

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 34 (1992)

Heft: 182

Artikel: Les amants du Pont-Neuf von Leos Carax: sie küssten und schlugen sich

Autor: Furler, Andreas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867352>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



LES AMANTS DU PONT-NEUF von Leos Carax

Sie küssten und sie schlugen sich

Ich glaube, das ist es, was die Epoche kennzeichnet, wir leben im Ausweglosen, und es wird gezwungenermassen bald einen brutalen Einschnitt geben. Das Kino muss da sein, während es schon zu spät ist. Eine Art Begleitung für Menschen in Gefahr, unter der Bedingung, dass es sich, auf seine Weise, selbst in Gefahr begibt.

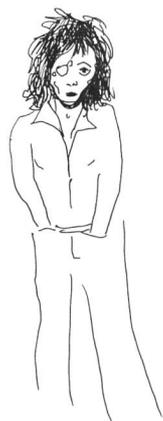
Leos Carax ¹

Es mehren sich die apokalyptischen Untertöne im Tenor unserer Zeit. Natürlich hat das mit der heraufziehenden Jahrhundertwende zu tun. Doch nur Leute mit Brettern oder Windschutzscheiben vor den Köpfen wollen noch immer nicht wahrhaben, dass sich der Horizont tatsächlich verdüstert hat. Der globale ökologische Kollaps ist

nach der Einschätzung des seinerzeitigen Verfassers des Berichts an den «Club of Rome» gerade noch vierzig Jahre entfernt. Die politischen und sozialen Probleme wachsen uns über den Kopf. Die Politikerkaste, an die wir sie bequem delegieren, hat wohl noch nie so wenig Vertrauen genossen wie heute. Vielleicht leben wir wirklich schon im Ausweglosen.

Verfinsterte Filmhorizonte

Das Ausweglose, das Abgründige, Apokalyptische ist auch mehr und mehr die Stimmung der Filme, die die letzten Jahre geprägt haben. David Lynch ist das Stichwort; von ERASERHEAD bis «Twin Peaks» haben seine



Beschwörungen des Bösen ein immer grösseres Publikum, zuletzt die halbe westliche Welt hypnotisiert. Schwarzer Humor liegt im Trend, und selbst Spitzenreiter des amerikanischen Mainstream-Kinos der letzten Zeit warteten mit rabenschwarzen Szenarien auf: *BATMAN* und *THE TERMINATOR* spielten in düsteren Zukunftswelten, *THE SILENCE OF THE LAMBS* war ein Triumphzug der perversesten Schreckgespenster, *BASIC INSTINCT* basierte auf der Korruptiertheit aller Figuren. Harmlosigkeiten wie *PRETTY WOMAN* und moralische Schwelgereien wie *DANCES WITH WOLFES* wirken neben diesen Filmen wie Relikte aus früheren, weniger besorgten Epochen.

Auch Leos Carax' dritter langer Spielfilm *LES AMANTS DU PONT-NEUF* trifft auf seine Weise den Nerv der Zeit; der Film tut dies gewissermassen sogar noch genauer als die genannten. Das Apokalyptische – der Triumph des Wahnsinns, der Destruktivität, des Chaos – existiert hier noch in der Möglichkeitsform. Es droht bloss, es zeigt manchmal seine Fratze. "Gefährdung" ist die Stimmung, die aus jeder Geste des Films spricht: Zwei Stunden bangt man um das schwer gezeichnete Titelpaar, das in ständiger Absturzgefahr lebt. Man bangt, wie man in wenigen Filmen bangt, um die Körper der Figuren, die vielfach der Gefahr der Verstümmelung ausgesetzt sind. Man bangt schliesslich um den Film selbst, der die Kompromisslosigkeit seiner Figuren in einer ästhetischen Parforcetour mitmacht, der jedes Risiko von krudem Naturalismus bis zu höchster Stilisierung eingeht, jederzeit auseinanderfallen oder in sinnlosem Pomp versinken könnte. So ist es, als hätten sich die prekären Produktionsumstände, die den Film drei Jahre lang gefährdet haben, auf das Werk selbst übertragen. Das ist vielleicht das Aufregende an *LES AMANTS DU PONT-NEUF*. Versuchen wir, das Phänomen durch die Geschichte zu verfolgen. Beschreiben und kommentieren wir.

