bittet Alain, sie zu kratzen. Das Paar küsst und wälzt sich, Finger kratzen über Haut. Das Telefon klingelt – und plötzlich wandelt sich das leidenschaftliche Gerangel in einen spielerischen Ringkampf. Romy will zum Telefon, Alain sie nicht gehen lassen. Sie entreißt sich, er schubst sie ins Wasser. Ein kurzer Moment koketter Wut, Romy schimpft und schlägt um sich. Ein Hausmädchen tritt hinzu und meldet den Anrufer. Romy entsteigt dem Becken und geht ins Haus.

Die kurze Szene am Pool bedient alle medialen Projektionen, welche die ‚ewigen Verlobten‘ ihre gesamte Beziehung über begleitet haben. Eine greifbare erotische Spannung liegt zwischen den beiden attraktiven Stars, und zugleich erscheint jede kleine Geste des Liebesspiels – Romys breitbeinige Pose, Alains Griff, ihr Ausweichen, das Hin-und-Her-Wälzen, mal er oben, mal sie, die spielerische Wut im Wasser – als neue Runde in einem subtilen Ringen um Macht über den jeweils anderen, um Kontrolle über die Situation. Knapp fünf Jahre Beziehung im Blitzlicht, zusammengefasst in einer einzigen Szene. Und doch sind wir nun gänzlich im Reich der Fiktion. Die beschriebene Szene eröffnet Jacques Derays Film LA PISCINE, die beiden sind in der Realität bereits seit weiteren fünf Jahren getrennt. Romy ist nicht Romy, sondern Marianne. Und Alain ist nicht Alain, sondern Jean-Paul.

Der Plot des Films ist schnell zusammengefasst: Das Paar Marianne und Jean-Paul verbringt einige Sommertage im Haus von Freunden in Saint-Tropez. Die beiden sind allein, die Freunde verreist. Der Anrufer in der Eröffnungsszene am Pool entpuppt sich als ein gemeinsamer Freund: Harry (Maurice Ronet) ist gerade in der Gegend und meldet sich mit seiner achtzehnjährigen Tochter Pénélope (Jane Birkin) zu Besuch an. Schnell wird klar, dass auch Marianne und Harry eine gemeinsame romantische Vergangenheit haben. Begierde und Eifersucht überlagern sich in wechselnden Konstellationen. Die Konkurrenz zwischen den beiden Männern schaukelt sich im Verlauf des Besuchs zuneh-

mend hoch, nachdem Marianne und Harry auf einer Party im Haus innig miteinander tanzen und Pénélope gegenüber Jean-Paul geringschätzig Aussagen wiedergibt, die ihr Vater angeblich über ihn getätigt hat, schläft Jean-Paul mit der Achtzehnjährigen und trennt sich von Marianne. Harry erfährt von den Ereignissen und will mit Pénélope abreisen, doch am Abend vor der Abreise fällt er betrunken während eines Streits mit Jean-Paul in den Pool. Jean-Paul schubst Harry daraufhin immer wieder zurück ins Becken, bis er ihn schließlich unter Wasser drückt und ertränkt. Er bemüht sich, die Szene wie einen Unfall aussehen zu lassen. Nach der Beerdigung teilt er Marianne mit, dass er mit Pénélope abreisen wird – doch noch ehe dies passiert, vernimmt ein Inspektor (Paul Crochet) der Polizei Jean-Paul und Marianne. Bald offenbart der Inspektor Marianne, dass er Jean-Paul verdächtigt, Harry getötet zu haben und bittet sie um Hilfe. Als Marianne Jean-Paul davon berichtet, verrät sich dieser aufgrund eines Missverständnisses. Angesichts der neuen Situation lässt sich Jean-Paul auf Mariannes Vorschlag ein, Pénélope allein zurück zu ihrer Mutter nach England zu schicken. Daraufhin belügt Marianne den Inspektor, die Ermittlungen werden eingestellt – als Marianne und Jean-Claude schließlich abreisen, sind sie wieder ein Paar.

Inszenatorisch offenbart sich *LA PISCINE* gleich in mehrerlei Hinsicht als ein Film, der das Schauspiel sehr stark in den Vordergrund rückt. Dies beginnt bereits mit dem kammerspielähnlichen Setting – bis auf einen gemeinsamen Einkauf Mariannes und Harrys, eine Vernehmung Mariannes bei der Polizei und den Abschied Mariannes von Pénélope am Flughafen spielen alle Szenen inner- oder außerhalb der Villa mit Pool. Allerdings schlägt sich der Schwerpunkt auf das Schauspiel weniger in ausufernden Dialogen nieder. Vielmehr weist die audiovisuelle Komposition des Films, die schnell eine ganz eigene Grammatik entwickelt, dem Mienenspiel der Schauspieler eine besondere Rolle zu: Bei genauerer Betrachtung erweist sich die Inszenierung als ein strenges kompositorisches Spiel des Betrachtens und Betrachtet-Werdens.

