

22. internationales forum des jungen films berlin 1992

26

42. internationale
filmfestspiele berlin

LES AMANTS DU PONT-NEUF

Die Liebenden vom Pont-Neuf

Land	Frankreich 1991
Produktion	Films Christian Fechner, Films A2
Regie, Buch	Léos Carax
Regie-Beratung	Elie Poicard
Kamera	Jean-Yves Escoffier
Ausstattung	Michel Vandestien
Kostüme	Robert Nardone
Maske	Valérie Tranier
Licht	Christian Magis
Ton	Henri Morelle
Schnitt	Nelly Quettier (Bild) Nadine Muse (Ton)
Geräuschaufnahmen	Laurent Levy
Mischung	François Groult Gérard Lamps
Musikmischung	William Flageolet
Script	Vernice Klier
Standphotographie	Benoît Barbier de la Serre Bernard Prime, Marion Stalens
Spezialeffekte	Jack Dubus Gilbert Pieri Jean-Louis Airola, Dany Roca Jean-Louis Trinquier Marianne Lamour
Tanz	Martine Rodriguez
Regieassistent	Gabriel Julien Laferriere
Kameraassistent	Christian Fournie
Tonassistent	Christian Monheim
Aufnahmeleitung	Charles Ferron Nicolas Daguet
Produktionsleitung	Bernard Artigues
Post-Produktion	Catherine Adart
Produzent	Christian Fechner
Ausführende Produzenten	Hervé Truffaut Albert Prévost
Mitproduzent	Alain Dahan
Darsteller	
Michèle	Juliette Binoche
Alex	Denis Lavant
Hans	Klaus Michael Grüber
Uraufführung	16. Oktober 1991, Paris
Format	35 mm, Farbe, 1:1.66, Dolby A
Länge	125 Minuten
Weltvertrieb	Roissy Films 10, Avenue George V F-75008 Paris T - (0331) 47 23 61 07 Fax - (0331) 47 23 79 88

Inhalt

Auf dem Pont-Neuf, der ältesten Brücke von Paris (400 Jahre), entflammt unter dem mißtrauischen Blick eines alten Landstreichers eine stürmische Leidenschaft zwischen zwei jungen Außenseitern, dem Feuerschlucker Alex (28 Jahre) und der vom Leben gezeichneten Michèle (26 Jahre). Zwei Jahre lang, von 1989 bis 1991, lodert dieses Feuer auf dem steinernen Eiland, einer im Herzen von Paris gestrandeten Titanic. Die Unmöglichkeit ihrer Liebe beschwört einen schwindelerregenden Strom von Bildern, einen Strudel von Farben und Lichtern, ein Gefühl von Trunkenheit und Raserei. Eine Fabel vom Unabänderlichen, in der zwei junge Clochards sich lieben, während es zu spät ist.

Verdammte Herzen! Feuerwasser! Liebesfeuer! Himmel! Erde! Land in Sicht! Macht die Leinen los!

Produktionsmitteilung

Mit seinem dritten Film bringt Carax das Lebensgefühl der Jugendlichen der 90er Jahre zum Ausdruck: Einsamkeit, Verunsicherung, Sprachlosigkeit, Krankheit, aber auch Hoffnung, Hingabe, Ausleben von Phantasien und Sehnsüchten. Carax scheut sich nicht, die verschiedensten akustischen und optischen Mittel und Effekte einzusetzen, um die emotionale Realität auf die Leinwand zu bringen: von der russischen Montagetechnik der 20er Jahre über Studioaufnahmen à la Hollywood bis zu den erschreckend aktuellen Bildern einer Reportage.

Dominique Blüher

Das alles sind nur Worte / Léos Carax über seinen Film

(...) Es gab auch einen Traum, der jetzt ganz verschwommen ist. Die Frau, mit der ich lebte, und ich, wir standen uns auf einem Brückengeländer gegenüber, aber ziemlich weit auseinander. Still und glücklich. Dann gingen wir aufeinander zu. Und seltsam, als wir zusammenkamen, schlugen wir aufeinander ein und stürzten ins Wasser. Dieses Bild hat es gegeben.

