

Erzählen vom Lebensende. Zur Darstellbarkeit des Todes in Michael Haneke's *Liebe*

Alina Boy (Köln)

Abstract

Michael Haneke's feature film *Love* (2012) revolves around the drastic depiction of euthanasia and addresses questions of death, redemption and the ethics behind it. The film deals with topics such as old age, illness and dying, particularly the responsibility and moral dilemma that caregivers face in palliative care. *Love* addresses these debates in the context of narrative ethics through a continuous external focalization of Anne's suffering: The film is not focalized through the protagonist Anne's perception, but through her husband Georges' whose feelings and struggles while caring for his wife lie at the narrative center of the film. By narrating the course of Anne's illness and death externally, *Love* marks death as unstageable on the one hand and offers a commentary on the narratability of suffering and death on the other: The external focalization on the process of dying enables a narrative beyond *death* necessarily resulting in a stronger focus on the experience of the caregiver. The subjective experience of death, suffering and dying is thus located beyond representation.

Keywords

film, narratology, death, ethics, Michael Haneke

Liebe, Tod, Erlösung

Michael Hanekes 2012 erschienener Spielfilm *Liebe* (frz. Originaltitel *Amour*, Festivaltitel *Love*)¹ erzählt von einem Krankheits- und Sterbeprozess, der in einem Tötungsakt kulminiert. Sterben, Tod und Altern werden in ihrer ungeschönten Realität dargestellt und im Hinblick auf ethische sowie palliative Aspekte befragt. Eindrücklich zeigt das kammer-spielartige Drama den körperlichen Verfall durch Alter und Krankheit bis hin zum Tod anhand des gutsituierten Pariser Ehepaars Georges (Jean-Louis Trintignant) und Anne Laurent (Emmanuelle Riva) und kreist dabei insbesondere um die emotionalen und moralischen Herausforderungen, denen sich Angehörige in der palliativen Pflege einer schwerkranken Person ausgesetzt sehen. An die Stelle der für Hanekes frühere Filme typischen Gewalt, die Mord und Tod als medienreflexives Spektakel inszenieren, treten in diesem Film Fragen rund um die Ethik des Sterbens und der Sterbehilfe.² Diese inszeniert Haneke maßgeblich über den erzählerischen Fokus des Films: Denn der Film ist – dieser Beobachtung soll in den folgenden Ausführungen nachgegangen werden – nicht durch die Wahrnehmung der erkrankten und schließlich sterbenden Anne fokalisiert, sondern durch ihren Ehemann Georges, dessen Gefühle, Ängste und Erlebnisse während seiner Pflege das narrative Zentrum des Films bilden. Georges' finaler Akt der Sterbehilfe, der der Erlösung seiner Ehefrau dienen soll, ist erzählerisch auf ihn bezogen und damit in seiner tiefgreifenden dilemmatischen Ambivalenz dargestellt.

Die Forschung hat in Ansätzen bereits darauf verwiesen, dass die Perspektive des Films mehr Georges' Innenleben als Annes fokussiert;³ die narratologische Faktur und

1 Vgl. Michael Haneke (Reg.): *Liebe*. Österreich, Frankreich, Deutschland 2012.

2 Der Film ist im Kontext der rezent geführten Debatte um die Ethik von Sterbehilfe und assistiertem Sterben zu verorten und bietet eine tiefgreifende Verhandlung dieser ethischen Grundsatzfragen. Die medizinethische wie auch juristische Diskussion um die selbstbestimmte Entscheidung über das eigene Lebensende lässt Sterbeprozesse und Tod erneut in den Fokus öffentlicher Diskussionen und ästhetischer Verarbeitungen rücken: „Dies spiegelt einen Wandel in den Einstellungen zum Tod und dem Stellenwert, der Selbstbestimmung im Rahmen der menschlichen Existenz zuerkannt wird. Die ethischen, juristischen und sozialen Herausforderungen für die beteiligten und betroffenen Personen sind mannigfach.“ (Claudia Bozzaro, Gesine Richter, Christoph Rehmann-Sutter: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Ethik des assistierten Suizids. Autonomien, Vulnerabilitäten, Ambivalenzen*. Bielefeld 2024, 9-16, 9; vgl. zu Tod und Sterben als anthropologisches Grundphänomen auch Franz-Josef Bormann, Gian Domenico Borasio (Hg.): *Sterben. Dimensionen eines anthropologischen Grundphänomens*. Berlin, Boston 2012). Der Begriff der Ethik wird im Kontext einer normativen Ethik verwendet, die „die jeweils herrschende Moral im Vorgriff auf eine zu Recht geltende, kritische Moral [...] zu beurteilen [...] oder ein begründetes Sollen, einen Imperativ [...] zu begründen“ sucht (Art. „Ethik“. In: Ottfried Höffe (Hg.): *Lexikon der Ethik*. München 2023, 75-76, 76).

3 Vgl. Asbjørn Grønstad: Haneke's *Amour* and the Ethics of Dying. In: Daniel Sullivan, Jeff Greenberg (Hg.): *Death in Classic and Contemporary Film. Fade to Black*. New York 2013, 185-198, 192: „[T]he film seems at least as interested in exploring the nuances of Georges's reaction to losing his wife and how this in turn forges a new ethical bond between them, as in the subjective experience of the dying. In fact, the few subjective scenes in the film belong to Georges“; Herv. AB.

filmischen Mittel, die diesen Effekt erreichen, wurden nicht berücksichtigt. Die folgenden Ausführungen widmen sich daher der Narratologie, besonders der Fokalisierung des Films, die den Zuschauenden viel über Georges' Emotionen und Schwierigkeiten während seiner Pflege, dafür wenig über Annes subjektive Krankheitserfahrung offenbaren. Das Konzept der Fokalisierung wird im Anschluss an Gérard Genette als perspektivische Vermittlung der Figurenwahrnehmung verstanden, bestimmt durch das Verhältnis zwischen dem Wissen der Erzählinstanz und dem der Figur.⁴ Mit dem Fokus auf die audiovisuell inszenierte Wahrnehmung der Figuren müssen spezifisch für den Film auch die Konzepte der Okularisierung (visuelle Wahrnehmung) und der Aurikularisierung (auditive Wahrnehmung) berücksichtigt werden,⁵ wobei vor allem Letzteres für *Liebe* entscheidend ist. Indem *Liebe* den Krankheitsverlauf und das Sterben Annes radikal von außen in Szene setzt – ihr Innenleben wird den gesamten Film hindurch weder fokalisiert noch okularisiert – markiert er den Tod als repräsentative Leerstelle, die sich nur über die Wahrnehmung Hinterbliebener narrativieren lässt. Das subjektive Durchleben von Tod, Leid und Sterben (in diesem Fall also Annes Wahrnehmung) ist jenseits der Repräsentation angesiedelt, ist ‚unsagbar‘ – eine Feststellung, die sich etwa schon in philosophischen Annäherungen an den Tod als ‚blinden Fleck‘⁶ jeglichen Erzählens finden lässt.

Von der Filmkritik wie auch -wissenschaft wird *Liebe* fast durchweg hochgelobt und international als „délicatesse inédite“⁷, „grandioser Film über die letzten Lebenswochen eines alten Paares“⁸ und „perfect storm of a motion picture“⁹ rezipiert. Uraufgeführt 2012 bei den 65. Internationalen Filmfestspielen in Cannes, gewinnt der Film dort die Goldene Palme; 2013 folgen weitere Auszeichnungen, darunter der Oscar und Golden Globe für den besten fremdsprachigen Film sowie mehrere andere Oscar-Nominierungen (u.a. für den besten Film, die beste Regie und beste Hauptdarstellerin). Damit ist *Liebe* der erfolgreichste Film des Œuvres von Michael Haneke. Während Hanekes Filme eigentlich

4 Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. München 1994, 213.

5 Vgl. dazu François Jost: *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon 1989.

6 Vgl. Jean-Luc Nancy: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami*. Übers. v. Rilke Felka. Berlin 2005, 11.

7 Thomas Sotinel: „Amour“: S'aimer jusqu'à ce que la mort vous sépare. In: *Le Monde* (08. Mai 2012). https://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2012/05/08/amour_1695050_766360.html (11.05.2025). dt.: „Beispiellose Zärtlichkeit“; Übers. AB..

8 Iris Radisch: Die Zärtlichkeit des Endes. In: *Die Zeit* 39 (2012). <https://www.zeit.de/2012/39/Film-Liebe-Michael-Haneke> (11.05.2025).

9 Kenneth Turan: Movie review: "Amour" an emotional tale of enduring love. In: *Los Angeles Times* (18. Dezember 2012). <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2012-dec-18-la-et-mn-1219-amour-20121219-story.html> (11.05.2025).

für ihre unerbittliche Grausamkeit gegenüber den Figuren (und Zuschauenden) und der Darstellung von „violence as an existential condition“ bekannt sind,¹⁰ besticht *Liebe* mehr durch emotionale Radikalität. Konstitutiv für diesen viel gelobten Effekt ist die ethische Exploration des Sterbens, die der Film vor allem über die elliptische, auf externe Fokalisierung, also eine Perspektive auf Annes Sterbeprozess ‚von außen‘ setzende Erzählweise erzielt.¹¹ Dieser narrativen Faktur soll im Folgenden nachgegangen werden.