Die einzelnen Szenen wandeln sich sukzessive zu immer komplexeren Blickanordnungen zwischen den Protagonisten, ein Großteil der Einstellungen wird in naher oder halbnaher Einstellung als der Blick einer Figur auf die andere aufgelöst. Nahezu jede Szene wird von einer Atmosphäre der Dauer und des Müßigganges getragen. Langsam schleichen und schlurfen die Figuren in Räume, nur um wiederum jemandem anderen beim Trippeln, Räkeln oder Nichtstun zuzusehen. Ausgestellte Posen und Gesten werden permanent in Figurenpositionen des Beobachtens eingefasst. Und erlaubt es sich der Film doch einmal, jene Nähe zu den Figuren und ihrem Blick zugunsten einer Totalen zu unterbrechen, so macht er den Zuschauern stets über Zweige im Bildvordergrund, den Blick durch Zäune, Gitter oder Fenster klar, dass es nun wir sind,

die in genau jener Weise beobachten, wie es sonst die Protagonisten untereinander tun.

Das betont auf Lässigkeit angelegte Schauspiel und die strengen Blickkompositionen schaffen eine ganz eigene Spannung. Nichts scheint zu passieren – und gleichzeitig wird innerhalb jener Poetik des Beobachtens doch alles mit Bedeutsamkeit aufgeladen. Dabei vollzieht sich der im Plot schon aufscheinende Genrewechsel vom Erotik- zum Kriminal-Thriller, als dessen Katalysator und Wendepunkt die insgesamt knapp 14-minütige Mordszene dient, atmosphärisch allein über die affektive Ladung der Blicke. Wie dieses Spiel mit Blicken in *LA PISCINE* poetologisch ausgespielt wird – und wie die darin zum Ausdruck kommende Poetik des Beobachtens zu den wechselnden Genremodalitäten steht – soll im Folgenden entlang einiger kurzer filmanalytischer Betrachtungen<sup>22</sup> skizziert werden.

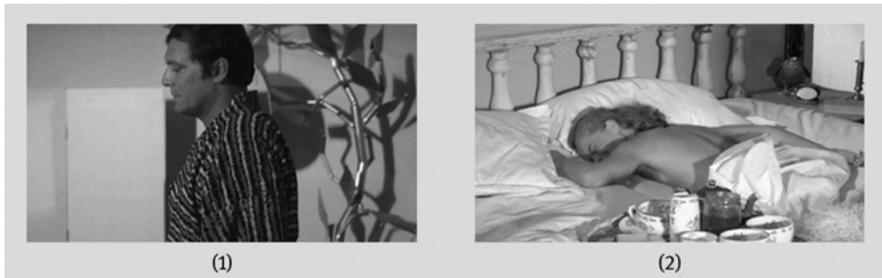
## **Sehen und gesehen werden – Begierde, Eifersucht und Misstrauen als figurativer Blick**

So sind es zunächst zum einen die verschiedenen Konstellationen aus Begehren und Eifersucht innerhalb des Figuren-Dreiecks Marianne, Jean-Paul und Harry, welche über wechselnde Figurationen des Betrachtens und Betrachtet-Werdens inszeniert werden (Abb. 3).

Zum anderen wird früh eine ganze Kette von Blickwechseln eröffnet, welche das erotische Anbandeln zwischen Jean-Paul und der Teenager-Tochter seines Freundes vorwegnehmen (Abb. 4).

---

<sup>22</sup> Dem essayistischen Ansatz der vorliegenden Filmbesprechung folgend verzichte ich an dieser Stelle darauf, die theoretischen Grundlagen des gewählten filmanalytischen Zugangs ausführlich darzulegen. Der Vollständigkeit halber seien diese aber an dieser Stelle zumindest als Verweise angelegt: Die methodologischen Grundlagen der folgenden Betrachtungen sowie eine ausführliche Darlegung des Konzepts der Affektdramaturgie finden sich in: Hermann Kappelhoff/Jan-Hendrik Bakels: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 5 (2), 2011, S.78–96; ergänzende Ausführungen zum Konzept der audiovisuellen Komposition finden sich in: Jan-Hendrik Bakels: Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers. Berlin/Boston 2017; im Hinblick auf das Verständnis filmischer Genres als Modi beziehe ich mich auf: Hermann Kappelhoff: Genre und Gemeininn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin/Boston 2016.

