

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 142

Artikel: L'amour à mort von Alain Resnais
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867415>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

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

dann aber wieder Inserate aufgeben wird. Und dazu ist die «verzweifelt Gesuchte» eigens aus Atlantic-City angereist. Auch die freie Liebe scheint ihre Tücken zu haben.

Susan ist so der richtige Bürgerschreck. Die beiden Frauen könnten kaum gegensätzlicher sein. Gerade dies dürfte Roberta faszinieren. Selbstvergessen ist sie bereits in diese andere hineingeschlüpft, während ihr Körper noch in der sicheren Distanz hinter Susan herschleicht. Als Susan ihre Jacke für ein paar Stiefel, die sie unbedingt haben muss, in Zahlung gibt, kommt die einmalige Chance, die sich Roberta nicht entgehen lassen wird: sie kauft die Jacke ihres Idols.

Wie in Trance tritt sie in ihre Küche, schiebt eine Kassette in den Recorder und folgt mechanisch den Anweisungen der Köchin, die auf dem Bildschirm erscheint: parallel fallen die Eier in die Schüssel, gleichzeitig werden sie verrührt - Leben aus zweiter Hand. Gary genügt ein Blick auf den Monitor, um zu

wissen, welche Mahlzeit er vorgesetzt bekommen wird. Dann aber bringt ihn etwas aus seiner geschäftigen Ruhe. Was ist mit seiner Frau passiert? Was ist das für eine Jacke.

In der Jacke findet sich ein Schließfachschlüssel, den Susan bereits verzweifelt sucht, weil er allein Zugang zu ihrer gesamten Habe verspricht. Roberta plaziert eine Anzeige: «Susan verzweifelt gesucht, ein Fremder». Jim hetzt ans nächste Telefon, um seinen Freund Dez hinter Susan und dem ominösen Fremden herzuschicken. Und um die Sache noch schöner zu verwickeln, kommt auch noch der Killer Nolan, der wahre Fremde, ins Spiel.

Soweit die trächtige Ausgangslage für eine handfeste Verwechslungs-Klamotte. Was wäre wenn, muss sich Leora Barish gefragt haben. Wenn: die beiden Leben vertauscht würden. Wenn: Susan sich im Haus des Badewannenkönigs breit mache, während Roberta in die freie Wildbahn geworfen wäre. Und

also findet der Plot einen Dreh. Susan wird vorübergehend aus dem Verkehr gezogen und hinter Gitter gesteckt (die zwar nicht vergoldet aber handfest sind). Roberta kriegt einen Schlag auf den Kopf und erinnert sich dann an gar nichts mehr - hat also freie Bahn, in ihre Traumrolle zu schlüpfen, umso mehr als einige sie bereits für Susan halten. Belastet mit ihrer Vergangenheit fände sie wohl den Mut nicht dazu, aber diese Vorbehalte hat das gewitzte Drehbuch ja bereits ausgeräumt.

Klischees ist nur mit Klischees beizukommen. Und überzeichnet hat schon Molière. Klamotte - oder feiner: Verwechslungskomödie - ist ein Genre; und Genres haben ihre Gesetzmäßigkeiten und Regeln, an welche sich die Dramaturgie zu halten hat. Aber gerade dieses feste Gerüst schafft Freiräume. DESPERATELY SEEKING SUSAN nutzt sie im Interesse der Emanzipation der Frau. Keine graue Theorie. Aber ein heiteres Lachen entwaffnet allemal.