Unsagbar: Der Tod als narrative Leerstelle

Todesszenen und Gewaltdarstellungen durchziehen Michael Hanekes filmisches Œuvre als omnipräsentes Faszinosum. In fast jedem seiner Filme finden sich drastische Szenen von Tod und Sterben, die Gewalt als der Gesellschaft und Alltagswelt inhärentes Moment ausstellen. Bereits Hanekes erster Kinofilm *Der siebente Kontinent* (1989) handelt vom kollektiven Suizid einer Familie, der sich scheinbar grundlos ereignet. Dieser erste Teil der *Trilogie der emotionalen Vergletscherung*, ähnlich wie die beiden folgenden Filme *Benny's Video* (1992) und *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994) wie auch der als Skandal bekannt gewordene Film *Funny Games* (1997), thematisieren die für Hanekes Filme kennzeichnende emotionale Isolation und Verrohung des postmodernen Individuums in einer konsum- und mediengeleiteten Gesellschaft.¹² Hanekes filmische Ästhetik zeichnet sich in diesen Filmen durch ihre „Formstrenge, handwerkliche Genauigkeit, Realismus, [...] Medienreflexivität“ sowie eine pädagogisch gelenkte „moralische[.] Verunsicherung“¹³ der Rezipient*innen in der Konfrontation mit der eigenen Rolle als Konsument*innen medialer Gewalt aus. Mittlerweile fast kanonisch sind etwa die exzessiven Gewaltakte in *Funny Games*, die die Zuschauenden auf ihre Schaulust und gewaltvolle Komplizenschaft zurückwerfen sollen und damit konkret auf Verstörung und moralische Empörung abzielen.¹⁴

10 Asbjørn Grønstad: White Material: Michael Haneke's Ethics of Violence. In: Steve Choe (Hg.): *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*. Cham 2022, 101-118, 104.

11 Mit Genette ist diese „Außensicht“, die die externe Fokalisierung erzeugt, gekennzeichnet von der fehlenden Darstellung des Innenlebens der Figur; Genette spricht hier von einer „Einschränkung des Feldes“ (Genette, *Die Erzählung*, 218).

12 Vgl. zu dieser immer wiederkehrenden Thematik in Hanekes Filmen grundlegend Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier: *Michael Haneke. Einführung in seine Filme und Filmästhetik*. Paderborn 2018, bes. 17-26.

13 Ebd., 7.

14 Vgl. dazu Jörg Metelmann: *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke*. München 2003.

Anders gestaltet sich der Umgang mit Gewalt und Tod in *Liebe*. Der Film thematisiert Fragen von Tod, Erlösung und der dahinterstehenden Ethik – dabei ist er jedoch weniger auf Irritation und Verfremdung angelegt als auf Identifikation und Mitgefühl: „Diesmal ist die Herausforderung, vor die Haneke den Zuschauer stellt, [...] empathischer Natur. Die Empörung über das Verhalten der Figuren weicht erschütterndem Mitleid.“¹⁵ Auch die Vermarktung im deutschsprachigen Raum zielt auf Empathie und Mitgefühl ab. Auf der DVD-Hülle sind O-Töne aus Rezensionen etwa der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, des *Spiegel* oder der *Welt am Sonntag* abgedruckt, die den Film als „Michael Hanekes zärtlichstes Werk“ und den „vollkommene[n] Film“ loben.¹⁶ In der Tat erzählt *Liebe* – im Vergleich zu den vorherigen Filmen Hanekes – eine fast erstaunlich mitfühlende Liebesgeschichte. Im Zentrum steht das bildungsbürgerliche Ehepaar Georges und Anne Laurent, beide jenseits der 80, dessen harmonisch gezeichnetes Leben sich unversehens ändert: Nachdem Anne einen Schlaganfall erleidet und in Folge einer missglückten Operation halbseitig gelähmt ist, wird sie aufopferungsvoll von Georges gepflegt – bis er zunehmend überfordert ist und die Beherrschung verliert. Anne, deren Zustand sich nach einem zweiten Schlaganfall rapide verschlechtert und die nun vollständig auf die Pflege ihres Ehemanns angewiesen ist, kann sich weder eigenständig bewegen noch ernähren oder sprechen. Schlussendlich kommt Annes Sterbeprozess zu einem plötzlichen Ende. Georges erstickt Anne unvermittelt mit einem Kissen (die einzig explizit gewaltvolle Szene des Films); ob im Affekt oder geplant, bleibt offen – wobei der Film durch seine narrative Anlage suggeriert, dass dieser Akt der Sterbehilfe wohl mehr der Erlösung Georges' selbst als Annes dient. Georges hinterlässt ihre Leiche schließlich auf dem mit Blumen dekorierten Ehebett und verlässt die gemeinsame Wohnung, wo Annes Leichnam nach einiger Zeit gefunden wird.

Dies ist die Eingangsszene des Films, dessen Narrativ entsprechend von Annes Tod bestimmt ist, als „Sterbenarrativ“ geradezu auf ihn hinausläuft.¹⁷ Aus dem schwarzen Hintergrund der Opening Credits heraus wird plötzlich die Tür der Pariser Wohnung der

15 Kaul und Palmier, Haneke, 163.

16 Vgl. Haneke, *Liebe*.

17 Der Begriff des Narrativs, spezifisch des ‚Sterbenarrativs‘, wird hier in Anschluss an Peng-Keller und Mauz in seiner doppelten Bedeutung verstanden: einerseits als ‚Synonym zu ‚Narration‘, ‚Erzählung‘ oder ‚Geschichte‘ und andererseits vor allem auch mit Blick auf die ‚tiefere Dimension von Erzählmustern, -schemata oder -stoffen, die sich in konkreten Erzähltexten oder anderen kulturellen (Erzähl-)Phänomenen vielfältig manifestieren‘ (Simon Peng-Keller, Andreas Mauz: *Erzählen am und vom Lebensende. Zur Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählers am und vom Lebensende*. Berlin, Boston 2018, 1-15, 1).

Laurents von der Feuerwehr aufgebrochen; die Kamera zeigt die zunächst geschlossene Tür vom Inneren der Wohnung, positioniert die Zuschauenden also in der Wohnung, die gewaltsam geöffnet wird. Mit den Worten: „Hier ist die Feuerwehr. Ist jemand da?“ (00:01:29), betreten mehrere, anscheinend von Nachbarn aufgrund des Verwesungsgeruchs – Polizisten und Nachbarn halten sich angeekelt Nase und Mund zu – herbeigerufene Polizisten die Wohnung und finden Annes mittlerweile im Verwesungsprozess befindlichen Leichnam auf dem Ehebett.



Abb. 1: Aufbahrung: Annes Leichnam

Der Prolog nimmt in der Diegese das Ende des Narrativs also bereits vorweg, bildet eigentlich den Epilog, denn klar ist: Anne wird sterben. Der Tod in Gestalt von Annes Leichnam bildet damit von Beginn an paradoxerweise das narrative Zentrum des Films, auf den er unweigerlich hinausläuft: „[R]emorselessly the film’s logic builds toward the mercy of its killing [...]. Indeed, the narrative is its own spoiler in a sense, beginning with the corpse of the woman in whose destiny it proceeds to invest us.”¹⁸ Dass auf diese Erzählanlage ein retropektives Narrativ folgt, ergibt sich als unweigerliche Konsequenz des Todesfalls zu Beginn.¹⁹ Mit diesem Vorgriff auf Annes Tod evoziert Hanekes

18 Garret Stewart: Haneke’s Endgame. In: *Film Quarterly* 67.1 (2013), 14-21, 14.

19 Der Todesfall samt Leichenfund, der den Film zu Beginn als potenziellen Kriminalfall erscheinen lässt, wird polizeilich nicht weiter verfolgt oder aufgelöst, juristische Konsequenzen folgen keine. Damit werden lediglich „die Zuschauer zu Deutern einer dem öffentlichen Blick entzogenen, filmkünstlerisch visualisierten Fallgeschichte“ (Ortrud Gutjahr: Radikales Altern in Nahaufnahme. Michael Hanekes *Liebe*. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse* 36 (2017), 67-89, 68).

Film auf Rezeptionsebene bereits erzählerische Spezifika des Sterbeprozesses, der immer einen „mehrstufigen Vorgang [...], der eine bestimmte Verlaufslogik aufweist“²⁰, darstellt. Denn indem von Beginn an klar ist, dass Anne sterben wird, sind die Rezipierenden in „prospektiver Erwartung“ des Sterbeprozesses, der im Film nachfolgend in „retrospektiver Beschreibung“²¹ erzählt wird.