Vorspiel: Das Ausweglose

Am Anfang ist die Kamera in einem Taxi, das durch die Pariser Nacht fährt. Plötzlich taucht ein schwer angeschlagener Junge auf dem Boulevard auf, der sich der

Mittellinie entlangschleppt. Das Taxi gibt ihm mit der Lichthupe Signale, der Junge nimmt es gar nicht wahr. Weiter unten, am Fussgängerstreifen, läuft eine junge Frau mit einer Zeichenmappe unter dem Arm beinahe in den Wagen. Sie ist verwirrt und verirrt wie der Junge. Dieser bricht zusammen, ein Auto rast über seinen Fuss weg. Die Frau starrt den Reglosen an, ein Bus stoppt, zwei Männer in Überkleidern steigen aus: «C'est Alex.» Sie schleppen ihn zum Bus. Drinnen lauter weitere Gestalten in Fetzen, erschöpfte Gesichter, körperbedeckende Tätowierungen und abgerissene Satzfetzen. Man fährt zu einem Obdachlosenasyll. Dort noch viel mehr geschundene Leiber, irre Blicke, wirre Gesten in gnadenlosem Neonlicht. Alex wird zwischen den andern Clochards ausgezogen, geduscht und in ein Kajütenbett gesteckt. Sein Gesicht ist leer, das Licht geht aus. Damit sind wir schon mitten im ästhetischen Risiko, das dieser Film eingeht: Denn Stahlerven braucht es, um nach einer Mammutproduktion von drei Jahren mit all ihren Kosten und Bankrotten mit einer solchen Sequenz einzusteigen. Carax mischt seine Darsteller unter echte Aussenseiter, filmt im echten Bus und im echten Obdachlosenspital von Nanterre. Sein Kameramann *Jean-Yves Escoffier* arbeitet mit der Handkamera, kaum verstärktem Licht und grobem Korn. Aus lauter Details stückelt er die Welt der Penner zusammen und zeigt so gleich deren Zerrissenheit. Dies ist die Ausgangslage, von der Carax sagt: «Diese Leute von der Strasse sind am Rand zum Ausweglosen oder schon darüber hinaus. Das geht weit über Probleme von Integration oder Reintegration hinaus.»

An anderer Stelle sagt Carax weiter: «Die Leute denken, wenn ein Film teuer ist, muss er notgedrungen perfekt sein. Nein, *LES AMANTS DU PONT-NEUF* ist nicht perfekt. Er ist lebendig.» Für ihn, so Carax, mache es grundsätzlich keinen Unterschied, ob er die Kamera auf der Schulter oder einem Kran habe: «Nur das Gefühl wechselt, das Gefühl des Unheilbaren oder des Unverhofften.» Das tönt zwar leicht kryptisch, wie manches, das Carax sagt. Doch ist nicht gemeint, dass ein bestimmter Stil ein bestimmtes Gefühl vermittelt? Der vermeintlich naturalistische, quasidokumentarische Stil des Anfangs nämlich das Gefühl, dass die gezeigte Welt "unheilbar", das heisst unabänderlich so sei, wie sie im Bild er-



scheint. Der expressive Stil der Kranfahrten, der Travelings und so weiter, die später kommen, hingegen das Gefühl, dass jederzeit etwas "Unverhofftes", eine plötzliche Wende eintreten könnte.