Walt R. Vian

L'AMOUR A MORT von Alain Resnais

Drehbuch: Jean Gruault; Musik: Hans-Werner Henze; Bildregie: Sacha Vierny, Kamera: Philippe Brun, Assistenz: Agnès Godard, Muriel Edelstein; Ton: Pierre Gamet; Mischung: Jacques Maumont; Ausstattung: Jacques Saulnier, Philippe Turlure; Kostüme: Catherine Leiterer; Script: Hélène Sébillot; Schnitt: Albert Jurgenson, Jean-Pierre Besnard; Post-Synchronisation: Jacques Levy
Darsteller (Rollen): Sabine Azéma (Elisabeth), Fanny Ardant (Judith), Pierre Arditi (Simon), André Dussollier (Jérôme), Jean Daste (Doktor Rozier), Geneviève Mnich (Witwe Jourdet), Jean-Claude Weibel, Louis Castel, Françoise Rigal, Françoise Morhange

Produktion: Philippe Dussart, Les Films Ariane, Films A2 mit Unterstützung des Centre National de la Cinématographie und des Ministère de la Culture. Frankreich 1984. Panavision 1:2.35 Eastmancolor, Paris-Studios-Billancourt. 90 min. CH-Verleih: Europa Film S.A. Locarno

»Wenn man einen Film macht», sagt Alain Resnais, «übermittelt man keine Nachrichten, man vermittelt Emotionen». In L'AMOUR A MORT ist es die Liebe, die - rein gelebt - bis in den Tod geht. Die Liebe wird hier stärker als der Tod, was nichts Trauriges, dafür etwas Tragisches an sich hat. Ausgangspunkt war für Resnais und seinen Drehbuchautor Jean Gruault die Idee, einen romantischen Film zu machen, in dem die Themen von Liebe und Tod sich berühren. Jetzt liegen sie vor uns wie auf einer Kreislinie, untrennbar miteinander verbunden.

Resnais spielt mit seinen Figuren wie mit Motiven. Elisabeth ist eine junge Frau, die sich tödlich in den Archäologen Simon verliebt hat. (Der Film zeigt nicht, was das heißt, er macht es spürbar.) Die zwei kennen sich erst seit ein paar Wochen.

An sich beschäftigen sie sich mit entgegengesetzten Dingen im Leben: sie arbeitet mit Pflanzen, macht Versuche für die Zukunft (wenn man die Tomatenpflanze verletzt, bildet sie zum Schutz eine Geschwulst), er gräubelt in der Erde und versucht, Vergangenes zu verstehen. Die beiden entgegengesetzten Beschäftigungen können sich, anders betrachtet, auch sehr gut ergänzen.

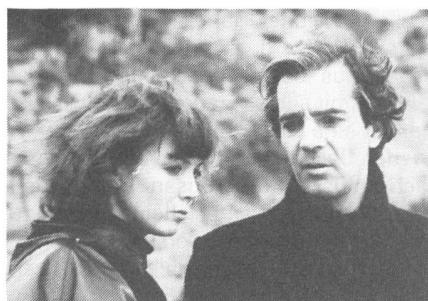
Bildet das Paar Elisabeth und Simon die emotionale Ebene der Erzählung, so runden Judith und Jérôme, ein seit zehn Jahren verheiratetes Pastoren-Paar, sie rational ab. Sie treten als

Freunde der beiden auf, um ihre unterschiedlichen Betrachtungen von Liebe und Tod miteinzubringen. Jérôme ist der Dogmatiker, der sich nicht lösen kann aus seiner beengenden Gedankenwelt. Für ihn ist das Leben gottgegeben; der Mensch darf damit nicht anstellen, was er will. Den Selbstmord eines Bekannten betrachtet Jérôme als feige und als Beweis für dessen Mutlosigkeit.

Judith widersetzt sich seinen Äußerungen immer wieder. Für sie ist der Freitod gerade ein Beweis für den Mut. Sie ist die Schülerin, die immer wieder aus dem Leben direkt zu lernen versucht. Auch Jesus - der mit Judith und Jérôme eine Art Dreifaltigkeit bildet - war für sie (ein Gedanke Karl Barths) eine Art Selbstmörder, wusste er doch sehr genau, was ihn in Jerusalem erwartete. Judith ist es denn auch, die weitverständiger mit Simon und Elisabeth umgehen kann. Sie kennt den Unterschied von «Glauben» und «Wissen» und versteht von daher auch, dass Simon, der Schulfreund ihres Mannes, mit Jérômes Gedankengängen nichts anfangen kann. «Für die Bibel», sagt sie einmal, «muss man glauben - Simon will wissen.» Das bedingt ganz andere Ansatzpunkte, schliesst den Dogmatismus des Freundes aus. Es kommt zweimal vor, dass Simon zu Jérôme sagt: reden wir von andern, seriösen Dingen. Ausgangspunkt für diese verbale Auseinandersetzung ist zuerst der Tod, später die Liebe, die tödliche. Elisabeth