Unter welchen Umständen Anne verstorben ist und wer ihren Leichnam feierlich aufgebahrt hat, erfahren die Zuschauenden erst später. Interessant erscheint zunächst die hier in Szene gesetzte visuelle Todessymbolik. Annes Leichnam ist in schwarzer Trauerkleidung sorgfältig auf dem Ehebett platziert, auf dem Kissen um ihren Kopf herum sind Blumenblüten verteilt. Zwischen den auf der Brust gefalteten Händen hält sie einen kleinen Blumenstrauß (vgl. Abb. 1). Die Blumen um ihren Kopf sowie der Strauß Vergissmeinnicht in ihren Händen verweisen auf das Ophelia-Motiv des idealisierten weiblichen Todes, der hier eine Umkodierung erfährt. Denn als Sinnbild der schönen, ästhetisierten weiblichen Leiche im Sinne Elisabeth Bronfens²² figuriert Anne nicht; sie ist von Verfall und Tod gekennzeichnet, ist auch nicht ertrunken, sondern erstickt worden. Das Gesicht lässt bereits deutliche Verwesungsspuren erkennen, der gealterte Körper ist in seiner physischen Materialität gezeichnet, auch die Blumen sind bereits verwelkt. Der Tod wird hier unter Allusion auf zentrale kulturgeschichtliche Todesdarstellungen visualisiert. Die visuelle Repräsentation des Todes erscheint geradezu konventionell, verweisen doch etwa die Vergissmeinnicht als „Symbol der Liebe, Beständigkeit und Treue“²³ auf die den Tod überdauernde Liebe zwischen Georges und Anne.²⁴ Die sorgsame und friedvolle Aufbahrung des Leichnams unter Bezugnahme auf herkömmliche Todes- und Liebessymboliken weist diese Szene zudem als (Wunsch-)Vorstellung Georges' aus – dessen Perspektive des Geschehens den Film ohnehin dominiert. Denn es ist Georges, der die Blumen, nachdem er Anne erstickt hat, besorgt, wäscht, zurechtschneidet und sorgfältig um den Leichnam auf dem gemeinsamen Ehebett drapiert. Anschließend versiegelt er die Schlafzimmertür mit Klebeband, das erst in der Eingangsszene von der Polizei aufgebrochen wird. Gefasst

20 Peng-Keller und Mauz, *Erzählen am und vom Lebensende*, 7.

21 Ebd.

22 Vgl. dazu Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg 2004.

23 Art. „Vergissmeinnicht“. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon Literarischer Symbole*. Stuttgart 32021, 676.

24 Gleichzeitig verweisen sie auf Ophelia, die sich, als „Zeichen, dass die Liebe den Tod überdauert, [...] dem Wahnsinn verfallen, nach der Ermordung ihres geliebten Vaters zu seinem Andenken“ mit Vergissmeinnicht schmückt (ebd., 677).

werden kann die Aufbahrung von Annes Leichnam durch Georges als thanatopraktische Strategie der Trauerbewältigung, gleichzeitig jedoch auch als Versuch, den Tod zu visualisieren und Anne in ihrem ‚letzten Bild‘ – *post mortem* als Variation des Ophelia-Motivs – zu verewigen.

Auch wenn Annes Leichnam in seiner visuellen Ästhetik den Ausgangspunkt der Erzählung darstellt, erweist sich die subjektive Darstellung ihres Sterbens- und Leidensweges doch als Leerstelle. Denn der Fokus des Films ist ein anderer: *Liebe* erzählt im Folgenden vordergründig die Geschichte des sich in der Pflege seiner Ehefrau aufopfernden Georges Laurent – nicht die der kranken Anne. In den meisten – und entscheidenden – Szenen ist das Geschehen intern durch Georges fokalisiert. Ausgehend von Genettes viel diskutiertem (und in der Folge vielfach weiterentwickeltem) Fokalisierungskonzept lässt sich die Fokalisierung als „*situierter Fokus*, d.h. eine Art Informationsschleuse, die nur durchläßt, was die Situation erlaubt“, fassen.²⁵ Markus Kuhn spezifiziert in Anschluss daran auch für die Filmnarratologie eine „relationale Informationsselektion“, die sich durch die visuelle Fokalisierung ergebe.²⁶ Mit dem Fokus auf Georges’ Erleben lässt sich die filmische Darstellung in *Liebe* fast durchgehend als feste interne Fokalisierung beschreiben, die konstant bei einer Figur bleibt (während etwa die variable interne Fokalisierung Ereignisse aus der Perspektive verschiedener Figuren erzählt).²⁷

Neben der Kameraperspektive, die meist Georges fokussiert und folgt, wie noch zu zeigen ist, erhalten die Zuschauer*innen über visuelle Darstellungen immer wieder konkrete Einblicke in Georges’ Innenleben, seine Gefühle und Gedanken. Es handelt sich mit der Kuhn’schen Terminologie um interne Okularisierungen Georges’: Sein Innenleben wird in Form von Träumen oder Vorstellungen visualisiert. Die Kamera folgt auch nach Annes Schlaganfall vor allem Georges, und wir sehen seine sehnsüchtige Vorstellung, die gesunde Anne sitze wieder am Flügel und spiele Klavier.²⁸ Weiterhin drückt eine sich

25 Genette, *Die Erzählung*, 242; Herv. i. O.

26 Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin, Boston 2011, 123. Kuhn klassifiziert das Konzept der Fokalisierung in Rekurs auf Genette in Analogie zu Erzähltexten auch für den Film als „Möglichkeit der Informationsselektion und -relationierung“ sowie im Hinblick auf das Verhältnis „der narrativen Instanz zur Figur und somit [ist] davon aus[zugehen], dass sowohl sprachliche als auch visuelle narrative Instanzen fokalisieren können“ (ebd., 122; Herv. i. O.). Im Unterschied zu Genette lässt Kuhn Fragen der Wahrnehmung außen vor und stellt die Informationsrelation des Wissens zwischen Erzählinstanz (im Film also meist die Kamera) und Figur in den Fokus.

27 Vgl. ebd., 134-135.

28 Vgl. Haneke, *Liebe*, 01:12:04.

im Nachhinein als Alptraum herausstellende Szene Georges' Ängste in Bezug auf die Erkrankung seiner Frau aus: Wir sehen ihn nachts im mit Wasser überfluteten Korridor der Wohnung stehen; von hinten presst sich in einem Close Up plötzlich eine Hand (vermutlich seine eigene, die später auch Anne ersticken wird) auf seinen Mund.



Abb. 2: Georges' Alptraum

Eindrücklich in Szene gesetzt ist hier nicht nur Georges' psychologische Konstitution in Anbetracht der belastenden Situation; antizipiert sind auch zentrale Ereignisse und Motive des Films: der Erstickungstod Annes einerseits, die den Film durchziehende, später noch ausführlicher dargestellte Wassermetaphorik andererseits.

Die Identifikationsfigur des Films ist damit klar festgelegt und lädt primär zum Mitfühlen nicht mit der Erkrankten, sondern mit dem Pflegenden ein, durch dessen liebevolle Perspektive auch die Zuschauenden auf Anne blicken. Entsprechende Szenen, die Annes Gefühle, Träume oder Ängste intern okularisieren, oder generell fokalisieren, lassen sich im gesamten Film nicht finden. Sogar ihr Suizidversuch durch einen missglückten Sprung aus dem Fenster wird gänzlich aus Georges' Perspektive dargestellt: Georges kehrt von der Beerdigung eines Freundes zurück und findet Anne unter dem geöffneten Fenster kauern vor. Weder der Vorlauf – Annes mutmaßliche existenzielle Verzweiflung und schließlich die Entscheidung zur Selbsttötung – noch der Suizidversuch selbst werden tatsächlich gezeigt. Dafür porträtiert der Film Georges' zunehmende Überforderung mit der Pflege während Annes Krankheit, die den Alltag des Paares fortan bestimmt, in fast mikroskopischer Nähe, die sich auch über die kammerspielartige Begrenzung der Pariser Altbauwohnung niederschlägt. Das „radikale Altern in Nahaufnahme“²⁹ setzt

²⁹ Vgl. Gutjahr, Radikales Altern in Nahaufnahme.

mit eindrücklichen Bildern körperliche wie psychische Verfallserscheinungen in Szene: zum einen die Einschränkungen und den körperlichen Verfall Annes, zum anderen die emotionale, psychische und auch körperliche Aufopferung ihres Ehemanns Georges, der ebenfalls zunehmend fragiler erscheint.

Seinen Ausgang nimmt das Geschehen mit Annes erstem Schlaganfall, der sich beim gemeinsamen Frühstück ereignet. Während eines Gesprächs am Küchentisch reagiert Anne urplötzlich nicht mehr auf Georges. Weder die direkte Ansprache noch ein feuchtes Küchentuch bringen sie zu einer Reaktion. Sie ist katatonisch, starrt regungslos in die Leere und kommt erst nach einigen Minuten wieder zu sich, ohne sich an ihren Aussetzer zu erinnern.



Abb. 3: Der erste Schlaganfall

Anne verbleibt zunächst regungslos und versinnbildlicht mit ihrem Bewusstseinszustand das den Film bestimmende narrative Prinzip der Ellipse: „In Anne’s first few minutes of syncope or blackout at the kitchen table, it is as if she suffers from the principle of narrative ellipsis that Haneke so willfully manipulates in his editorial style.“³⁰ Erzähltechnik und Pathologie des Schlaganfalls gehen hier überein: Die Ellipse in Annes Bewusstsein, bedingt durch den Schlaganfall, kommt über die Erzählperspektive zum Ausdruck. Denn bezeichnend ist: Der Schlaganfall wird rein extern fokalisiert, das Geschehen nur durch Georges’ Perspektive dargestellt. Die Zuschauenden blicken, genau wie Georges, nur von außen auf Anne und verstehen daher zunächst ebenso wenig wie er, wieso sie keinerlei Reaktion zeigt.