Ich habe diese Brücke immer geliebt, sie ist die älteste Brücke von Paris, man nennt sie Pont-Neuf ('Neue Brücke'). Man sagt, 'stabil wie der Pont-Neuf', und das stimmt, diese Brücke hat mir immer unheimliche Sicherheit gegeben. Seit zehn Jahren versuche ich, in ihrer Nähe zu wohnen.

Die Idee mit den Clochards ist mir gleich nach meiner Ankunft in Paris gekommen, wo ich niemanden kannte. Dem Blick der Clochards zu begegnen, war ein starkes Erlebnis: ein Ausdruck der Unabänderlichkeit und ein unendliches Mitgefühl, das nichts mit Mitleid zu tun hat. Wenn ich einen Mann oder eine Frau zusammengebrochen auf dem Boden liegen sah, dachte ich: "Ich habe was von ihm, von ihr"... Etwas zog mich an... Ich war 16 oder 17, und wie viele junge Leute hatte ich die Vorstellung, schnell zu verfaulen und jung zu sterben, was überhaupt keine romantische Vorstellung war.

Zwischen 20 und 30 habe ich Freunde abstürzen sehen, das war Wirklichkeit. Junge Liebe ist stürmisch, aber das Leben wartet nicht. Unbezahlte Miete... abgestelltes Telefon ... keine Hilfe... weg.

Es gibt keinen Raum für Solidarität mehr, weder in der Kunst noch in der Gesellschaft.

Nach *Mauvais sang* (Die Nacht ist jung) hatte ich das Bedürfnis,

mich mit der harten Wirklichkeit auseinanderzusetzen, mit dieser vom Leben gezeichneten Welt, die niemand mehr sehen will. Ich fühlte mich in der Filmwelt ziemlich verloren, aber gerade diese Verwirrtheit hat die Arbeit mit einigen Clochards möglich gemacht, weil die Verwirrtheit ihr Zuhause ist.

(...) Wie die Szene mit dem Clochard auf der Bank in Nanterre, der in Wirklichkeit Dan heißt. Diesen Typen sehe ich noch manchmal, und er ist wirklich der Clochard, der sich nicht mehr auf den Beinen halten kann und auf einem Warmluftschacht von Saint-Lazare liegt. Er spielte seine Rolle und fing nach und nach an, richtig mitzuarbeiten, er half den Technikern, und dann machte er seine Nachsynchronisation völlig professionell. Aber anfangs war er völlig verloren, wie ich und Denis. Im übrigen verwechselte er Léos, Alex und Denis... Dem Clochard, den Dan spielte, wurde die Lederjacke von faschistischen Schlägertypen geklaut, die ihm mit einer Rasierklinge Hakenkreuze auf die Brust geritzt hatten, das hatte ich in Nanterre bei einem anderen Penner gesehen. Ich sagte zu Dan: "Du mußt Alex überreden, daß er mit dir in den Süden geht, weil Paris zu brutal ist" ... Also zeigte Dan Alex die Narben auf seinem Oberkörper und sagte: "Du mußt mit mir in den Süden, Alex, dort wird's uns viel besser gehn..." , und er versuchte Denis zu überzeugen, der immer nur antwortete: "Muß zurück zur Brücke..." . Am Ende jeder Aufnahme kam Dan zu mir, ganz niedergeschlagen, und sagte: "Hör mal, Léos (oder Alex oder Denis), du mußt einen anderen Schauspieler nehmen, den hier krieg' ich nie 'rum.'" (...)

Mauvais sang ist mißlungen, der Film hätte viel freier sein sollen. Ich hatte ihn naiv als 'absoluten' Film geplant, und als dann das Leben über mich hereinbrach, konnte ich nicht darauf hören und machte weiter. Das Kino gab mir zuviel Sicherheit, das Resultat ist ein Film, dem es an Risiko fehlt, glaube ich. (...)