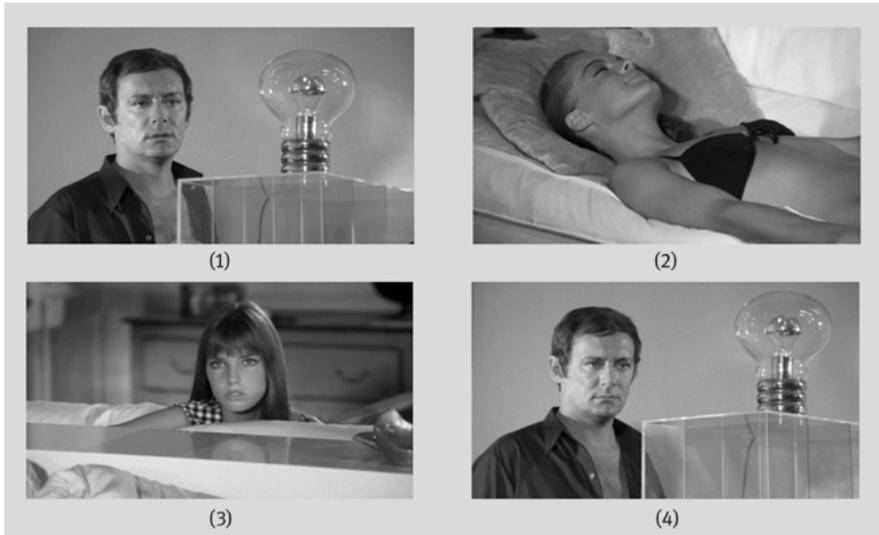


**Abb. 3:** Maurice Ronet und Romy Schneider in LA PISCINE.



**Abb. 4:** Alain Delon und Jane Birkin in LA PISCINE.

Auf diese Weise ist nahezu jede Einstellung vor dem Mord an Harry in wechselnder Intensität als ein Blick des Begehrens oder Verdammens aufgeladen. Eine strenge inszenatorische Formel des geschichteten Beobachtens wird etabliert, ausgebaut und variiert: Deren erste Schicht bildet der begehrende Blick; die zweite Schicht ein jenes Begehren fürchtendes oder verurteilendes Beobachten. Die beiden schönsten Beispiele für das Spiel von Begehren und missfallendem Beobachten, welches etwas mehr als die erste Hälfte des Films prägt, verzichten nahezu vollständig auf Dialog und setzen stattdessen auf die Kombination aus Musik und bedeutungsvollen Blickwechseln.



**Abb. 5:** Maurice Ronet, Romy Schneider und Jane Birkin in *LA PISCINE*.

In der ersten dieser beiden Szenen spielt Harry, von Beruf offenbar Musiker und/oder Komponist, Marianne und Pénélope seine neueste Schallplatte vor (Abb. 5).

Ein langsames Jazz-Stück für Schlagzeug, Blechbläser, Klavier und Orgel ist zu hören, während Harry den Blick fest ins Off richtet (1).<sup>23</sup> Ein Schnitt offenbart die lasziv im Badeanzug auf der Couch liegende Marianne als Objekt seines Blickes (2). Die Kamera fährt langsam über Mariannes Körper, ihre Beine hoch – bis über der Couch-Lehne plötzlich Pénélopes Gesicht ins Bild gerät (3); sichtlich verstimmt beobachtet sie ihren Vater dabei, wie dieser Marianne beobachtet. Harrys geradezu trotziger Blick zurück schließt die Kette des Betrachtens (4), er wendet sich ab, die Musik endet.

Die zweite hier angesprochene Szene markiert den Höhepunkt der wachsenden Eifersucht zwischen den Protagonisten, unmittelbar bevor die aufgeladene Situation sich in Jean-Pauls Seitensprung mit Pénélope und dem Mord an Harry entlädt. Harry hat abends eine ganze Reihe von Bekannten mitgebracht, um eine Party im Haus zu feiern. Während Jean-Paul mit einem weiblichen Gast tanzt, entwickelt sich zwischen Harry und Marianne ein sehr vertrauter, inniger Tanz. Auch diese Szene folgt der Formel eines verketteten,

<sup>23</sup> Ziffern in Klammern beziehen sich hier und im Folgenden auf die Nummerierung der einzelnen Stills innerhalb der jeweiligen Abbildung.



**Abb. 6:** Alain Delon, Maurice Ronet, Romy Schneider und Jane Birkin in *LA PISCINE*.

verzweigten und geschichteten Beobachtens – und das obwohl diese Sequenz nahezu ohne subjektivierte Einstellungen, d. h. Einstellungen, die über die Montage direkt als Blick einer Figur markiert sind, auskommt (Abb. 6).