Auftakt: Das Unverhoffte

Noch sind wir in Nanterre. Doch die Szenerie hat mit einem harten Schnitt gewechselt und eine erste kleine Erlösung gebracht: Tageslicht, Ruhe, Reinheit. Alex' Knöchel wird gegipst. Mit einer genauen Bewegung fährt eine Hand über den nassen Gips; wohligh schmatzt das matschige Material dabei. Spätestens jetzt ahnt man, dass ein grosser Cineast am Werk ist: Einer, der die Sinnlichkeit des Kinos nutzt, es zum physischen Erlebnis macht. Einer, der Augen für die kleinen Dinge hat, von denen *Juliette Binoche* viel später in der Geschichte einmal sagen wird, dass sie die aufregendsten sind.

Noch im Asyl versucht einer Alex zu überreden, mit ihm weg vom heillosen Paris in den Süden zu kommen. Dabei macht er den bezeichnenden kleinen Versprecher, den Carax zur Äusserung über die Ausweglosigkeit veranlasst hat: «Réfléchis donc, Alex, pendant qu'il est trop tard.» («Überleg es dir doch, Alex, während – statt: bevor – es zu spät ist.») Doch Alex, noch ganz und gar verschlossen, scheint die mögliche Rettung gar nicht wahrzunehmen. Er kehrt an seinen Stamplatz auf dem Pont-Neuf zurück, der wegen Restaurationsarbeiten – die Brücke sinkt – geschlossen ist. Die Szene, in der er seine Krücke über die Abschränkung schmeisst und darum herum turnt, vermittelt das Gefühl, das auf einem gelben Schild an der Abschränkung steht: "Gefahr". Da riskiert einer dauernd Kopf und Kragen.

An diesem Abend aber tritt das Unverhoffte ein: Neben dem alten Clochard Hans, der Alex jeweils mit einem starken Schlafmittel versorgt und damit beherrscht, hat sich auch Michèle, das Mädchen mit der Bildermappe, auf der Brücke eingemischt. Auch bei ihr zeigt sich die innere Verletzung äusserlich: Wie Alex einen Gipsfuss hat, hat sie eine Augenklappe. Und tatsächlich wird sie Alex zunächst kaum wahrnehmen. Zu sehr ist sie von

der unglücklichen Liebe zu einem Cellospieler namens Julien absorbiert und verletzt. Diese Liebe hat sie aus dem bürgerlichen Haus auf die Gasse getrieben. Seit sie Julien verloren hat, ist ihr nur noch das Malen, das Festhalten «der Bilder hinter den Augen» (Alex) geblieben.

Doch Alex hat gesehen, dass Michèle ein Porträt von ihm nach dem Unfall gemacht hat. Das ist das Unverhoffte. Sie hat ihn aus dem Gedächtnis gemalt, sein Bild ist also hinter ihre Augen getreten. Sie hat dabei geglaubt, dass er tot sei. So sprechen die Metaphern in diesem Film: beim Wort genommen, unaufdringlich, denn sie sind motiviert durch ihre handfeste primäre Bedeutung in der Geschichte.

Alex bewegt Michèle zum Bleiben, sie macht ein weiteres Porträt von ihm. Ihrer konzentrierten Aufmerksamkeit für die charakteristischen Details, die verborgene Schönheit in seinem verletzten Gesicht entspricht Carax' Aufmerksamkeit für die Szenerie: Hier das Wasser der Seine im Gegenlicht, da eine Weide im Wind. Momente der Ruhe und überraschenden Schönheit. Doch Michèles kranke Augen ertragen das Licht nicht mehr, und sie fällt in Ohnmacht. Alex zerrt ihr das Pflaster vom Auge. Zuerst scheint ein schreckliches schwarzes Loch dahinter zu sein, dann sieht man das unversehrte geschlossene Auge. Mit Alex atmet man auf. So einfach, so aufregend kann Kino sein. Und so vieldeutig: Denn wenn Michèles Augen an der Liebe krank geworden sind, wenn sie das Licht – das Bild für die Wahrheit, die Tatsachen – nicht ertragen kann, so ist andererseits auch etwas unversehrt geblieben. «Es gibt nichts Unheilbares», wird Michèle viel später zu Alex sagen.