Nach *Mauvais sang* hat Juliette mir gesagt: "Ich will nicht mehr wie eine Madonna gefilmt werden. Auch ich kann laufen, schwitzen. Ich habe noch andere Schönheiten in mir als deinen Kamerawinkel oder als das Licht, das du auf meine Wange fallen läßt..." Dieser Film mußte für die gemacht werden, die auf der Leinwand zu sehen sein würden. Die Schauspieler und die anderen. Von den Schauspielern verlangte ich, manchmal nicht zu schlafen oder zeitweilig auf der Straße zu leben, aber man mußte ihnen auch Freude machen. Wir versuchten den Arbeitsplan immer so zu gestalten, daß die Dreharbeiten so erträglich wie möglich waren. (...)

Die Malerei war von Anfang an da. Juliette hat in ihrer Kindheit und Jugend gemalt, dann gab sie die Malerei für den Film auf. Ich wollte ihr die Malerei durch den Film zurückgeben. Langsam fing sie wieder an, mit Kohle zu zeichnen, und dann malte sie in Öl. Ich schrieb, und sie zeichnete mich, unseren Hund Théo oder Alpträume aus der Kindheit. (...)

Die Sonate für Cello von Kodály habe ich während des Schreibens entdeckt. Ich wollte, daß Bild und Schnitt des Films den abgehackten oder gleitenden Bewegungen eines Bogens auf dem Cello ähnelten. (...)

Ich hatte Lust, Alex und Michèle mit einem Mann zusammenzubringen, der doppelt soviel wie sie erlebt hatte, einem Typen, der sie liebt und beschützt, der aber sein eigenes Geheimnis hat... Der mal ihr Kind und mal ihr Vater wäre. Einen Menschen, dem die Liebe gleichgültig geworden ist oder der an sie glaubt. Was die Clochards über die Liebe sagen, ist unglaublich verrückt... Ich suchte also diesen Hans. (...) Wir suchten ihn überall. Schließlich habe ich ein Photo von diesem deutschen Theaterregisseur gesehen, Klaus Grüber, der noch nie gespielt hatte, er hatte eine entsetzliche Angst davor, aber große Lust. Ich habe keine Probeaufnahmen von ihm gemacht, das wäre nichts geworden, ich dachte, wir müssen zusammen ins Wasser springen. Und dieser schöne und ulkige Typ ist tatsächlich ein Liebender von der Brücke

geworden wie Juliette, Denis, Jean-Yves (Escoffier) und ich. Wie ein Kind staunte er darüber, auf der Brücke zu sein. Wie wir liebte er diesen Ort, die Kulissen mit den Stieren ringherum (der Pont-Neuf wurde in der Camargue rekonstruiert, A.d.R.). Er spielte mit einem für ihn charakteristischen Rhythmus und Ausdruck. Sehr naiv, rein, wie ich es mag. Neulich haben wir einen Vertrag unterschrieben, er wird in meinen nächsten drei Filmen spielen und ich in seinen nächsten drei Stücken. Daher glaube ich, daß ihm das Filmen gefallen hat, und seit ich ihn spielen sah, ist meine Lust, selbst zu spielen, größer geworden.

Die Begegnung mit dem Doktor Patrick Henry aus Nanterre war sehr wichtig, vielleicht ist er der einzige Arzt auf der Welt, der nur Clochards behandelt. Als dieser junge Typ in Nanterre an fing, richtete er diese Station ein (eine Art Ambulanz, in der Clochards medizinisch versorgt werden und übernachten können, A.d.R.). Das war vor acht Jahren. Da kamen Clochards zu ihm in die Sprechstunde und beklagten sich über eingeschlafene Füße, und wenn er ihnen dann den Schuh auszog, kam der Fuß mit. In acht Jahren hat es dieser Mann (...) geschafft, daß zumindest die Füße der Clochards an den Beinen dranbleiben. Ich bewundere ihn. Ich weiß nicht, wie er das durchhält. Für einen Filmemacher und einen Schriftsteller stellt sich das gleiche Problem: wie gelingt es einem, sauber von der Arbeit nach Hause zu kommen? (...)