Zunächst sehen wir Jean-Paul mit einer Dame tanzen, doch sein Blick ist vollkommen auf einen Punkt hinter der Kamera fixiert (1). Die Kamera fährt langsam zurück und bewegt sich dann seitlich über die Partyszenerie, bis sie Marianne und Harry tanzend im Bildvordergrund einfasst; im Zusammenspiel von Vorder- und Hintergrund – dort ist Jean-Paul im Tanz mit dem unbekannt weiblichen Gast zu sehen – wird nun klar, was Jean-Paul so aufmerksam beobachtet (2). Nach kurzem Innehalten setzt sich die Kamerafahrt fort und offenbart, dass zugleich Pénélope die Szenerie, gewissermaßen von außen, betrachtet (3). Nach einem kurzen direkten Blickwechsel zwischen Jean-Paul (4) und Marianne (5) wechselt das Bild zurück auf die alles beobachtende Pénélope (6), die plötzlich wütend aufspringt und aus dem Bild stapft – nur um den jungen Mann an ihrer Seite zurückzulassen, der nun wiederum ihr nachstarrt (7). In der nächsten Einstellung bahnt sich Pénélope den Weg durch die Party-Gesellschaft; aus der Gruppe der Tanzenden dreht sich plötzlich Jean-Paul um, auch er sieht ihr nach, geht schließlich hinterher. Es folgt eine Reihe von Einstellungen der beiden im Garten (8), Jean-Paul legt den Arm um die junge Frau, sie den Kopf an seine Schulter. In der letzten Einstellung ist es nun

wieder Marianne, die ihren Partner und die Tochter ihres Freundes beobachtet (9).

Die poetische Logik der Szene folgt allein dem Prinzip eines Begehrens, welches seine Enttäuschung bereits in sich trägt – expressiv zum Ausdruck gebracht im Klischee des schmachtenden Blicks, welcher zum grundlegenden Baustoff eines Spiels der Schichtung und Variation wird. Jean-Paul fixiert Marianne, die zärtlich und vertraut in Harrys Armen liegt; Pénélope beobachtet diese Situation, ob und welche Form des Begehrens – nach väterlicher Aufmerksamkeit? Oder bereits hier nach Jean-Paul? – ihren Blick prägt, ist zunächst ungewiss, ihr Missfallen jedoch umso deutlicher. Geradezu ein kleiner Scherz innerhalb dieser Komposition ist es, dass noch das konsternierte Hinterher-Blicken des jungen Partygastes, welcher zuvor im Gespräch mit Pénélope war, seinen Platz in dieser Komposition bekommt. Narrativ folgt die Sequenz somit einer simplen Kreisfigur: Zu Beginn ist es Jean-Paul, welcher aufmerksam Mariannes Flirt mit Harry folgt, am Ende ist sie selbst es, die mit versteinerter Miene seine Annäherungen an Pénélope betrachtet.

Die eigentliche Pointe der Sequenz ist jedoch eine kompositorische. Sie zeigt sich darin, wie – bis auf den kurzen, ausgestellten Blickwechsel zwischen Jean-Paul und Marianne etwa in der Mitte der Sequenz, welcher den beiden die Position des Zentrums jener gesamten Konstellation aus begehrenden Blicken zuweist – in dieser Sequenz auf das zuvor streng verfolgte Schuss-Gegenschuss-Prinzip subjektiverer Einstellungen verzichtet wird. An dessen Stelle treten hier langsame, geradezu gestisch ausgestellte Kamerafahrten und das Spiel mit Bildvorder- und -hintergrund: In jener Figuration subjektivierenden Sehens und Hörens ist nicht der junge Mann die letzte Instanz jener entfalteten Kette begehrender Blicke – nein, ganz außen stehen wir, die Zuschauerinnen und Zuschauer. Der wandernde Blick der Kamera ist allein unser Blick auf Marianne und Jean-Paul, ist die expressive Figuration *unseres* unerfüllbaren, auf diese beiden mittels ihrer öffentlich zelebrierten Personae symbolisch aufgeladenen Figuren gerichteten Begehrens.