Während ihres katatonischen Zustands liefert der Film weder eine Erklärung noch einen Einblick in Annes eingeschränkte Wahrnehmung, wie es andere filmische Darstel-

³⁰ Stewart, Haneke’s Endgame, 16.

lungen des Locked-in-Syndroms mit dem Fokus auf das Erleben der Betroffenen tun; so etwa über das Bild des hermetisch abgedichteten und klaustrophobischen Taucheranzugs im 2007 erschienenen Film *Schmetterling und Taucherglocke*.³¹ Liegt der Fokus des Films hier auf der eindrücklichen Darstellung der Innenwahrnehmung des am Locked-in-Syndrom leidenden Protagonisten, so erfolgt die Darstellung in Hanekes *Liebe* einzig aus einer externen Fokalisierung. Die Kamera verfolgt Georges, der zunächst verständnislos ob Annes Regungslosigkeit auf sie einredet und schließlich ein Handtuch befeuchtet, das er ihr in Gesicht und Nacken drückt – vergeblich. Über einen Over-shoulder-shot fokussiert die Kamera vor allem Georges' Reaktion und zeigt sein besorgtes Gesicht in naher Einstellung (vgl. Abb. 3). Die Kamera folgt ihm schließlich durch die Wohnung in das Schlafzimmer, wo er sich scheinbar für einen Arztbesuch umzuziehen beginnt. Die Szenerie wird nur dadurch unterbrochen, dass das Geräusch des laufenden Wasserhahns in der Küche abbricht; es ist also eine durch Georges perspektivierte Null-Aurikularisierung, d.h. seine auditive Wahrnehmung, die auf Anne verweist (die den Wasserhahn in der Küche abstellt). Georges geht zurück in die Küche, wo Anne, nun wieder bei vollem Bewusstsein, verwundert über Georges' Besorgnis beim Frühstück sitzt:

Anne: Wo bist du denn? Du hast das Wasser laufen lassen.

Georges: Sag mal, was ist denn, bist du vollkommen irre? Soll das ein Witz sein?

Anne: Wie bitte?

Georges: Ist das ein Scherz? Soll das ein Scherz sein, oder was?

Anne: Was für ein Scherz? Ich verstehe kein Wort.³²

Mehr als Annes Erlebnisdimension dieses einschneidenden Erlebnisses rückt Georges' Unverständnis und Besorgnis angesichts der Situation ins Zentrum der Sequenz. Die Zuschauenden nehmen seine Perspektive ein, folgen ihm mit der Kamera aus dem Zimmer, so dass Anne analog zu ihrem Bewusstsein visuell wie narrativ verschwindet und die Pathologie ihres Schlaganfalls, ähnlich wie der später folgende Tod, jenseits der Darstellbarkeit angesiedelt werden.

³¹ Julian Schnabel (Reg.): *Le scaphandre et le papillon*. Frankreich, USA 2007.

³² Haneke, *Liebe*, 00:12:14-00:12:30.

Liebe reiht sich mit dieser Darstellung von Krankheit und Tod in „Hanekes Ästhetik des blinden Flecks“³³ ein, die von der Forschung für Hanekes Filme immer wieder beschrieben wurde. Gemeint ist damit „eine Art blinder Fleck [...], mit dem der Rezipient allein gelassen wird und umgehen muss. [...] Die Leerstellen bieten dem Betrachter Raum für eigene, produktive Bildarbeit. Hanekes Filme machen diesem zwar Bildangebote, doch ein endgültiges Bild muss der Rezipient sich selbst machen.“³⁴ Dies gilt auch, und insbesondere, für die Ethik des Sterbens rund um den Akt der Sterbehilfe, die der Film ambivalent in Szene setzt, und damit an rezente und virulente Debatten um diese Thematik anschließt.

Vom Sterben erzählen

Hanekes *Liebe* erzählt nicht nur eine tragische Liebesgeschichte, sondern ist auch als Sterbenarrativ zu fassen.³⁵ Der Film präsentiert allerdings weniger ein subjektbezogenes *Illness Narrative* im Sinne der narrativen Medizin, das sich etwa auf das Innen- und Erleben der Erkrankten fokussiert,³⁶ als dass er vielmehr Fragen rund um die Erzähl- und Darstellbarkeit des Todes selbst – und damit einer erzählerischen Ethik des Sterbens – aufwirft. Indem der Film fast durchweg, und sogar dann, als Anne noch lebt, die Perspektive des Hinterbliebenen Georges einnimmt, bildet er im Kontext von Sterbenarrativen ein sog. fremdbeobachtetes Sterbenarrativ von außen,³⁷ das auf Einblicke in die Gedanken, Gefühle und den Schmerz der betroffenen Anne angesichts ihres zunehmend kritischen Zustands und ihres nahenden Lebensendes fast gänzlich verzichtet. Haneke

33 Carlo Avventi: Die Ästhetik des blinden Flecks. Produktive Leerstellen in Michael Hanekes Kinofilmen. In: Annemarie Niklas (Hg.): *Nichts. Tun. Interdisziplinäre Beiträge zur aktuellen Bildungsdiskussion*. Würzburg 2010, 161-184, 169.

34 Ebd., 162.

35 Vgl. zur narratologischen und ethischen Exploration faktualer wie fiktionaler Sterbenarrative den Band von Simon Peng-Keller, Andreas Mauz: (Hg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählers am und vom Lebensende*. Berlin, Boston 2018.

36 Vgl. zu dem im Kontext der Medical Humanities vielfach untersuchten Zusammenhang von Narrativität, Identität und Krankheit der *Illness Narratives* etwa Rita Charon et al. (Hg.): *The Principles and Practice of Narrative Medicine*. Oxford 2017; Stella Bolaki: *Illness as Many Narratives. Arts, Medicine and Culture*. Edinburgh 2016.

37 Wie Peng-Keller und Mauz weiter ausführen, sind Sterbeerzählungen als „Selbstbericht“ „vom/von der Betroffenen selbst [...]“ oder von einem Beobachter (Fremdbericht)“ zu differenzieren, die notwendigerweise unterschiedliche narrative Erzählmuster aufweisen (Peng-Keller und Mauz, *Erzählen am und vom Lebensende*, 3).

fokussiert damit insbesondere die Relationalität des Todes: „[T]he ways in which death – and death in aesthetic works in particular – implicates and affects the network of structures in which the dying is enmeshed.”³⁸ Entsprechend gestaltet sich die visuelle und erzählerische Darstellung von Annes Lebensende, deren Sterbeprozess ebenso fremdgesteuert ist wie seine Erzählung.

Annes Zustand verschlechtert sich nach dem ersten Schlaganfall rapide. Sie ist in Folge einer missglückten Operation an der Halsschlagader, die eigentlich einen weiteren Schlaganfall verhindern soll, halbseitig gelähmt und auf einen Rollstuhl angewiesen, geistig zunächst aber noch uneingeschränkt. Der Film legt den Fokus auf die sachliche Darstellung der häuslichen Pflege, der sich Georges hingebungsvoll annimmt. Die Liebes- und Leidensgeschichte der Laurents wird nüchtern präsentiert, ohne dabei in Melodramatik oder Sentimentalität abzurutschen. Georges sorgt sich liebevoll um Anne, hilft ihr bei Toilettengängen, wäscht, wickelt und füttert sie zuletzt, nach einem zweiten Schlaganfall, der Anne vollends pflegebedürftig zurücklässt. Sie kann kaum sprechen und sich nicht mehr eigenständig bewegen. Die hier inszenierte *Palliative Care* ruft weitere Debatten auf: Der Film verhandelt die Pflege todkranker Angehöriger, die Verantwortung und auch die vielfältigen Herausforderungen, mit denen sich Pflegende angesichts der oft überfordernden Aufgabe konfrontiert sehen. Jonas Hänel fasst *Liebe* in diesem Kontext als Film, der „private und professionelle Pflegeprozesse in ihrer Ambivalenz zeigt“.³⁹ Der Film veranschaulicht diese Ambivalenz anhand der zwei professionellen Pflegerinnen, die Georges kurzzeitig einstellt, nach kurzer Zeit aber wieder entlässt, da sie Anne recht grob und wenig einfühlsam behandeln.



Abb. 4: Pflegeprozesse

38 Grønstad, Haneke's Amour and the Ethics of Dying, 190.

39 Jonas Hänel: *Im Strom der Bewegungsbilder. Film-, Bildungs- und Pflegeprozesse ausgehend von Michael Hanekes „Liebe“*. Bielefeld 2023, 7.

Zwar zeichnet der Film Annes fortschreitenden Krankheits- und Verfallsprozess über die Verschlechterung ihres körperlichen Zustandes nach – sie wird sukzessive sichtlich unselbstständiger, fragiler und älter dargestellt (vgl. Abb. 5) –, das subjektive Erleben ihrer Krankheit und ihres Leidens bleibt jedoch weiterhin ausgespart. Auch im Pflegeprozess werden mehr Georges' innere Empfindungen der Überforderung und zunehmenden Hoffnungslosigkeit fokussiert. Annes Leiden wird dagegen über eine äußerliche Visualisierung dargestellt: Für sie steht der von außen beobachtbare körperliche Verfall im Fokus, dessen „rasant fortschreitende, körperlich unabdingbar letale Entwicklung“⁴⁰ visuell hervorgehoben wird.