Diese Dreharbeiten im Nachtschlaf von Nanterre werden unvergeßlich für mich bleiben. Wir waren betrunken, wir wankten, blitzartig wandelte sich größtes Entsetzen in fröhliches Kindergelächter. Alles ging so schnell! Die alte Josiane hob ihren Rock hoch und pinkelte Jean-Yves auf die Füße. Douchka wollte unbedingt Gaby auf den Mund küssen; eine Frau weinte, als Marion ihr sagte, daß sie schön sei... Ich war dort sehr glücklich, trotz des Horrors.

Unsere Zeit steckt in einer Art karitativer Scheiße drin, die von überall her zusammenfließt. Diese Leute von der Straße sind am Rande der Ausweglosigkeit oder schon jenseits davon. Da geht es um mehr als nur um Probleme von Integration oder Reintegration. Unglaublich ist, daß Dan, der Clochard, der mit Denis drehte, es im Film durch einen Lapsus aussprach: "Überleg dir mal, Alex... Überleg nur eine Sekunde... solange es zu spät ist..." Ich glaube, das kennzeichnet unsere Zeit, wir stecken in einer Ausweglosigkeit, und bald wird alles ganz brutal zum Stillstand kommen. Das Kino muß da sein, solange es zu spät ist. Eine Art Erste Hilfe für Menschen in Gefahr, unter der Bedingung, daß jeder sich auf seine Weise der Gefahr aussetzt. (...)

Wie Ganoven sind wir in den Hof der Großen und der Herrschaften eingebrochen. Man warf uns nicht vor, zuviel Geld auszugeben. In Frankreich werden noch kostspieligere Filme gedreht, die weder Erfolg haben noch Skandale verursachen, in dieser Branche bewertet man es eher positiv, wenn man viel Kohle ausgibt. Man machte uns zum Vorwurf, die Kredite zu überziehen. Ich will gern die Verantwortung für einen Teil davon übernehmen, aber es kann nur ein kleiner Teil sein. Der Rest entstand durch unvorhersehbare Zwischenfälle und richtige Katastrophen: zwei Unterbrechungen, die sehr teuer wurden, und dann vor allem der Schlamassel, den zwei oder drei schäbige Typen anrichteten, die in den Kinorestaurants herumlungerten. Eines Tages werde ich darüber sprechen. Ich nehme an, man wirft mir vor, alles getan zu haben, um den Film zu beenden, und ich würde es wieder tun wie jeder Filmemacher. (...)

Ich kann mir nicht vorstellen, was aus unserem Leben geworden wäre, wenn der Film gestoppt worden wäre. Undenkbar. Jetzt bin ich woanders. Der Film ist davongekommen, und ich bin dem Film davongekommen...

Léos Carax, in: Cahiers du Cinéma, Paris, Nr. 448, Oktober 1991

Interview mit Denis Lavant

Frage: (...) Haben die Probleme bei den Dreharbeiten und deren Dauer viele Änderungen gegenüber dem ursprünglich Geplanten mit sich gebracht?

Denis Lavant: Es ist komisch, weil Léos mir am Anfang gesagt hatte, daß er den Film sehr schnell drehen wollte, fast wie eine Reportage... Die Dreharbeiten sind dann ziemlich katastrophal geworden. Wir brauchten Zeit, um unsere Figuren zu finden, die nicht so einfach zum Leben zu erwecken waren. Es gab da diese Forderung Léos', kein Spiel vorzuführen, sondern diese Menschen von der Straße überzeugend zu machen, mit einer bestimmten Sichtweise, mit einer bestimmten Haltung. Es genügte nicht, einige Zeit mit anderen Clochards auf der Straße verbracht zu haben. Das mußte man irgendwie finden...

Frage: Als Sie auf der nachgebauten Kulisse des Pont-Neuf in der Nähe von Montpellier drehten, gab es da nicht eine gewisse Orientierungslosigkeit, eine Verschiebung der Wahrnehmung?