Alex findet bei der Ohnmächtigen einen Brief von einer Freundin aus dem Vorort Saint-Cloud. In der Nacht geht er dorthin, bricht ein, sieht die Bilder vom Cellospieler, klagt ein Notizbuch und stückelt sich das traurige Märchen von Michèle und Julien zusammen. Elliptisch, märchenhaft verkürzt wird dabei auch der Film: In grobem Korn, das die Bewegungen verwischt, huscht der Gnom durch die Nacht. Zwei Einstellungen später ist er schon im Haus. Alles geschieht mit der irrationalen Leichtigkeit eines Traums.

Fiebrig, dynamisch wird der Stil sodann, als Alex um Michèle zu kämpfen beginnt: Als er auf dem Markt einen



Fisch für sie klaut, sehen wir ihn nur eilig davonhumpeln, während die Schwanzflosse unter seinem Gilet hervorwippt. Als Hans, der Herrscher des Pont-Neuf, der vor langer Zeit seine junge Frau verloren hat, Michèle vertreiben will, geht die Handkamera selbst überfallartig auf die Frau los. Als Alex sich selbst, sein Publikum und darunter Michèle als Feuerschlucker begeistert, steigern sich parallel die Schnittkadenz und das Geräusch des Feuers, bis der Ton in einer phänomenalen Montage direkt in die rot-blau-weiße Düsenjärgarbe am Himmel des folgenden Morgens übergeht: Der Quatorze Juillet zur Zweihundertjahrfeier der Revolution hat angefangen, die erste Wende, der erste Feuer-rausch und Höhepunkt des Films.

Die schreckliche Wende zum Besseren

Alex, der Feuerteufel, hat Michèle nur für den Moment gewonnen. Am nächsten Morgen ist er wieder die dreckige kleine Wanze, die sich nur unsichtbar an sie heften kann. Wir sind in der Métro, als Michèle plötzlich ferne Töne eines Cellos hallen hört. Sie rast los, Alex duckt sich, läuft hinter ihr her, die Kamera mit ihm. Seine Panik steckt in der Bewegung der Kamera, die Métro wird zum Labyrinth. Irgendwo darin ist der Cellist, der immer wilder spielt. Alex erreicht ihn zuerst. Man sieht nur sein Messer und das Cello, das das Feld räumt. Das ist das Wesentliche, der Rest erschliesst sich von selbst. Dann die Begegnung von Michèle und Alex, als wären sie zwei Passanten, die sich zufällig kreuzen: «Guten Tag.» – «Guten Tag.» – «Hast du nicht auch ein Cello gehört?» – «Ja, aber da war nur eine Frau, die spielte, eine dicke.» Doch Michèle sieht gelbe Gauoise-Stummel auf dem Boden. Im gleichen Sekundenbruchteil wie sie erschliessen wir unwillkürlich deren Bedeutung. So macht uns Carax zu Mitdenkern. Wir können gar nicht anders, als aufgeregt beteiligt zu sein. Hitchcock hat dieses Phänomen bekanntlich «Suspense» getauft und gesagt: «Spannung ergibt sich aus dem Wissen, nicht aus dem Geheimnis.»

Michèle erwischt noch den Zug, den der Mann mit dem Cello besteigt. Sie sitzt im Wagen – und greift in ihre Blechbox. Wir wissen von früher, dass dort eine Pistole

liegt. Was für ein Umschwung! Man hört noch immer das Rattern der Métro, während sich das Bild auf das kreisrunde Loch eines Türguckers zusammenzieht. Das Auge des Cellospielers ist auf der einen Seite, Michèles Pistole auf der andern. Er weigert sich zu öffnen, sie schießt und äugt durch das entstandene Loch. Seit Buñuel hat man keine erschreckendere Szene gesehen. Dabei hat man eigentlich nichts gesehen und das meiste erschlossen: Michèle hat den «Augapfel» zerstört – in der Sprache die Chiffre für das Verletzlichste, Kostbarste, Geliebte. Doch schon sitzt Michèle wieder (oder vielleicht: noch immer) in der ratternden Métro. Realität und Alptraum sind unauflösbar verwoben.