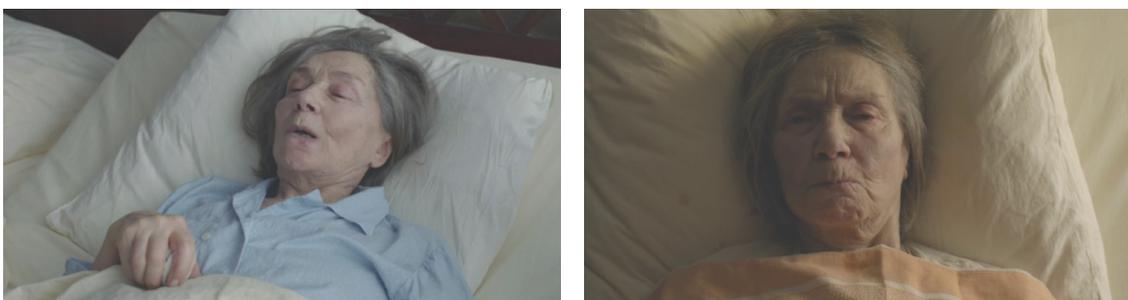


Abb. 5: Annes Zustand

In Nahaufnahmen verdeutlicht sich Annes körperliche Verschlechterung zunehmend. Auch in dieser Phase des Krankheits- und Sterbeprozesses blicken wir meist in Aufsicht-Einstellungen durch Georges' Augen auf die im Bett liegende Anne hinab. Damit spiegelt der Film in einer metareflexiven Anordnung die immer schon voyeuristische Blickposition der Filmzuschauernden.⁴¹ Indem die Zuschauernden an den intimen Momenten der Laurents teilhaben, durch Georges' Perspektive die leidende Anne beobachten, geraten sie notwendigerweise zu Schaulustigen des dargestellten Krankheits- und Leidenswegs. *Liebe* bietet den Rezipierenden immer wieder eine selbstreflexive Spiegelung der eigenen ästhetischen Erfahrung und voyeuristischen Position: „Haneke inszeniert die Betrachter seines Films von Anfang an als teilnehmende Beobachter des Geschehens mit. [...] Überdies sehen sich die Zuschauer zu Beginn der Rückblende in ihrem Blick auf die Leinwand

40 Gutjahr, Radikales Altern in Nahaufnahme, 70.

41 Vgl. zu Voyeurismus und Schaulust als Grundkonstituenten des Films etwa Laura Räuber: *Todesbegegnungen im Film. Zuschauerrezeption zwischen Zeichen und Körper*. Bielefeld 2019.

und ihrer Erwartung der filmischen Handlung unmittelbar gespiegelt.⁴² Dies ist eine gängiges Reflexionsmoment in Hanekes Filmen, die die Zuschauenden immer wieder auf ihre eigene Seh- und Schaulust zurückwerfen, so „auf ihre ethische Verantwortung“ verweisen und durch die unmittelbare Identifikation mit dem Geschehen eine „moralische Reflexion hervorrufen“⁴³: Was würde man selbst an Georges’ Stelle tun?

Der graduelle Verfallsprozess durch Annes Krankheit schlägt sich auch auf formaler Ebene nieder. Der Film zeigt die Degeneration des Körpers in langsamem Erzähltempo mit für Haneke typisch wenigen Schnitten (laut IMDb sind es auf den 127 Minuten des Films gerade einmal 236 Schnitte⁴⁴). Die erzählte Zeit des Films ist nicht genau spezifiziert, erstreckt sich aber über etwa ein Jahr. Signifikant für Hanekes „Sterbedrama“⁴⁵ und den Sterbeprozess ist, dass die Ursache für Annes desolaten Zustand, insbesondere ihre halbseitige Lähmung, eigentlich keine pathologische *per se* ist. Die Lähmung ist Folge einer missglückten Operation an der Halsschlagader, um so einen weiteren Schlaganfall zu verhindern. Trotz des sehr geringen Fehlerrisikos von 5 Prozent ist die OP „ihnen einfach missglückt“, wie Georges im Gespräch mit der gemeinsamen Tochter Eva (Isabelle Huppert) berichtet.⁴⁶

Hanekes Darstellung der häuslichen Pflege wie auch des Krankheitsverlaufs gestaltet sich in ihren ethisch-emotionalen Facetten als so realistisch, dass sie vom *Deutschen Ärzteblatt* als Anregung für palliativmedizinische Fragen angeführt wird:

Die männliche Hauptperson des Films übernimmt die Pflege, die Rehabilitation einer halbseitig gelähmten Partnerin. Ein zweiter Schlaganfall macht sie zum ‚Pflegefall‘. [...] Schließlich erstickt er seine Frau im gemeinsamen Ehebett mit dem Kopfkissen. [...] Denn am Ende blieb ihm nichts mehr übrig, nichts anderes als die Handlung, die im Film ganz realistisch dargestellt wird.⁴⁷

42 Gutjahr, Radikales Altern in Nahaufnahme, 79.

43 Kaul und Palmier, Michael Haneke, 26.

44 Vgl. „Wissenswertes“, *Internet Movie Database*. https://www.imdb.com/title/tt1602620/trivia/?ref_=tt_trv_trv (11.05.2025).

45 Andreas Borcholte: Alles stirbt, nur die Liebe nicht. In: *Spiegel Online* (21. Mai 201). <https://www.spiegel.de/kultur/kino/film-amour-von-michael-haneke-in-cannes-a-834117.html> (11.05.2025).

46 Haneke, *Liebe*, 00:19:37.

47 Vgl. Adelheid Müller-Lissner: „Liebe“: Unbehagen über ein Meisterwerk. In: *Deutsches Ärzteblatt* 109 (2012). <https://www.aerzteblatt.de/archiv/132062/Liebe-Unbehagen-ueber-ein-Meisterwerk> (11.05.2025).

Doch auch auf mögliche Alternativen zu diesem gewaltvollen Vorgang der aktiven Sterbehilfe wird hingewiesen: „Wäre palliative Sedierung und ‚indirekte Sterbehilfe‘ nicht tausendmal besser als das, was hier passiert?“⁴⁸

Eine Antwort darauf, warum solche medizinischen Maßnahmen weder ergriffen noch thematisiert werden, lässt sich womöglich in der Erzählperspektive des Films finden. Denn die eng zugeschnittene, interne Fokalisierung durch Georges blendet alle anderen – insbesondere klinische Aspekte – aus. Jegliche medizinischen Komponenten der Pflege- und Sterbehilfe-Thematik verbleiben als Leerstelle: Der Tod erfolgt dezidiert im Privaten, die Kamera verlässt die Wohnung der Laurents seit Annes Schlaganfall nicht ein einziges Mal.⁴⁹ Auch von Annes Operation erfahren wir nur mittelbar im Gespräch zwischen Georges und Eva. Anne nimmt Georges kurz darauf das Versprechen ab, sie nie wieder ins Krankenhaus zu bringen. Klinisches findet sich fortan nur symbolisch im Film wieder: „Die dem Erhalt von Leben bestimmten Dinge und Vorrichtungen multiplizieren sich: im Rollstuhl war sie [Anne, A.B.], halbseitig gelähmt, aus dem Spital zurückgekehrt, ein Krankenbett wird nun installiert, ein elektrischer Rollstuhl [...] wird den ersten ersetzt, [...] die Anzahl der Hilfsmittel nimmt zu.“⁵⁰ Neben dem Rollstuhl, der zunächst als mahnendes, vorausdeutendes Symbol wie ein Fremdkörper in der Wohnung steht (vgl. Abb. 6), verdeutlicht schlussendlich der sich stetig mit medizinischen Utensilien füllende Nachttisch Annes rapiden Krankheitsverlauf.



Abb. 6: Rein symbolisch: medizinische Objekte

48 Ebd.

49 Die Forschung verweist in diesem Zusammenhang immer wieder auf die räumliche wie soziale Isolation alter und kranker Menschen, die der Film über den kammerspielartigen Aufbau und die Begrenzung der Wohnung in Szene setzt: Anne wird „buchstäblich von der Außenwelt ferngehalten, worin sich die zwischen Anne und der Welt aufgebrochene, unüberbrückbare Kluft ausdrückt. Annes Isolation ist dabei ebenso aufgezwungen wie erwünscht, denn infolge ihrer Behinderung, die sie von der Welt ausschließt, möchte Anne mit der Welt nichts mehr zu tun haben.“ (Kaul und Palmier, Michael Haneke, 169-170).

50 Katharina Müller: Haneke: Keine Biografie. Bielefeld 2014, 328.

Annes physischer Verfall ist weit fortgeschritten, sie kann sich nach dem zweiten Schlaganfall kaum mehr artikulieren, ist gänzlich immobilisiert und auf vollumfängliche Pflege angewiesen. Anne äußert bereits vor ihrem zweiten Schlaganfall, als sie noch sprechen kann, den Wunsch zu sterben. Als Georges Anne von der würdelos gestalteten Beerdigung eines Freundes berichtet, entgegnet sie unvermittelt:

Anne: Es gibt einfach keinen Grund weiterzuleben. Ich weiß, dass es nur noch schlimmer wird. Wieso soll ich uns das antun? Dir und mir?

Georges: Du tust mir nichts an.

Anne: Du musst nun wirklich nicht lügen, Georges.

[...]

Georges: Aber es wird doch jeden Tag besser.