Denis Lavant: Nein, das war ein wunderbarer Schauplatz, diese Kulisse... Es war eine Fälschung: man fühlte die Resonanz der Schritte, wenn man darauf ging, aber es war eben auch eine Theaterszene, und dennoch gab es, wenn man darauf spielte, Momente - besonders nachts -, in denen eine perfekte Illusion entstand. Man war in Paris, doch sobald man aufhörte, zu spielen, fand man sich auf dem Lande wieder. Das war sehr angenehm. Das war wirklich ein Ort von Erfahrungen, eine Arbeitsstätte. Als wir hingegen in Paris auf dem Pont Neuf drehten, befand man sich, wenn man die Kulisse verließ, in Paris und sah aus wie ein Clochard, was eher zermürend war. Der Blick der Leute ist grausam. Es ist gut, wenn man aus der Szene und aus der Figur heraustreten kann. (...)

Frage: Was hat Ihnen Carax am Anfang gesagt, um die Figur zu entwickeln? Woran dachte er vor allem?

Denis Lavant: An van Gogh. Auf ihn sind wir oft zurückgekommen, auf seine Sichtweise, auf seine Existenz. Wir haben uns mit van Gogh auseinandergesetzt, indem wir bestimmte Selbstbildnisse betrachteten und Briefe von ihm lasen... Denn dieser Film erzählt einiges über Malerei. Wir entdeckten die Persönlichkeit von Alex nach und nach. Das war keine eindeutige Figur, mit einer geradlinigen Haltung wie der Alex aus *Mauvais sang*. Das ist eine wirklich wahnsinnige Figur von großer Menschlichkeit. Diese Dimensionen zu entdecken war wichtig. (...) Ich habe den Eindruck, daß man, je mehr man sich in das Spiel vertieft - auch im Theater, obwohl da etwas andere Regeln gelten -, umso mehr zur Darstellung eines Menschen und nicht nur einer Figur gelangt.

Vincent Ostria: Interview mit Denis Lavant, in: Cahiers du Cinéma, Paris, Nr. 448, Oktober 1991

Großer Wirbel in der Filmszene

(...) Der ständige Wechsel von Produzenten, die mehrfache Überschreitung des ursprünglich vorgesehenen Etats (von anfangs 32 Millionen Francs wuchs die Summe auf das Doppelte an und erhöhte sich danach noch weiter; kurz: das 'finanzielle Defizit' des Projekts läßt sich nicht mehr abschätzen), die mangelnde Flexibilität des künstlerischen Entwurfs, die Unfälle während der Dreharbeiten, die mit dem Drehort zusammenhängenden Probleme (der Pont-Neuf wurde in Originalgröße in der Nähe von Montpellier als Filmkulisse nachgebaut), die Beschädigung eben dieser Bauten und andere Schwierigkeiten schienen die Fertigstellung des Projekts unmöglich zu machen.

Diese Situation verursachte offensichtlich großen Wirbel in den sonst eher verschlafenen Winkeln der französischen Filmszene. (...) Auf der einen Seite standen diejenigen, die die bereits gedrehten vierzig Minuten des Films gesehen hatten und für genial erklärten, auf der anderen jene, die nichts gesehen hatten und das für genauso bedeutsam hielten. Auf der einen Seite also

der Stab, das Team von Carax, mit Juliette Binoche und Denis Lavant, dem Chef-Kameramann und Mitstreiter Jean-Yves Escoffier, alle fest miteinander verbunden durch die Kraft der Verzweiflung und das sichere Vorgefühl, daß am Ende des Tunnels ein großer Film stehen würde - auf der anderen Seite das juristische und finanzielle Desaster, das Magma eines unentwirrbaren, mehr noch: kaum haltbaren Drehbuchs, ganz zu schweigen von der unaufhaltsam verstreichenden Zeit, diesem Feind des Kinos. Zu den erstgenannten gehören eine Reihe von Journalisten, deren Artikel (...) im wesentlichen von der Haltung geprägt sind, daß man den Bau einer Kathedrale nicht verhindern dürfe, wie hoch der Preis auch sei. Diese Art, den poetischen oder 'Kunstfilm' heiligzusprechen, hat etwas von Erpressung: wer nicht dafür ist, bleibt ausgeschlossen vom wahren Wissen um das Kino. Gerade daran aber möchte man teilhaben. Das Problem ist, daß heutzutage - zum Glück - kein einziger Film soviel wie eine Kathedrale wert ist. Oder anders gesagt: hundert innovative Filme des internationalen Kinos sind soviel wert wie eine Kathedrale. Das gilt besonders für den Autorenfilm im historischen und zeitgenössischen Kontext der französischen Kinematographie, der sich zumindest unbestimmt und abwartend gibt und dabei zu implodieren droht. Es ist die Gefahr erkennbar, daß der Bereich der Kunst von jeglicher kompromittierender Verbindung zu seinem alter ego, der Wirtschaft, gänzlich freigesprochen wird (ich habe in 'Le Monde' vom 27. Juni einen Artikel von Danièle Heymann gelesen, die von einem "Sieg der Würde über die Logik der Zahlen, einem Sieg des Traums über die Logik der Wirtschaftlichkeit" spricht). Aber verstricken wir uns nicht in unnötigen Streitereien. (...)