Man kommt nicht umhin, auch den zweiten Teil der schlimmen Wende zum Besseren zu beschreiben, denn Vergleichbares, kurz Etikettierbares hat man kaum je gesehen: Michèle rennt durch die Revolutionsfeiern zurück zur Brücke. Sie sieht nichts, alles tanzt ihr vor den Augen. Ein Militärdefilee löst sich dabei auf in flirrende, fast schon abstrakte Bilder. Um die Erinnerung zu betäuben und Alex endlich einmal lachen zu sehen, besäuft sich Michèle mit Alex. Besinnungslos grölend liegen die beiden am Abend zwischen den leeren Flaschen, die jetzt grösser sind als sie selbst. So sprechen die Bilder Bände.

Am Abend schrecken die Feuerwerke Alex und Michèle auf. Es knallt wie aus Pistolen. Die Erinnerung ist nicht zu übertölpeln, doch das Magazin der Waffe ist noch voll. Sie verpulvern es bis auf einen Schuss. Überall ist jetzt Licht und Musik. Alex und Michèle lassen sich mitreissen und rasen über die Brücke. Er schmettert, das ist seine Art, seinen Fuss gegen die Mauer, so dass der Gips zerspringt. Sie beginnen wild zu tanzen. Alle Musikstile aus zwei Jahrhunderten – die Marseillaise und Rock, Strauss und Rap – verschmelzen im Tanz auf dem Vulkan. Später klauen Alex und Michèle ein Boot und fahren Wasserski auf der Seine. Noch wilder ergreift die Ekstase dabei den Film: Das Mädchen tanzt im Stakkatoschnitt wie im Stroboskoplicht über das Wasser. Man kennt diese Ästhetik vom Clip, doch hier hat sie ihren Sinn, hier geht es ja um den Rausch. Das zeigt sich sogleich, als Michèle und Alex an die Grenze gehen



und darüber hinaus. Michèle stürzt, Alex lässt sich – das ist seine Art – aus dem rasenden Boot fallen. Zwei nasse Gestalten kehren auf die Brücke zurück, sie sprechen leise, die Bilder sind ruhig und künden die Ernüchterung an.

Sequenzen wie die beschriebenen haben ihren Preis, im konkreten und im übertragenen Sinn. Zeit darum, mehr über die halbschmerzliche Produktion und Ästhetik dieses Films zu sagen.

Das *va banque*-Spiel der Produktion

Der ironische Verweis auf die Produktionsgeschichte ist im fertigen Film noch enthalten. In der ersten Szene auf dem Pont-Neuf ist das Schild zu sehen: «Die Brücke ist von 1989 bis 1991 wegen Restaurationsarbeiten für den öffentlichen Zutritt gesperrt.» Für die Zeit davor, August 1988, hatte Carax eine Genehmigung für Dreharbeiten am Originalschauplatz. In wenigen Wochen wollte man fertig sein. Bei Montpellier stand eine Kulisse für zusätzliche Nachtaufnahmen bereit. Das Budget betrug 32 Millionen Francs. Dann verletzte sich *Denis Lavant* am Daumen, und die Drehgenehmigung verfiel. So wich man für das Gros der Szenen nach Montpellier aus. Das bedeutete, dass die Brücke und je zweihundert Meter Uferkulissen in annähernder Originalgrösse nachgebaut werden mussten. Noch bevor das Wasserbecken, gross wie drei Fussballfelder, ausgebaggert, die 310 Tonnen Gerüstmaterial verschraubt waren, musste der Produzent, *Alain Dahan*, der mit Carax schon *MAUVAIS SANG* produziert hatte, das Handtuch werfen. Erst im Sommer 1989 ging es weiter: Der Schweizer *Francis van Buren* investierte weitere 18 Millionen. Sie reichten gerade für sechs Drehwochen, ermöglichten aber immerhin die grandiose Szene mit der Revolutionsfeier. 60 Millionen waren mittlerweile investiert, 45 Minuten gedreht. Den Rest besorgte ein Sturm, nach dem vom Dekor nicht mehr viel übrig war.