## Vom Thriller zur kulturellen Fantasie – Figur, Persona und der Star als Symbol

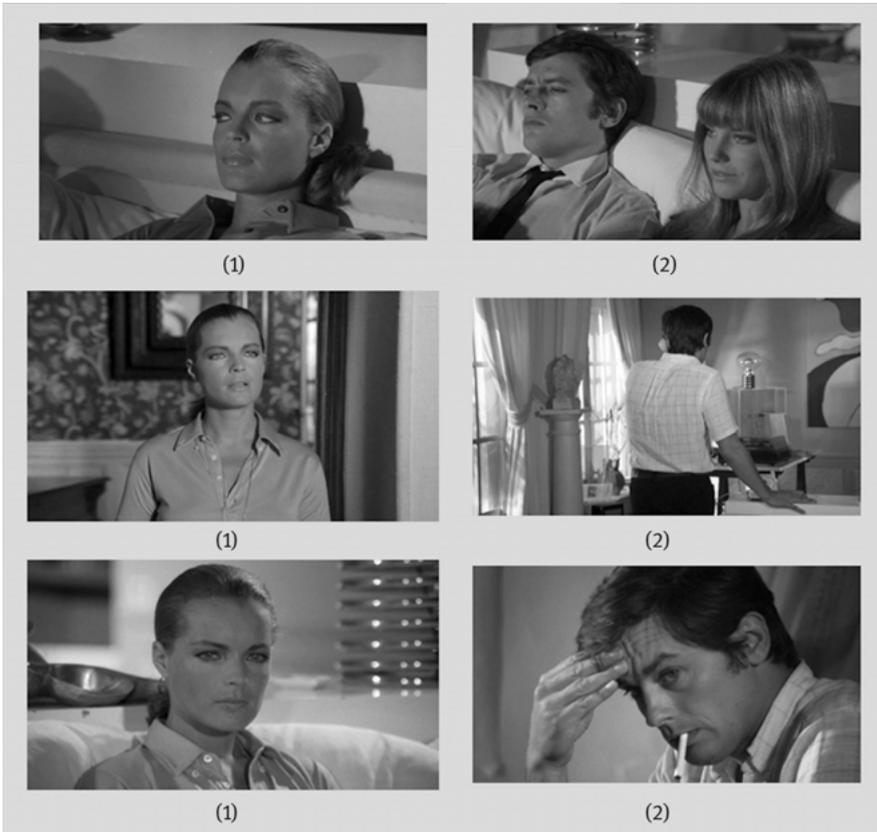
Spätestens als sich Jean-Paul nach seinem Seitensprung mit Pénélope von Marianne trennt, wird klar, dass Marianne und Jean-Paul als Figuren nichts anderes als Verdichtungen der beiden öffentlichen Star-Persönlichkeiten sind: Sie, die um Klarheit und Vernunft bemühte zärtlich Liebende, die den Launen und

Fehlritten ihres Geliebten mit einer mütterlichen Souveränität zu begegnen sucht – einer Souveränität, aus der doch immer wieder Momente des Schmerzes und Verzweifeln hervorbrechen. Er, der besitzergreifende, impulsive und egozentrische Beau, für den die Lüge nur ein Mittel zum Zweck und die Moral lediglich ein Hindernis auf dem Weg zur Erfüllung der eigenen Wünsche und Begierden darstellt. So bleiben in *LA PISCINE* – angefangen mit dem spielerischen Gerangel am Pool in der Eröffnungsszene und fortgesetzt in Figurationen der Eifersucht, des Misstrauens und der Komplizenschaft – Figur und Persona stets ein in einander speisendes Doppel: Romy Schneider spielt Marianne, die Romy Schneider spielt; Alain Delon spielt Jean-Paul, der Alain Delon spielt. Die Überhöhung zum prototypischen Traumpaar, die Star-Romanze als zeitgenössisches Äquivalent zur symbolisch-phantasmatischen Institution des royalen Königspaares, die kulturelle Fantasie der Vermählung der hübschen jungen Kaiserin mit dem attraktiven König der Unterwelt wird auf diese Weise zum Gegenstand poetologischer Bearbeitung.

Die nach dem Mord an Harry verbleibenden knapp 40 Filmminuten bringen vor diesem Hintergrund einen Wechsel des Genre-Modus in Anschlag, um eben jener kulturellen Fantasie vom symbolischen Traumpaar zu ihrer verhinderten Blüte zu verhelfen. Für ersteres, d. h. den Wechsel des Genre-Modus, bedarf es dabei nicht viel mehr als einer formalen Fingerübung. So wird die vor dem Mord an Harry in allen Variationen durchgespielte Poetik des Beobachtens nach dem Mord auf eine simple, kondensierte Form reduziert (Abb. 7).

Nun sind es keine komplexen Geflechte des Beobachtens mehr, die Blickstruktur hat immer einen klaren Ausgangspunkt – Marianne – und meist ein einziges Objekt: Jean-Paul. Dort wo *LA PISCINE* vorher verschiedene Perspektiven auf das Geschehen verbindet, übereinander und quer zueinander stellt, folgen die letzten 40 Minuten des Films dem Paar aus einer fixen Perspektive: der von Marianne. Die Struktur des Beobachtens ist hier auf die einfache Kette des Misstrauens und Ertappens ausgerichtet. Dort wo vorher das Begehren des Erotikthrillers die affektive Spannung der Blickachsen speist, ist es nun das lauernde Misstrauen des Psychothrillers.