Anne: Ich will nicht mehr! Du bemühst dich rührend, um mir das Ganze zu erleichtern, aber ich, ich will nicht mehr. Meinetwegen, nicht deinetwegen.⁵¹

Anne formuliert hier einen konkreten Todeswunsch, den ihr Georges – nach ihrem missglückten Suizidversuch – am Ende erfüllen wird. Der Film verhandelt diese und weitere ethische Fragen der Selbstbestimmung über das eigene Lebensende ungeschönt, eindringlich und in beständiger Selbstreflexion. Gezeichnet ist ein „Verfallsnarrativ [...], das den Zuschauern Umstände und Beweggründe dieser Form der Sterbehilfe zur eigenen Bewertung anheimstellt“⁵². Entscheidend ist dabei jedoch, dass die Zuschauenden über die entsprechende Fokalisierung fast kontinuierlich in Georges’ Perspektive versetzt werden und so dem Sterbenarrativ durch sein Empfinden gelenkt nur in Außenwahrnehmung begegnen – eine Tatsache, die nicht nur narratologische, sondern auch grundlegende existenzphilosophische und anthropologische Leerstellen rund um den eigenen Tod widerspiegelt: Den eigenen Tod erlebt man nicht.⁵³

Der Film verhandelt über diese narrative Anlage nicht nur ethische Debatten der Sterbehilfe und des Lebensendes, sondern ebenso die ästhetische und erzählerische Komplexität, wie „das Leben bis ins Alter, ins Sterben hinein, bis an die Schwelle des Todes zu

51 Haneke, *Liebe*, 00:42:59-00:43:56.

52 Gutjahr, *Radikales Altern in Nahaufnahme*, 70.

53 So Ludwig Wittgensteins berühmter Aphorismus in seiner *Logisch-philosophischen Abhandlung*. Vgl. ders.: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main 1969 [1921], 6.4311; vgl. zur Leerstelle des eigenen Todes auch Franz-Josef Bormann: Vorwort. In: ders. (Hg.): *Tod und Sterben. Anthropologische Grundlagen, kulturelle Deutungsmuster und aktuelle Herausforderungen*. Berlin, Boston 2024, 1-2.

erzählen⁵⁴ ist. Dass die Erlebensperspektive, je näher sie auf den Tod zuschreitet, dabei „notgedrungen [...] verblasst“⁵⁵ und die Selbstnarration logischerweise nicht möglich ist, zeigt sich in *Liebe* über die externe Fokalisierung des Sterbeprozesses durch Georges deutlich. Hanekes Film nimmt sich damit der viel diskutierten „erzählerischen Komplikation“ an, „dass sich Sterbeerzählungen *per definitionem* dadurch auszeichnen, dass sie zwar ihr Ende vorausahnen und vorwegnehmen können“⁵⁶, das Sterben *per se* sich dem subjektiven Erzählen jedoch entzieht.

Die Finalphase von Annes Sterbeprozess ereignet sich unvermittelt und stößt tiefgreifende Debatten rund um ethische Fragen von Sterbehilfe, Tötung auf Verlangen und selbstbestimmtem Sterben auf. Annes Zustand hat sich drastisch verschlechtert: Sie kann kaum mehr sprechen, ist gänzlich immobil an das Bett gefesselt und muss gefüttert werden. Immer wieder ruft sie wimmernd nach „Hilfe“ – so zumindest in der deutschen Synchronisation. Im französischen Original ruft sie „mal“ (dt.: „Schmerz“ oder „schlecht“), was als undeutlich ausgesprochenes „ma“ auch als „cry [...] for her mother (a groan pitched somewhere between *ma* and *mal*)“⁵⁷, und damit als Verweis auf die pathologische Regression in einen infantilen Status, angewiesen auf Georges' Pflege, verstanden werden kann. Gegen Ende des Films ist es indes das Verweigern des Wassers aus der Schnabeltasse, das Anne eine letzte Form der Autonomie – den Wunsch zu sterben, zu verdursten – ermöglicht und Georges zur Verzweiflung bringt. Sichtlich gereizt wirft er Anne vor: „Wenn du nicht trinkst, dann stirbst du. Willst du das etwa? [...] Du willst mich doch wohl nicht dazu zwingen, dich verdursten zu lassen?“⁵⁸ Angedeutet ist hiermit bereits eine von Anne mutmaßlich bezweckte passive Sterbehilfe durch Georges, die sich durch das Nichtfortführen lebenserhaltender Maßnahmen, wie das Trinken, definiert. Als Anne das ihr eingeflößte Wasser wieder ausspuckt, verliert Georges endgültig die Beherrschung und ohrfeigt sie. Dieser erstmalige Gewaltakt des sonst liebevollen Paares kündigt den finalen Gewaltakt – den Erstickungstod – bereits an.

Die Erstickungsszene, die Haneke ausführlich in einer langen Plansequenz in Szene setzt, ist drastisch dargestellt und bildet den unerwarteten Höhepunkt des Films, auf den

54 Emil Angehrn: Sich zu Ende erzählen? Möglichkeiten und Grenzen einer erzählerischen Annäherung an das eigene Lebensende. In: Simon Peng-Keller, Andreas Mauz (Hg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählers am und vom Lebensende*. Berlin, Boston 2018, 61-78, 68.

55 Ebd., 69.

56 Peng-Keller und Mauz, *Erzählen am und vom Lebensende*, 4.

57 Stewart, *Haneke's Endgame*, 20.

58 Haneke, *Liebe*, 01:29:51-01:30:20.

er seit Beginn zusteuert – sehen wir doch Annes Leichnam bereits im Prolog. Georges erzählt Anne, die beständig weiter nach Hilfe ruft, eine beruhigende Geschichte über eine Diphtherie-Erkrankung in seiner Kindheit, in der er die Hilflosigkeit seiner Mutter als Außenstehende selbstreflexiv für die eigene Situation hervorhebt; gleichzeitig antizipiert die Geschichte über die Diphtherie-Erkrankung das Motiv des Erstickens. Auch in dieser Szene fokussiert die Kamera in einer halbnahen Einstellung mehr Georges als Anne, der das Zentrum des Bildes einnimmt und zunächst sanft auf Anne einredet, bis sie sich beruhigt. Im Anschluss erstickt er Anne unvermittelt mit einem Kissen.

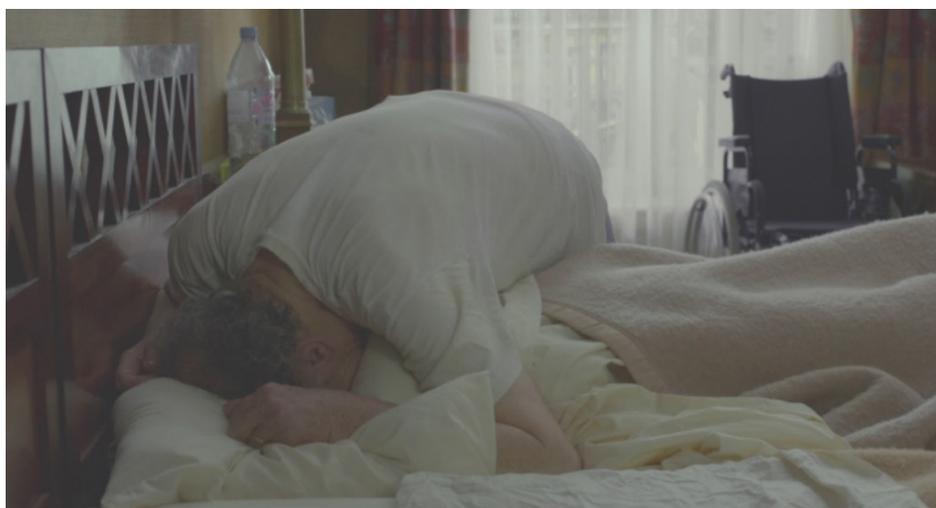


Abb. 7: Erstickungstod

Für die Zuschauenden erfolgt Georges' Tötungsakt überraschend, er schockiert in seiner Unmittelbarkeit geradezu. Die filmische Darstellung inszeniert die Szene audiovisuell dagegen ruhig und kalkuliert; sie ist „weder durch den Einsatz von Musik noch durch ein Zoomen der Kamera oder eine Montage“⁵⁹ hervorgehoben, die Plansequenz wird nicht unterbrochen. Dies mag, wie Kaul und Palmier ausführen, auch auf die Bildkomposition zurückzuführen sein: „Annes Kopf liegt während Georges' Erzählung direkt unter dem mit Medikamenten und Pflegeutensilien vollgestellten Nachttisch, so dass Anne von der Last der Krankheit symbolisch erdrückt und Georges' Tat als Akt der Erlösung inszeniert wird, die nicht nur Anne, sondern gleichermaßen ihn selbst betrifft.“⁶⁰ Als Anne sich nicht mehr regt, lässt Georges das Kissen auf ihrem Kopf liegen, wodurch Anne visuell

⁵⁹ Kaul und Palmier, Michael Haneke, 174.

⁶⁰ Ebd.

wiederum gänzlich aus dem Bild verschwindet, unter Kissen und Decken ‚begraben‘ und nicht mehr zu sehen ist. Die Kamera ist weiterhin auf Georges gerichtet, der eine Weile auf dem Bett sitzen bleibt und sichtlich um Fassung ringt.