Was den Platz Carax' in der Genealogie des französischen Films anbelangt, so müssen wir auf unsere Analysen zurückgreifen. Ist er ein Kind der 'Nouvelle Vague'? Nun, das scheint nicht so sicher. Kann man sich vorstellen, daß Truffaut, Rohmer, Chabrol oder Godard im hektischen Treiben einer Filmproduktion Gefahr laufen, das Budget zu überziehen? Ausgeschlossen. Von der 'Nouvelle Vague' hat Léos Carax vielleicht das Allerbeste übernommen, nämlich die Anmaßung. Eine etwas hochnäsige Art und Weise, die eigenen Wünsche über alles andere zu stellen. Aber er will und kann sich offensichtlich nicht den (in bezug auf das Verhältnis zwischen Ökonomie und Ästhetik, in bezug auch auf die Haltung, mit der man seine Wünsche anderen gegenüber durchsetzt: bezeichnen wir diesen 'anderen' als den 'Produzenten') moralisch strengen Maßstäben unterwerfen, die eine Gemeinsamkeit der Filmemacher jener Generation war. Hoffen wir, daß er nicht zu sehr zum Opfer der übertriebenen Ausgaben wird, die er selbst verursacht hat und die wir vom französischen Autorenfilm noch nicht gewöhnt sind. Es geht um seine künstlerische Unabhängigkeit. Und darüberhinaus um eine geradezu symbolische Situation für das gesamte französische Kino. Das Schlimmste daran ist, daß sowohl die kommerzielle Seite des Kinos (wenn das Kino vom Taumel erfaßt wird und jedes Maß verliert) als auch die künstlerische (wenn Poesie nicht mehr aus Zufall und Risiko heraus entsteht, sondern das Ergebnis eines schwerfällig berechnenden Wunschenkens ist) ihr schönes Spiegelbild im Wasser der Seine verlieren.

Serge Toubiana, in: Cahiers du Cinéma, Paris, Juli/August 1990

Die Liebenden, endlich

Der Film ist da. Nichts anderes zählt. Haßerfüllt genug hat man die stürmischen vorausgegangenen Kapitel gezählt, genug gegrübelt. Ein Film ist da, der keinem anderen gleicht, der durch die Nacht dem Licht entgegengaloppiert, der es wagt, von der Liebe zu sprechen, indem er das Elend zeigt. Ein einzigartiger, verletzter und tänzelnder Film, von dessen Form mehr als von seinem Inhalt ein reines und unmittelbares Gefühl ausgeht wie von den

unvergeßlichen Melodramen der Vorkriegszeit, mit wenigen Worten, mit allen Musikregistern und mit so vielen atemberaubenden Bildern, daß man daran zu ersticken droht.

Kein vollkommener Film, aber ein grandioser, moderner und zeitloser Film, der einen mit der Kunstform Film versöhnt, von der man nicht wahrhaben will, daß sie immer stärker bedroht, verflacht, standardisiert und reglementiert wird. Die Geschichte ist einfach. Léos Carax hat ihre Entstehung beschrieben, als der Produzent Christian Fechner seinen Traum mit ihm teilen wollte, um ihn zu verwirklichen. (...)