Die affektdramaturgischen Stationen, die der zweite Teil des Films unter Rückgriff auf die Perspektive Mariannes durchläuft – das Misstrauen, die Aufdeckung, die Rettung –, folgen dabei jedoch nur scheinbar der narrativen Logik des Psychothrillers. In der Art und Weise, wie die beiden einander ablösenden Genre-Modi – jener des Erotikthrillers und jener des Psychothrillers – affektdramaturgisch ineinandergreifen, offenbart sich die eigentliche poetische Logik des Films. Letztlich verlässt der Film – im übertragenen Sinne – nie die Eröffnungsszene am Pool. Alle Drehungen und Wendungen der erweiterten



**Abb. 7:** Romy Schneider, Alain Delon und Jane Birkin in *LA PISCINE*.

Dreiecksgeschichte im ersten Teil des Films sind letztlich nichts weiter als Extensionen des anfänglichen Gerangels am Beckenrand, nicht mehr als wechselnde Konstellationen des Oben- und Unten-Seins innerhalb einer von Machtspielen geprägten Paarbeziehung.

Dieses Machtspiel findet auf narrativer Ebene sein scheinbares Ende als Jean-Paul sich von Marianne trennt. Doch die affektdramaturgischen Stationen des Psychothrillers – das Misstrauen, die Aufdeckung und damit auch die Überwindung des Gegenübers – erweisen sich bei genauerer Betrachtung hier als nichts anderes als die nahtlose Fortführung jener Logik des Ringens um Kontrolle. Dass ausgerechnet während der Dreharbeiten die Affäre Markovič ihren Lauf nimmt, dass im Verlauf jener Affäre die Frage nach dem Alibi zentral wird und ausgerechnet die Dreharbeiten zu *LA PISCINE* dafür erhalten müssen, ist natürlich nicht mehr als die berühmte ‚Ironie der Geschichte‘ – aller-

dings trägt diese Ironie zusätzlich dazu bei, die Grenze zwischen Fiktion und Realität, zwischen Figur und Persona zu verwischen.

Die affektive Dynamik des Psychothrillers wird hier jedoch nicht eingesetzt, um Jean-Paul zu Fall zu bringen – jedenfalls nicht im existenziellen oder juristischen Sinne. Dass Marianne Jean-Pauls Tat aufdeckt, dient lediglich dazu, der mütterlichen Nachsicht, mit der ihre Figur – und das öffentliche Bild von Romy innerhalb der Beziehung zu Alain – gezeichnet wird, zu ultimativer Blüte zu verhelfen. Indem Marianne aus dem affektdramaturgischen Gewebe von Begehren, Eifersucht und Wut als Instanz der Vergebung und Erlösung hervorgeht, eröffnet sich ein temporärer Ausweg aus dem ewigen Machtspiel – oder besser: eine Art Waffenstillstand.

Selbstverständlich, auf narrativer Ebene lässt sich das Ende – Mariannes Lüge bei der Polizei, Jean-Pauls ‚Verzicht‘ auf Pénélope, die Rückkehr zur Paarbeziehung – als ein zynischer Kommentar zur Flexibilität von Romantik, Begierde und Moral innerhalb einer Gesellschaft narzisstischer Egoisten lesen. Nimmt man die spezielle Dopplung von Figur und Persona, derer sich der Film über die Besetzung von Alain Delon und Romy Schneider bedient, erscheint der komplette zweite Teil des Films nach dem Mord an Harry jedoch vielmehr als die Fortschreibung der Geschichte einer öffentlich geführten Beziehung – mit dem Ziel, die in der öffentlichen Wahrnehmung mit dieser Beziehung verknüpften Fantasien und Wünsche einer Erfüllung entgegenzuführen.

Dort, wo die öffentliche Beziehung von Alain Delon und Romy Schneider ihr Ende genommen hat – jener Punkt, an dem Demütigung und Eifersucht mit dem Verrat des Verlassens einen Schlusspunkt finden –, setzt der Film den Mord an Harry als Movens einer Umwidmung der Kräfteverhältnisse, die affektive Dynamik des Psychothrillers als Agens der Herstellung einer Balance, welche die Hoffnung nährt, dem Traumpaar den Status der Ewigkeit zu verleihen. Was im einseitigen Fokus auf den Plot als „Kolportage“<sup>24</sup> erscheint, erweist sich mit Blick auf Affektdramaturgie, Genre-Modulationen und die poetologische Dimension von Figur und Persona in diesem Film als ein Parcours, dessen einziges Ziel darin besteht, die letzte Einstellung des Films – diese zeigt das sich küssende und umarmende Paar im Fenster der Villa (Abb. 8) – hervorzu- bringen, diesem Bild seine affektive Tiefe zu verleihen.