Abb. 8: Georges' Bestürzung

Der Fokus auf Georges' Empfindung zieht sich also auch durch diese letzten Lebensminuten Annes, die den Zuschauenden erst wieder in ihrer Aufbahrung als Leichnam begegnet. Das Sterbenarrativ endet nicht mit Annes Tod; der Rest des Films erzählt nunmehr Georges' Geschichte weiter.

Rezipiert wurde die Erstickung als „Gnaden- bzw. Liebesakt“, kritischer gefasst jedoch auch als gewaltvolle Tötung: „Die Liebe, die Haneke zeige, sei auch stets ihr Gegenteil: ‚Hass.‘“⁶¹ Von Hassgefühlen Georges' gegenüber Anne kann sicherlich nicht die Rede sein, vielmehr geht es in dieser Tötungsszene um Erlösung. Dennoch bleibt die Szene in ihrer ethischen, vor allem aber in ihrer juristischen Auslegung mindestens ambivalent. Fraglich bleibt, wen Georges mit der verzweifelten Tötung Annes tatsächlich erlöst: die schwerkranke und sichtlich leidende Anne oder doch auch sich selbst angesichts der emotional und körperlich überfordernden Pflegearbeit? Denn wenngleich Anne zuvor den Wunsch geäußert hat, zu sterben, und die Flüssigkeitsaufnahme verweigert, muss Georges' (scheinbar im Affekt erfolgende) Erstickung Annes doch als Tötungsakt gefasst werden, der eine drastische Form der aktiven Sterbehilfe darstellt. Als „absichtliche und aktive [...] Herbeiführung des Todeseintritts“, bei der die „letztentscheidende Tatherr-

⁶¹ Müller, Haneke: Keine Biografie, 338; Herv. i. O.

schaft nicht bei Betroffenen selbst, sondern bei Dritten⁶² liegt, wie es das Deutsche Referenzzentrum für Ethik definiert, ist die Erstickung mindestens als aktive Sterbehilfe zu betrachten, die unter das Fremdtötungsverbot fällt und damit (in Deutschland sowie in Frankreich, wo der Film spielt) strafbar ist.⁶³ Gefasst werden könnte Georges' Erstickung auch als Tötung auf Verlangen, nimmt man Annes Todeswunsch als solchen ernst (wenngleich es auch hier ethische Debatten um die „Authentizität‘ des Sterbeverlangens und der Alternativlosigkeit der Sterbehilfe“ gibt⁶⁴); doch auch in diesem Fall bleibt die Frage bestehen, wieso Georges Annes Leiden nicht durch palliativmedizinische Maßnahmen, wie eine palliative Sedierung, erleichtert. *Liebe* verdeutlicht auf empathische Weise gerade mit diesen Uneindeutigkeiten und der scheinbar im Affekt erfolgenden Tötung die ethischen und emotionalen Ambivalenzen, die rezente und immer wiederkehrende Debatten der Sterbehilfe bestimmen.

Im Kontext des Haneke'schen Œuvres zeigt sich mit *Liebe* eine komplexe Darstellung von Gewalt, die mehr auf deren moralische Aspekte als Faszination abzielt. Haneke, der spätestens mit *Funny Games* für seine moralischen Filmexperimente bekannt wurde, ist auch mit seinen weiteren Filmen – etwa der Verfilmung von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (2001), *Caché* (2005) oder *Das weiße Band* (2009) – für seine „Aesthetics of Irritation“⁶⁵ rezipiert worden. Die meisten seiner Filme zeichnen sich durch eine nüchterne, teils brutale Präzision aus, die vor allem auf die Dysfunktionalität und emotionale Kälte zwischenmenschlicher Beziehungen abzielt. Kennzeichnend für seine Filme sind dabei

the long take, lack of non-diegetic music, concentration on the failures of communication, emotional iciness, dysfunction of social bonds and foregrounding the mediatization of contemporary life. But these themes and stylistic signatures are imbued with ambiguity, open endings, and an interrogatory mode that insists on the impossibility of finding easy answers. The themes maintain complexity and become inseparable, so that violence is always thought in relation to communication, domesticity,

62 Deutsches Referenzzentrum für Ethik in den Biowissenschaften (2024): *Im Blickpunkt: Sterbehilfe*. <https://www.drze.de/de/forschung-publikationen/im-blickpunkt/sterbehilfe/sterbehilfe> (11.05.2025).

63 Vgl. ebd.

64 Vgl. ebd.: „Nicht selten ist auch der Hinweis, dass der Wunsch nach Sterbehilfe seinen Grund vor allem in starken Schmerzen, Verlassenheits- oder Einsamkeitsgefühlen hat, aber auch in Schamgefühlen über die eigene Hilflosigkeit und in den dadurch verursachten Depressionen. Diesen Gründen kann mit einer schmerzlindernden Behandlung und/oder entsprechender menschlicher Zuwendung wirksam begegnet werden“. Dagegen gibt es natürlich auch „kranke Menschen [...], deren schwere körperlicher und/oder seelische Leiden nicht durch solche Maßnahmen behebbar sind“ (ebd).

65 Vgl. Scott Loren, Jörg Metelmann: *Irritation of Life. The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier*. Marburg 2013.

and mediatization, whereas surveillance also requires interrogating shame, the family, alienation, and isolation.⁶⁶

Hanekes Filme entziehen sich auf formaler wie inhaltlicher Ebene einer „leichten Konsumierbarkeit“ und enthalten den Zuschauenden im „Dienste einer aufklärerischen moralischen Verunsicherung“⁶⁷ psychologisierende Deutungsmuster vor.

Happy End im Liebestod?

Liebe erscheint in diesem Vergleich als erstaunlich gefühlvolle Auseinandersetzung mit ethischen Fragen von Liebe, Leid und Erlösung: Wie weit kann oder darf Liebe gehen, welche Verantwortung tragen wir gegenüber geliebten Menschen und: Dürfen wir sie von ihrem Leid erlösen?⁶⁸ Der Film steht mit diesen moralischen Konflikten der Sterbehilfe im Kontext virulenter und breit geführter Debatten um selbstbestimmtes Sterben, die sich von ethischen über juristische bis hin zu kulturellen Diskussionen erstrecken. In der Literatur lässt sich mit Marc Keller eine rezente „Konjunktur der Sterbehilfe-Literatur“⁶⁹ feststellen, die auch filmische Verarbeitungen umfasst; so etwa jüngst im 2024 erschienenen Film *Sterben* (Regie Matthias Glasner). Handeln diese – als Variation des Liebestodes inszenierten – Darstellungen oftmals von „Paaren, die nach Jahren oder Jahrzehnten des Zusammenseins beschliessen, gemeinsam zu sterben“⁷⁰, so findet sich das Liebestod-Motiv in Hanekes *Liebe* nur bedingt wieder. Zwar präsentiert auch *Liebe* eine tragische Liebesgeschichte, die mit der Tötung der eigenen pflegebedürftigen Ehefrau endet; doch lässt der Film offen, inwieweit die Liebenden tatsächlich im Liebestod vereint sind – wenngleich das Ende des Films diese Lesart durchaus zulässt.

66 Lisa Coulthard, Michael Stringer: „Michael Haneke“. In: *Oxford Bibliographies*. <https://www.oxford-bibliographies.com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0365.xml> (11.05.2025).

67 Kaul und Palmier, Michael Haneke, 7.

68 Diese und weitere ethische Fragen diskutiert Michael Haneke in einem Zeit-Interview von 2013: Michael Haneke: „Wir sind alle zu allem fähig“. In: *Zeit Online* (26. August 2013). <https://www.zeit.de/kultur/film/2012-09/iv-michael-haneke-film-liebe/komplettansicht> (11.05.2025).

69 Marc Keller: Tod auf Verlangen. In: *Neue Zürcher Zeitung* (07. Februar 2015). <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/tod-auf-verlangen-ld.742963> (11.05.2025).

70 Ebd.

Auch wenn Hanekes darauffolgender Film *Happy End* (2017) als Fortsetzung von *Liebe* angelegt ist, in der Georges' Geschichte weitererzählt wird,⁷¹ lässt das Ende von *Liebe* doch Fragen diesbezüglich offen. Denn der Film suggeriert auf symbolischer Ebene, so lässt sich die Perspektive auf das Ende erweitern, dass Georges ebenfalls stirbt. In diesem Sinne wäre das Ende der Liebesgeschichte der Laurents tatsächlich als Happy End zu lesen: Das Ehepaar ist im Liebestod wieder vereint – so imaginiert es zumindest Georges am Ende des Films.

Nach Annes Tod sehen wir Georges' einsam und trist wirkenden Alltag in mehreren langen Sequenzen. Diese Szenen, die auf immerhin knapp 20 Minuten ausführlich Georges' Trauerarbeit nachzeichnen und den Fokus nun einzig auf ihn richten, zeigen erneut die Fokussierung nicht nur auf den Hinterbliebenen, der die Geschichte als Einziger weitererzählen kann, sondern auch auf Georges' Empfindungen. Nachdem Georges die anfangs erwähnten Blumen für Annes Aufbahrung vorbereitet, sehen wir, wie er für Anne ein Kleid aus dem Schrank auswählt und schließlich das Schlafzimmer, in dem Annes Leichnam liegt, mit dem Klebeband versiegelt (der Vorgang der Aufbahrung wird nicht gezeigt). Georges vollzieht nach diesem ‚letzten Dienst‘ an Anne gewissermaßen ihren Krankheitsprozess nach. Er bewegt sich zunächst noch mühsam durch die Wohnung, verstummt (er hat niemanden mehr zum Reden) und liegt schließlich, wie zuletzt Anne, nur noch auf dem Bett im kleinen Zimmer hinter der Küche.