“Der Film entstand aus einem Traum während der Welttournee mit meinem zweiten Film *Mauvais sang*. Das Bild eines Paares, das auf dem Brückengeländer des Pont-Neuf stand. Das Bild dieses Paares, das ins Wasser fällt. Es sind Clochards. Was mich an Clochards fasziniert, ist dieses Gefühl der Ausweglosigkeit. Sie leben auf dem Pont-Neuf, der langsam versinkt. Die Brücke gehört ihnen. Sie ist Malerin und verliert das Augenlicht. Sie heißt Juliette Binoche. Er ist Feuerschlucker und heißt Denis Lavant. Es ist das Paar von *Mauvais sang*.

Erstes Paradox: der Film geht gut aus. Zweites Paradox: ich weiß von Anfang an, daß ich einen teuren Film machen werde über Leute, die nichts haben. DIE LIEBENDEN VOM PONT-NEUF ist der dritte Teil einer Trilogie über die 80er Jahre, die mit *Boy meets girl* anfängt, in *Mauvais sang* weitergeführt wird und die ich ‘Die Liebe des Mädchens und des Jungen’ nennen würde.’ (...) In diesem Film wird geflohen, gerannt, verfolgt, er hat einen unglaublichen Rhythmus, manch lustige Szenen von unerwarteter und wohlthuender Leichtigkeit (Alex und Michèle rücklings auf dem Denkmal von Henry IV oder beim Beklauen der schlafenden Biertrinker), auf die Hoffnung und das Meer gerichtete Lichtstrahlen, Gegenlichtaufnahmen, tollkühne Kamerafahrten, die ganze Grammatik und das ganze Vokabular von Bildern, die vor Schönheit schier bersten. Ein Dankeschön auch an den treuen Gefährten von Carax, den Kameramann Jean-Yves Escoffier, der nicht nur ein Verbündeter, sondern sein Alter ego ist. Man sollte aufhören, Carax seine vielen berühmten Väter wie Beleidigungen an den Kopf zu werfen: man sagt, er hielte sich gleichzeitig für Griffith, Welles, Minelli und Vigo. Es reicht. Wenn Carax einen Vater hat, dann nur einen.

“Er nimmt alles, was er sieht, er sieht aber nur, was er will. Er läßt nichts aus, er will nur einfach zeigen, was das Gesehene bedeutet. Ständige Stilbrüche erzeugen diesen Eindruck von Unordnung. Man darf also nicht schockiert sein, wenn der Stil einer Liebeszene plötzlich von Faulkner zu Jean de Létras springt.” Dieser Text, der so gut zu Carax paßt, ist aus dem Jahre 1960, er stammt von Luc Moulet und ist gemünzt auf *A Bout de souffle* von Jean-Luc Godard...

Gewiß gibt es auch in den LIEBENDEN VOM PONT-NEUF Dinge, die einen ärgern können. Man spricht ein wenig wie bei Duras mit einer falschen, neu kreierten Natürlichkeit, mit einer druckreif gesprochenen Sprache, die sich aber letztendlich genauso durchsetzt wie der wunderbare, bei Montpellier rekonstruierte Pont-Neuf von Michel Vandestien, der authentischer wirkt als der echte. Weniger überzeugend ist die letzte Viertelstunde, die alles erklären will, die sauber und vernünftig wird. Nach dem letzten Sprung ins Wasser, dem Ertrinken Hand in Hand, als die beiden an Bord eines Schleppkahns gehen, der wie eine unverhoffte ‘Atalante’ auftaucht, da werden die beiden Liebenden (für die Ewigkeit?) zu Gallionsfiguren einer plötzlich schwerfällig gewordenen Legende.

Sei’s drum, lange vor dieser Viertelstunde schon hat der Film gewonnen, hat Carax gewonnen, hat das Kino gewonnen. (...)