findet Simon eines Nachts tot am Boden des Schlafzimmers liegen. Der Arzt kommt und bestätigt sein Ableben. Elisabeth ist verzweifelt, kann und will die Tatsache nicht fassen. Wenig später kommt Simon aber die Treppe herunter: lebt er oder träumt sie? - Er lebt, ist zurückgekehrt ins Leben und bleibt in der kommenden Zeit bis zu seinem unwiderruflichen Tod im Bann seiner Erfahrung, im Zwischenbereich. Von dem Moment an bekommt das Leben für die zwei auch einen gesteigerten Wert. Sie merken, wie wenig sie sich eigentlich noch kennen; der vorübergehende Tod hat ihnen das Bewusstsein um das Leben gestärkt. «Es scheint mir, dass ich dich vorher nicht geliebt habe», sagt Elisabeth, und bei einem späteren Zusammensein stellt sie fest, dass sie wohl nie mehr so stark empfinden würden wie in eben dem Moment, da die Gefühle mit dem Alter abzunehmen drohen und man sich eigentlich auf einem emotionalen Höhepunkt gemeinsam das Leben nehmen müsste. Darauf reagiert Simon erbost und stößt Elisabeth von sich. Sie kann nicht wissen, dass er in jüngeren Jahren diesen Gedanken mit Judith konsequent, aber nicht effizient ausgelebt hat. Sie wird es später erfahren, aber nichts wird sie davon abhalten können, ihrer tief empfundenen Liebe in den Tod zu folgen.

Resnais baut, wie eingangs zitiert, auf die Emotion. Und einmal mehr ist er von einer Form, einer Vorgabe der Struktur ausgegangen, um diese aufzubauen zu lassen. Bild und Musik, scheint er sich hier gesagt zu haben, sind so stark miteinander verwandt, dass man sie nicht einfach zusammen verwenden kann. In seinem letzten Film, *LA VIE EST UN ROMAN*, hatte er dies in letzter Konsequenz getan, indem er seine Darsteller ganze Passagen singend vortragen liess. Nun also trennt er sie vollends und lässt sie erst am Schluss des Films, als Krönung sozusagen, als Auflösung in Gemeinsamkeit zusammenkommen. Zuvor ist die Musik von Hans-Werner Henze (der bereits bei *MURIEL* mit Resnais gearbeitet hat) genaugenommen wie das Bildmaterial montiert, das heisst: es gibt nur entweder oder. Einzelnen Einstellungen oder kurzen Sequenzen folgt eines der drei Hauptmotive Henzes, während die Leinwand gleichzeitig schwarz bleibt. (Eine Art Schneeflocken hat Resnais nur deshalb im «Bild» belassen, damit die Zuschauer nicht in die Vorführkabinen rennen und den Operateur wecken wollen.) Die Empfindungen werden damit auf zwei unterschiedliche Ausdrucksweisen vermittelt. Den Sätzen der Bilder folgen die Interpunktionen der Musik. Diese emanzipiert sich von ihrer gängigen Begleit-Funktion und erhält einen eige-



nen Wert als voll und für sich genommener Bestandteil des Filmes. Sie schafft eine zeitlose Dimension und wirkt gleichzeitig als ein Ventil für jene szenischen Verdichtungen, die die Bilder sorgsam einkreisen.