Abb. 9: Georges am Ende

71 So wollte Haneke wohl noch einmal mit Jean-Louis Trintignant arbeiten und erkunden, „wie Trintignant seine Rolle aus *Amour* weitergespielt hätte, wenn die Geschichte, nachdem Georges seine geliebte, schwer kranke Frau erstickt hat, weitererzählt worden wäre. So ist *Happy End* zum Teil als Fortsetzung von *Amour* zu verstehen.“ (Kaul und Palmier, Michael Haneke, 176). Dennoch ist der gleichnamige Protagonist Georges in *Happy End* nicht identisch mit Georges Laurent: „Erstens ist die Namenswiederholung typisch für Hanekes Filme. Zweitens stellen etwa die unterschiedlichen Vornamen der Töchter unter Beweis, dass die Handlungen sich keinesfalls überkreuzen. Haneke möchte nicht *Amour* auf eine realistische Weise weitererzählen, sondern die Figur Georges psychologisch vertiefen, wofür er sie in eine alternative Handlung verstrickt“ (ebd., 177).

Der Film endet mit einer Phantasie von Georges, die symbolisch aufgeladen ist: Auf dem kleinen Bett liegend, hört er plötzlich den Wasserhahn in der Küche laufen – es wird also dasselbe Geräusch durch Georges' (eingebildete) Wahrnehmung aurikularisiert, das zuvor Annes katatonischen Zustand während ihres ersten Schlaganfalls akustisch unterbrochen hatte. Die Akustik des laufenden Wassers steht in Zusammenhang mit einer Wasser-Motivik, die den gesamten Film durchzieht. Nicht nur schneidet Georges die Blüten der Blumen in das Wasserbad in der Spüle, bevor er sie um Annes Leichnam drapiert; auch in Georges' bereits beschriebenem Alptraum sind Wohnung und Hausflur mit Wasser geflutet, ebenso ist Annes gescheiterter Suizidversuch vom prasselnden Geräusch des Regens vor dem geöffneten Fenster unterlegt. Das Motiv des Wassers, das der Film immer wieder visuell und akustisch in Szene setzt, kann als symbolischer Verweis auf den Tod gelesen werden, steht das Wasser in einer langen kulturhistorischen Tradition doch bekanntermaßen als Symbol „des Todes sowie des Unbewussten“⁷².

Verwundert ob des laufenden Wasserhahns geht Georges in die Küche, wo (die durch Georges' Wunschvorstellung okularisierte) Anne am Spülbecken steht und mit ihm spricht. Schließlich folgt Georges Anne aus der Wohnung – und damit mutmaßlich in den Tod.



Abb. 10: *Happy End* oder *Liebestod*?

Der letzte gemeinsame Gang in den Tod lässt offen, ob sich dieser in Georges' Fall auf ‚natürliche‘ Weise oder durch einen Suizid ereignet. Einmal mehr thematisiert der Film so die Frage nach dem selbstbestimmten Sterben, diesmal in Bezug auf den Hinterbliebenen, der mit den Folgen der geleisteten Sterbehilfe, neben der Trauer um die eigene Ehefrau vermutlich auch mit Schuldgefühlen, zurechtkommen muss. Georges scheint

⁷² Art. „Wasser“. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon Literarischer Symbole*. Stuttgart 32021, 695-696, 695.

nach Annes Tod weder lebensfähig noch -willig zu sein; er siecht dahin, bis er schließlich Anne buchstäblich in den Tod folgen kann. Die Treue zu ihr über den Tod hinaus zeigt sich gegen Ende des Films auch nochmal symbolisch: Zweimal fliegt eine Taube durch ein Fenster in die Wohnung. Beim zweiten Mal, kurz nach Annes Tod, fängt Georges die Taube behutsam ein und entlässt sie wieder in die Freiheit. Diese „Geste des Loslassens“⁷³ deutet auf das Loslassen des eigenen Lebens voraus und symbolisiert zugleich den Abschied von seiner lebenslangen Liebe Anne, die er in den erlösenden Tod entlässt. Als „Symbol der Liebe und Treue“ unter „lebenslange[r] Bindung an einen Brutpartner“⁷⁴ steht die Taube zudem für die Vereinigung mit Anne im Liebestod.

Georges' Ende verbleibt unklar und wirft die Frage auf, wohin sein Weg aus der Wohnung ihn führt: „Gone to his rapid death, like so many widowers? Gone to the authorities – and under questioning for manslaughter? Wandered off in guilt or confusion? Taken his own life as well? Forced simply to leave behind a space no longer tolerable when unshared?“⁷⁵ Georges' eigenes Lebensende entzieht sich nun vollends der Darstellbarkeit; es gibt niemanden mehr, aus dessen Perspektive weitererzählt werden könnte. Dass Georges das Narrativ von Annes Sterben bestimmt, der Film womöglich sogar von Anfang an von ihm erzählt wird, deutet sich in einer der letzten Szenen an, kurz vor der phantasiierten Vereinigung. Georges schreibt einen Brief an die bereits verstorbene Anne, in dem er ihr von der freigelassenen Taube berichtet. Nachdem er auch seine letzte mündliche Erzählung für sie (die Kindheitsgeschichte seiner Diphtherie-Erkrankung) kurz vor der Erstickung mit den Worten „Soll ich dir eine Geschichte erzählen?“ beginnt, erfolgt diese letzte Erzählung schriftlich. In einem Over-shoulder-shot lesen die Zuschauenden seinen Brief, der von den letzten Filmminuten berichtet. Georges tritt am Ende des Films explizit als homodiegetischer Erzähler innerdiegetischer Ereignisse in Erscheinung. Dass das Narrativ über Annes Krankheit und Tod fast durchweg durch ihn fokalisiert ist, erstaunt angesichts dieser Tatsache nicht – sehen wir doch womöglich von Beginn an Georges' Erinnerung der Ereignisse.

Der Film steht damit auf interessante Weise im Kontext einer insbesondere für die visuellen Künste ausgerufenen und stets prekär darstellbaren „Sichtbarkeit des Todes und

73 Kaul und Palmier, Michael Haneke, 169.

74 Art. „Taube“. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Berlin 2021, 641–642, 641. In der altägyptischen Kultur steht die Taube auch als „Seelenvogel, d.h. als die materialisierte Form der menschl[ichen] Seele nach ihrer Trennung vom Leib“ (ebd., 642).

75 Stewart, Haneke's Endgame, 21.

der Toten⁷⁶ und „Ästhetik der Sterblichkeit“⁷⁷, die den Tod oftmals als ‚unsagbare‘ Leerstelle jenseits der Darstellbarkeit markieren muss. Denn Hanekes Film macht deutlich, dass Tod und Sterben nur von außen darstellbar und vor allem wahrnehmbar sind. Das gesamte Narrativ ist durch Georges fokalisiert, die Zuschauer*innen nehmen konstant seine Perspektive ein, erleben seine Ängste, Phantasien und Träume. Annes Erleben und Wahrnehmen ihrer Krankheit und ihres Sterbeprozesses wird uns nur durch Georges nähergebracht; über ihr Innenleben erfahren wir so gut wie nichts. Das Leiden, das zum Tod führt, ist, so zeigt es *Liebe*, also nur aus der Perspektive eines anderen darstellbar. Mehr als um den Tod oder Akt des Sterbens selbst geht es in *Liebe* um die Präfiguration und Prozessualität des Todes, um die Sterbebegleitung aus der Sicht eines Außenstehenden, die auch das Erzählen dieses Prozesses umfasst. Der Film ist damit als Narrativ zu lesen, das nicht von der Sterbenden selbst, sondern vom Hinterbliebenen erzählt wird und damit ein Erzählen über den Tod hinaus möglich macht – wengleich Tod und Sterben doch eigentlich „the end of narrative and of signification itself“⁷⁸ bedeuten. Indem die Zuschauenden über eine entsprechende Erzählperspektive größtenteils Georges’ Position einnehmen, gerät seine Geschichte in den Fokus des Films und macht das Unsagbare – Annes stummes Leiden, das von ihr zunehmend weniger verbalisiert werden kann, sowie ihren Tod und dessen Folgen – erzählbar.

Korrespondenzadresse:

Dr. Alina Boy

Institut für deutsche Sprache und Literatur I

Universität zu Köln

E-Mail: boy.alina@uni-koeln.de

76 Thomas Macho: Die Wiederkehr der Toten nach der Moderne. In: *Six feet under*, Ausstellungskatalog. Hg. vom Kunstmuseum Bern. Leipzig, Bielefeld 2006, 15-27, 26.

77 Vgl. dazu die Ausführungen von Sandra Poppe: Ästhetik der Sterblichkeit. Mediale Darstellungen von Tod und Trauer in Literatur und Fernsehen. In: *KulturPoetik* 8 (2008), 223-243.

78 Grønstad, Haneke’s *Amour* and the Ethics of Dying, 185.