Mit anderen Worten: *LA PISCINE* ist die Erfüllung eines Versprechens, welches die mediale Geschichte des jungen Traumpaars nicht einzulösen vermochte. Der Film realisiert das, was der medialen Berichterstattung zur Beziehung beider Schauspieler und den dort zugewiesenen Rollen – jener der

---

<sup>24</sup> Siehe Fußnote 5.



**Abb. 8:** Alain Delon und Romy Schneider in *LA PISCINE*.

leidenden Liebenden und der des virilen Egoisten – lediglich als kulturelle Fantasie eingeschrieben war: Die Vergebung der Sünden durch die mütterlich-nachsichtige Anima, die Unterordnung des Sünders unter deren schützende Autorität – und damit die dauerhafte Einheit des Traumpaars im Zustand der Balance. *LA PISCINE* stellt in seinem Schlussbild für einen kurzen Moment jene Ewigkeit als Phantasma her, welche Alain Delon und Romy Schneider – bzw. einer auf dieses Paar fixierten Öffentlichkeit – in der Realität nicht gegeben war.

### **Epilog: Die Persona, die Figur und die Ideologie des Individuums**

Was nach diesen analytischen Betrachtungen offen bleibt, ist die Frage, wie sich die hier entfalteten Überlegungen zu *LA PISCINE* zur Eingangs skizzierten politischen Dynamik des Jahres 1968 in Frankreich verhalten. Auf den ersten Blick verbindet nichts die Romanze zwischen Alain Delon und Romy Schneider, die Affäre Markovič oder Jacques Derays Film mit dem von Anne Wiazemsky beschriebenen Szenario. Was also haben die oben angestellten Überlegungen zur Star-Persona als kultureller Fantasie mit studentischem Protest und gewaltsamen Straßenkämpfen zu tun?

Auf den zweiten Blick lassen sich durchaus ein paar lose Verknüpfungen ausmachen: Da wäre zum einen die Rolle der politischen Vertreter, die, wenn auch recht unterschiedlich besetzt, sowohl im Rahmen der studentischen Proteste – als Gegenspieler – als auch in der Affäre Markovič – hier in ihrer Verwicklung in die Szene, in der sich Delon und Markovič bewegten – als Protagonisten auftreten. So lagen für George Pompidou zwischen seiner abrupten Abreise aus Afghanistan als Reaktion auf die Ereignisse des 11. Mai und dem aufkommenden Druck, sich und seine Frau in der Affäre Markovič zu verteidigen, nur wenige Monate. Zum anderen wäre da die eingangs mit Anne Wiazemsky skizzierte Überschneidung von künstlerischer Bohème und Protestbewegung. Natürlich, Alain Delon steht am Abend des 10. Mai 1968 nicht an der Seite der Protestierenden. Doch verkehrt er bereits seit den 1950er Jahren in den Cafés der Bohème in Saint-Germain-des-Prés, die auch der Gruppe um Godard als Zufluchtsort dienen.<sup>25</sup>

Doch letztlich sind es natürlich kulturgeschichtlich betrachtet weder die unterschiedlichen Bande zum politischen Betrieb, noch die biografischen Überschneidungen und topografischen Knotenpunkte einer Künstlergeneration, welche die Protestbewegung des Jahres 1968 mit *LA PISCINE*, seinen Hauptdarstellern und den diese umrankenden medialen Projektionen verbinden. Beide Entwicklungen finden ihren Berührungspunkt vielmehr in der veränderten Bedeutung des Konzepts individueller Freiheit in den westlichen Nachkriegsgesellschaften. Eine komplexe Diagnose, was genau die Faktoren waren, welche den Siegeszug des Individuums befördert haben, muss natürlich an dieser Stelle ausbleiben. Das Spiel der Spiegelungen und Dopplungen von Figur und Persona, welches Derays Film betreibt, lässt sich jedoch wunderbar als Fallstudie mit Blick auf das Konzept des Individuums als Motor der in den 1960er Jahren erblühenden Popkultur begreifen – erweist sich dieses Jahrzehnt doch rückblickend auch als ein zentraler Kristallisationspunkt hinsichtlich der Frage, wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend Popkultur und Personenkult an die Stelle eines bürgerlichen Konzepts der Öffentlichkeit treten.