Manchmal reichen einzelne Gesten aus, um ein Gefühl zum Tragen zu bringen, und in diesem Moment lässt Resnais es mit Hilfe der musikalischen «Pause» stehen, in sich ruhen und auf die Zuschauer einwirken. Das bedingt selbstredend, dass diese sich von der mehrschichtigen Emotionalität des Films aufnehmen lassen, sich dem Doppel-Spiel Resnais' und Henzes hingeben. Es wird allerdings weniger die Besessenheit vom Todeserlebnis des Mannes nachspürbar als die Besessenheit von der Liebe der Frau (dieser Frau), bis in den Tod. Das Ende lässt Resnais offen, als ein Fragezeichen, denn «auch wenn die Wissenschaft uns beweist, dass man sich nicht mehr um diese Probleme kümmern muss, so dauern sie an.» Elisabeth hat ihre Liebe nicht ausleben können, sie weiß nicht, ob sie die Grenze bereits erreicht hatten. Und so will sie sterben, weil sie «voller Hoffnung» ist, nicht aus Verzweiflung, wie es der Dogmatiker Jérôme zwangsläufig sieht. Es geht ihr nicht um die Existenz eines Danach; es geht ihr um die Erfüllung, die sie in dem Moment zuverlässiglich nur im Tod finden kann. Sie verabscheut das Leben nicht, sie verabscheut nur das Leben ohne Simon. Der Tod mit seiner Offenheit ist ihr eine Chance.

Resnais stellt dem Mystischen mehrmals auch eine triviale Komponente bei. Zum Abschied eines Arbeitskollegen von Elisabeth wird ein Fest veranstaltet, heißt es in einer kleinen Szene - man lässt ihn gehen. Beim Tod, der auch eine Form des Abschieds ist, wird getrauert. Das gleiche Wort, sagt Judith im Zusammenhang mit «Glauben» einmal, kann mehrere Dinge bedeuten. Und Fanny Ardant liefert mit ihrer ausdrucksvollen Stimme die wohl schönste Illustration für die Gefahr der Festlegung, wenn sie sagt «nous avons fait l'amour» und das klingt wie «nous avons fait la mort». Die Liebe (l'amour) und der Tod (la mort) kommen sich da zum Verwechseln nahe. So rein, wie die Gefühle in Resnais' *L'AMOUR A MORT* gelebt werden, vermögen sie noch auf urtiefen Wurzeln zu verweisen, aus der Empfindung selbst heraus. Darin liegt immer wieder von neuem die Faszination seiner aussergewöhnlichen, poetischen Versuche. Resnais kreiert das Imaginative, er stellt es nicht dar. Und was er tut, das macht er konsequent und mit einem Bewusstsein, das anregend wirkt.

Walter Ruggle



WATCH OUT!

They've got to clean up the worst crime district in the world.
But that's no problem.
They're the worst police force in the Universe.



POLICE ACADEMY 2

THEIR FIRST ASSIGNMENT

OO

THE LADD COMPANY Presents A PAUL MASLANSKY PRODUCTION "POLICE ACADEMY 2: THEIR FIRST ASSIGNMENT"
Starring STEVE GUTTENBERG • BUBBA SMITH • DAVID GRAF • MICHAEL WINSLOW • BRUCE MAHLER • COLLEEN CAMP
ART METRANO • MARION RAMSEY • HOWARD HESSEMAN and GEORGE GAYNES as Cmdt. Lassard Music Composed by ROBERT FOLK
Executive Producer JOHN GOLDWYN Co-Producer LEONARD KROLL Written by BARRY BLAUSTEIN & DAVID SHEFFIELD

PG-13 Parents Are Strongly Cautioned to Give Special
Guidance for Attendance of Children Under 13
Some Material May Be Inappropriate for Young Children

Produced by PAUL MASLANSKY
Directed by JERRY PARIS

FROM WARNER BROS.
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
© 1985 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved

GROSSEINSATZ IN DER GANZEN SCHWEIZ 23. AUGUST 1985