Danièle Heymann, in: *Le Monde*, Paris, 16. Oktober 1991

Magie der Umstände

(...) Der dritte Film von Carax strahlt Reife aus. Carax erzeugt einen poetischen Hauch, den er dann durch Beschleunigung des Rhythmus, Montagebrüche, virtuose akustische und optische Effekte (der Übergang vom Funkenregen beim Feuerschlucken zu den Düsenflugzeugen der Militärparade vom 14. Juli) zerfetzt. Kurzum, Carax gibt technisch gesehen mit seinem Film ein Beispiel für ein ‘explosives Standbild’, für eine, was seine Hauptdarstellerin betrifft, ‘verschleierte Erotik’; sein Drehbuch arbeitet exemplarisch mit der ‘Magie der Umstände’. Die LIEBENDEN VOM PONT-NEUF ist ein großer, trunkener Film, der schwankt wie die Kamera, die sich seiltänzerisch und genau bewegt, ein Film zwischen einem Wachtraum (das Thema des Schlafs durchzieht den Film) und den Zickzackkurven der schnellen Verfolgungen, die ihn elektrisieren und krönen. Das Universum von Carax ist ‘außer Atem’, poetisch und verzweifelt, hellsichtig und naiv... So daß die Langeweile, die in einigen Szenen entsteht (Wasserski, Feuerwerk, Szene am Strand), schließlich durch die Energie, die Aufrichtigkeit und die Lust des Filmemachers hinweggefegt wird. Selten bietet das Kino so dichte Bilder, die schnell einen Ort, eine Stimmung einfangen (Nanterre oder die Marktszene, in der Alex den Fisch stiehlt); diese Bilder versuchen mit allen Mitteln, den Pont-Neuf wiederauferstehen zu lassen, sie sind verspielt und einfallsreich (der überdimensionale Bürgersteig und die Riesenflasche, die den Zuschauer in das Reich von Lewis Carroll, Jack Arnold und Hergé führen).“

Camille Taboulay, in: *Cahiers du Cinéma*, Paris, Nr. 448, Oktober 1991

Die letzten Liebenden

Das Verhältnis, das sich zwischen Michèle und Alex entwickelt, ist mit Liebe nur unzureichend beschrieben, so wie der ganze Film sich jeglicher Kategorisierung entzieht. Alex und Michèle beriechen, belauern, bekriegen, belauschen, ertasten, verabscheuen, bewundern, verachten, begehren, verletzen und lieben sich auf dieser steinernen Insel mitten in der Stadt, als wären sie die letzten Überlebenden nach einer nuklearen Katastrophe. Wenn die Seine am 14. Juni in Flammen steht, tanzt das Paar auf der Brücke, als sei das Feuerwerk nur für sie allein da. Léos Carax’ Regie ist an dieser wie an vielen anderen Stellen des Films überbordend, delirierend, rauschhaft, rasant, aber nie präntentiös.

Godards *Außer Atem* kommt einem in den Sinn, da gab es schon eine ähnlich anarchische, rebellische (bürgerliche wie filmische) Konventionen verachtende und entlarvende Liebesgeschichte, und die Figur des Hans erinnert an Rohmers *Im Zeichen des Löwen*. Das ist die Perversion dieses Films: Der Grundsatz der Nouvelle Vague, kleine Geschichten auf den Straßen von Paris zu drehen, wird scheinbar befolgt, aber in Wirklichkeit geht Carax zurück zur Opulenz und Künstlichkeit eines Marcel Carné. Entscheidend ist: es funktioniert. LES AMANTS DU PONT-NEUF ist fulminantes, einzigartiges, süchtig machendes Kino.

Robert Fischer, *berlinale journal* Nr. 9, 21.2.1992

Biofilmographie

Léos Carax, geb. 1960, Darsteller in *Elle loue lui* von Elie Poicard (1982), *King Lear* von Jean-Luc Godard (1987) und *Les ministères de l’art* von Philippe Garrel (1988).

Filme:

- | | |
|---------|--|
| 1978 | <i>La fille rêvée</i> , Kurzfilm |
| 1980 | <i>Strangulations blues</i> , Kurzfilm |
| 1983 | <i>Boy meets girl</i> |
| 1986 | <i>Mauvais sang</i> |
| 1988-91 | LES AMANTS DU PONT-NEUF |