Im Hinblick auf das emanzipative Potential der Protestbewegung von 1968 einerseits und den narzisstischen Personenkult als tragende Säule der Popkultur andererseits offenbart die Idee individueller Entfaltung im Verlauf der letzten fünf Jahrzehnte – und damit auch gewissermaßen als Wirkungsgeschichte der mit dem Jahr 1968 assoziierten Strömungen – ihre ganz eigene Dialektik. So folgenreich wie das eine – die Protestbewegung – für Emanzipationsbestre-

---

<sup>25</sup> Vgl. Krenn: Romy & Alain, S. 36.

bungen innerhalb der westlichen Kultur der vergangenen 50 Jahre war, so paradigmatisch erscheint das andere – Popkultur und die mit ihr verbundene Ideologie des Individuums – aus heutiger Sicht für die weitere Entwicklung, die jene Kultur seitdem genommen hat. Und letztlich lassen sich stets auch im Einen die Spuren des Anderen finden – wie es bereits in den Verweisen auf berühmte Anwesende in Anne Wiazemskys eingangs zitierter Momentaufnahme aus der Nacht vom 10. auf den 11. Mai 1968 zu beobachten war; und es lässt sich nur schwerlich eine Beschreibung der Ereignisse finden, die sich im Paris des Jahres 1968 zugetragen haben, die nicht um ‚Dany le Rouge‘ narrative Muster der Heldengeschichte webt.

So betrachtet umweht *LA PISCINE* im Jahr 2018 ein ganz spezieller Hauch von Nostalgie – doch nicht allein jener naheliegenden Nostalgie, welche wir mit den Protagonisten, Insignien und Symbolen vergangener Epochen verbinden. Vielmehr eröffnet der Film die Möglichkeit der Rückkehr in eine Zeit, in der narzisstisches Zur-Schau-Stellen und das Star-Prinzip als entfesselte kulturelle Fantasie der Individualität noch nicht zentrale Kategorien einer allgegenwärtigen sozialen Dystopie waren, sondern Objekte ästhetischen Genießens. Aus dieser Perspektive markiert *LA PISCINE* die Zeit seiner Entstehung als Teil einer kurzen Phase des Überlappens zweier Epochenphänomene: Beide – sowohl der Film als auch die 1960er Jahre als Jahrzehnt – bedienen sich bereits der zentralen Kategorien der Mediengesellschaft; sie verhandeln diese jedoch noch vor dem Hintergrund der sentimental Matrix<sup>26</sup> der bürgerlichen Gesellschaften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Auch das ist 1968.

## Literaturverzeichnis

- Bakels, Jan-Hendrik: *Audiovisuelle Rhythmen. Filmmusik, Bewegungskomposition und die dynamische Affizierung des Zuschauers*. Berlin/Boston 2017.
- Frei, Norbert: *1968. Jugendrevolte und globaler Protest*. München 2017.
- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.
- Kappelhoff, Hermann: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin/Boston 2016.
- Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik: *Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 5 (2), 2011, S. 78–96.
- Krenn, Günter: *Romy & Alain. Eine Amour Fou*. Berlin 2015, S. 31–43.
- Müller-Marein, Josef: *Fall der unbekanntten Fälle*. In: *Die Zeit*, 14. 02. 1969, online verfügbar unter: <https://www.zeit.de/1969/07/fall-der-unbekanntten-faelle> (02. 06. 2018).

---

<sup>26</sup> Vgl. zur Kulturgeschichte bürgerlicher Sentimentalität: Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.

Wiazemsky, Anne: Paris, Mai '68. Berlin 2018.

Wydra, Thilo: Romy Schneider. Leben und Wirkung. Frankfurt am Main 2008.

o. A.: „Tolle Kerle“. In: Der Spiegel 11/1969, 10. 03. 1969, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45849773.html> (02. 06. 2018).

## Filmografie

BOCCACCIO '70. Reg. Mario Monicelli/Federico Fellini/Luchino Visconti/Vittorio De Sica.  
I/F 1963.

CHRISTINE. Reg. Pierre Gaspard-Huit, F/I 1958.

GOOD NEIGHBOR SAM. Reg. David Swift. USA 1964.

IL GATTOPARDO. Reg. Luchino Visconti. I/F 1963.

LA PISCINE. Reg. Jacques Deray. F 1969.

LE SAMOURAÏ. Reg. Jean-Pierre Melville. F/I 1967.

QUAND LA FEMME S'EN MÊLE. Reg. Yves Allégret. F 1957.

ROCCO E I SUOI FRATELLI. Reg. Luchino Visconti, I/F 1960.

SISSI. Reg. Ernst Marischka. A 1955.

WENN DER WEISSE FLIEDER BLÜHT. Reg. Hans Deppe. BRD 1953.