Der Sturm im Blätterwald folgte, als der Kulturminister, Jack Lang, schliesslich persönlich eingriff und der IFC² («Institut pour le financement du cinéma et de l'industrie audio-visuelle»), ein von ihm gegründeter Fonds für den Autorenfilm, die Bankschulden übernahm. Zusammen

mit den Fernsehsendern «Antenne 2» und «Canal plus» trieb der Produzent *Christian Fechner* in der Folge weitere 70 Millionen auf und führte das Projekt von August 1990 bis März 1991 zu Ende. Der scheue Leos Carax aber hatte seinen Ruf als grössenwahnsinniger Spinner und manischer Perfektionist weg. So lag es auf der Hand, dass auch dem Film selbst mitunter Grössenwahn, Effekthascherei und damit Kitsch vorgeworfen wurde und wohl noch werden wird. Zu Unrecht, finde ich.

Das *va banque*-Spiel der Ästhetik

Die Form spiegelt in *LES AMANTS DU PONT-NEUF* nur, was auf der Inhaltsebene geschieht. Nie spürt man den enormen technischen Aufwand selbst, denn er dient immer der Geschichte. Nur sie, nur ihre Gefühle werden umgesetzt. So macht Carax *inspiriertes* Kino im Wortsinne: begeistert, beseelt von dem, was es zu vermitteln gibt. Damit steht der Film auch im Gegensatz zu Carax' letztem, *MAUVAIS SANG* (1986), den der Regisseur heute übrigens als Fehlschlag bezeichnet. Dort verselbständigten sich die – teilweise hervorragenden – formalen Einfälle noch. Die Geschichte war zu dünn, um sie zu tragen. Deshalb sah der Film teilweise wie sein eigener Trailer aus: Alles war zu schön, um wahr zu sein. Juliette Binoche und July Delpy sahen wie Madonnen, nicht wie Menschen aus. Der Geschichte vom Kampf um das Serum gegen die Liebesepidemie wirkt im Nachhinein zwar prophetisch, spielte im Grunde aber keine Rolle.

Jetzt aber, in *LES AMANTS DU PONT-NEUF*, hat sich «die Schönheit vom Gelackten und Geleckten ins Chaos geflüchtet». (Peter von Matt über eine ästhetische Tendenz der Moderne). So entgeht Carax dem Kitsch, der mit einem Wort Kunderas in der Verleugnung der Scheisse besteht und deshalb ausblendet, was stinkt und stört. Schon fast exzessiv zeigt Carax jetzt die Entstellung und Verzweiflung seiner Figuren. Völlig auf sich gestellt, spiegeln sie eine Gesellschaft, in der es «keinen solidarischen Spielraum mehr gibt» (Carax). Von diesem verlorenen Raum der Solidarität handelt *LES AMANTS DU PONT-NEUF*. Und vom verzweifelten Ver-



such seiner Rückgewinnung wenigstens durch die Liebe, dem allerkleinsten, privatesten solidarischen Raum für zwei. Weil Carax keine Alternative dazu kennt, hängt von der Liebe alles ab: Euphorie oder Elend. Das spiegelt sich in der Ästhetik der scharfen Brüche.

Euphorie und Elend der Verliebtheit

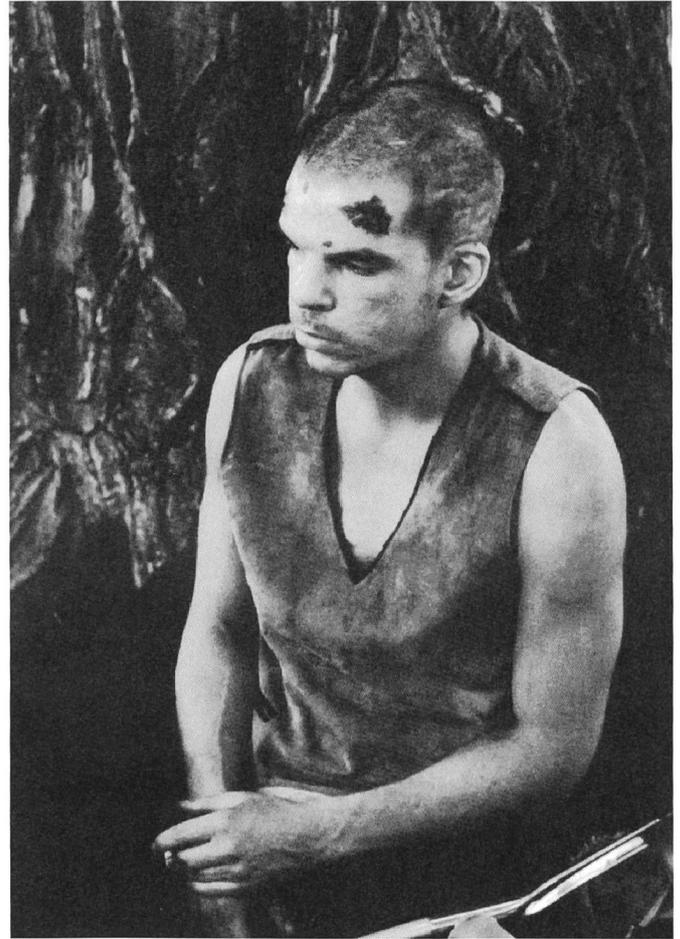
Nach dem Rausch der Revolutionsfeier kommt zuerst der grosse Kater. Michèle weist Alex zurück. Doch während sie schläft, schreibt er in ihr Buch: «Jemand liebt Sie. Wenn Sie jemanden lieben, sagen Sie ihm morgen: "Der Himmel ist weiss." Wenn ich es bin, werde ich antworten: "Aber die Wolken sind schwarz." So werden wir wissen, ob wir uns lieben.» Sage noch jemand, das Vokabular der Liebe sei erschöpft. Auf alle Fälle läuft es einem heiss und kalt über den Rücken, als die Worte wenig später fast beiläufig fallen.

Und die Liebe wirkt: Alex und Michèle benutzen die Schlafdroge jetzt, um Biertrinker einzuschläfern und zu beklaulen. Sie will ihn lehren, ohne Drogen zu schlafen; sie fahren zusammen ans Meer, wo sie nackt dem Strand entlang rennen, euphorisch ihre Namen in den Wind schreien und sie ihn, den Faun, an seinem mächtig erigierten Schwanz packt. Ganz leicht und verspielt wird der Film dabei. So hat alles seine Zeit darin und der Film als ganzes einen Rhythmus. Das ist wohl sein eigentliches Geheimnis.

Alles weitere kürzen wir ab, weil das Forminventar jetzt grob beschrieben ist und jede grosse Liebesgeschichte den gleichen doppelten Kreis beschreibt: Die Verliebtheit reicht und heilt nur auf Zeit, denn sie ist blind. Es muss die Krise kommen und dann – wenn überhaupt – die sehende Liebe. Natürlich findet Carax auch dafür wunderschöne Bilder, die alle die eingeführten Motive variieren. Etwa jenes für die nahende Krise: Michèle kann und Alex will den Horizont über dem Meer nicht sehen. Ihre Augen sind noch krank, sein Autismus kehrt zurück und damit sein Terror. Als er auf allgegenwärtigen Plakaten liest, dass ihre Augen geheilt werden könnten, zündet er die Plakate an (und bringt dabei versehentlich den Plakatkleber um). Lieber hat er sie blind bei sich, als sehend ohne sich. Gerade deshalb verlässt sie ihn wohl. Sie spürt seine Enttäuschung, als die hoffnungsvolle Nachricht sie über Radio erreicht. Noch zwei Variationen jetzt: Mit seiner Droge, die er heimlich ohnehin noch immer nimmt, versetzt sie ihn in Schlaf, bevor sie ihn verlässt. Mit der Pistole schießt er sich darauf einen Finger ab. Jetzt ist er wieder soweit wie am Anfang.

Das traumhafte Ende

Die Liebe scheint zu siegen. Von ihren Träumen geleitet, sucht die geheilte Michèle Alex nach zwei Jahren im Gefängnis auf. Ihr Gespräch in der engen Sprechkabine



ist schmerzlich, klärend und schön wie jenes in PARIS, TEXAS. Sie verabreden sich für Weihnachten auf der Brücke. Die Glocken läuten und die Schneeflocken fallen wie einst bei Capra, als Alex auf die Brücke tritt. Im Gegensatz zu Alex wissen wir allerdings, dass Michèle – nach zwei Stunden Entstellung jetzt wieder ganz Madonna – einen eigenen Schlüssel zur Praxis des Augenarztes besitzt.

Das genügt, um den Rest zu errahnen. Nach einem wunderbar komischen Wiedersehen will sie denn auch wieder abhauen.

Da hat Alex nicht länger Geduld und reißt sie mit ins Wasser. Noch im Sinken schlagen und küssen sie sich. Dann werden alle Bewegungen ganz langsam. Ein Schleppkahn fährt vorbei. Dampf und bedrohlich tönt der Motor. Doch das uralte Schifferpaar nimmt die beiden auf. «Produzieren Sie Sand?», fragt Michèle. «Nein, wir transportieren ihn nur.» – «Wohin fahren Sie?» – «Bis ans Ende, au Havre. Das ist unsere letzte Fahrt.»

So bleibt der Film, der zwei Stunden zwischen Elend und Euphorie hin- und hergerissen war, zuletzt märchenhaft in der Schweben. Unentscheidbar bleibt, ob der Tod oder das Leben siegt. Das Happy End ist denkbar, doch vielleicht nur als Vision im Jenseits. Ich kann mich nicht erinnern, ein schöneres Ende gesehen zu haben seit IT'S A WONDERFUL LIFE. Und das ist Jahrzehnte her.

Andreas Furler

¹ Alle Zitate von Leos Carax aus der «Cahiers du Cinéma» Sondernummer zu LES AMANTS DU PONT-NEUF

Die wichtigsten Daten zu LES AMANTS DU PONT-NEUF (DIE LIEBENDEN VON PONT-NEUF):

Regie und Buch: Leos Carax; Kamera: Jean-Yves Escoffier; Schnitt: Nelly Quettier; Ausstattung: Michel Vandestien; Musik: «Les amants» von Les Rita Mitsouko, «Time Will Crawl» von David Bowie, «Strong Girl» von Iggy Pop, «Cantus in Memory of Benjamin Britten» von Arvo Pärt, «Variations of a Theme of Frank Bridge, Opus 10» von Benjamin Britten, «An der schönen blauen Donau» von Johann Strauss, «Sonate nur für Violine, Opus 8» von Zoltan Kodaly, «Mains de velour», «Romanella» von Jo Privat, «Jayebli Selam», «Ya Saken Elali» von Assy & Mansour Rahbany und Ph. Wehbe, «La Marseillaise» von Rouget de l'Isle, «Streichquartett Nr. 3, F-Dur, Opus 73» von Dimitri Schostakowitsch, «Harke, Harke» von Tobias und Hume, «Concerto für 12 Cellos» von Einar Englund, «Suite de danses rituelles» von Maitres Tambours du Burundi, «Byte of the Devil» von Gilles Tinayre; Ton: Henri Morelle.

Darsteller (Rolle): Juliette Binoche (Michèle), Denis Lavant (Alex), Klaus-Michael Grüber (Hans).

Produktion: Films Christian Fechner, Film A2; ausführende Produzenten: Albert Prévost, Hervé Truffaut; Co-Produzent: Alain Dahan. Frankreich 1991. 35 mm, Format: 1:1,66, Farbe; Dolby Stereo; Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Alpha Films, Genève; D-Verleih: Prokino Plus, München.