

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 268

Artikel: Vom Alltag sozialer Aussenseiter : das Kino von Jean-Pierre und Luc Dardenne
Autor: Volk, Stefan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865183>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 04.05.2025

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



Jérémie Renier
und Déborah François
in L'ENFANT

Olivier Gourmet
in LE FILS



Vom Alltag sozialer Aussenseiter

Das Kino von Jean-Pierre und Luc Dardenne

Am Rande der Dreharbeiten zu *LE FILS* (2002) fiel den Brüdern Dardenne eine junge Frau auf, deren Weg regelmässig am Filmset vorbeiführte. Das vielleicht fünfzehnjährige Mädchen schob einen Kinderwagen vor sich her, wirkte dabei aggressiv, mürrisch, gerade so, als wollte sie das Baby am liebsten gleich wieder los werden.

Unzählige Male haben die Dardennes diese Anekdote in den letzten Monaten erzählt, als beispielhafte Antwort auf die Frage, woher sie die Anregungen für ihre Filme nähmen. Das «Mädchen mit dem Kinderwagen», so einer der Arbeitstitel von *L'ENFANT*, wurde zum Ausgangspunkt einer Liebes-

geschichte; im Mittelpunkt sollte eine junge Frau stehen, die einen Vater für ihr Kind sucht. Bald aber drehten die belgischen Brüder die Perspektive um 180 Grad und landeten schliesslich bei Bruno, einem jugendlichen Kleinganoven, der sein eigenes Kind verschachert; ein Vater ohne Vatergefühle, Hauptfigur von *L'ENFANT*, für den sie dieses Jahr auf den Festspielen von Cannes, bereits das zweite Mal nach 1999 (für *ROSETTA*), die Goldene Palme erhielten.

«Die Figuren kommen zu uns», betonen Jean-Pierre und Luc Dardenne wie aus einem Munde. Ihre Spielfilme sind zwar fiktiv, aber dem Leben nacherfunden. Vom «Bigger than



Life»-Kino halten sie wenig. «Auf keinen Fall» wollen sie «klassisches Kino» machen.

Zu ihrer eigenen, unklassischen Erzählweise finden sie erst über Umwege. Jean-Pierre, der ältere der beiden wallonischen Brüder, wird am 21. April 1951 in Engis in der Nähe von Lüttich geboren, studiert in Brüssel am «Institut d'Art Dramatique». Luc kommt am 10. März 1954 in Awirs auf die Welt, absolviert an der Katholischen Universität von Leuven ein Philosophiestudium. Regisseur Armand Gatti, ein Lehrer Jean-Pierres, führt die beiden Brüder zusammen. Während der in den siebziger Jahren aufkommenden Videobewegung erstellen sie Arbeiterporträts, sozial engagierte Reportagen über Generalstreiks, Emigrantenschicksale, freie Radiosender oder die belgische Résistance. Ihre 1975 in Lüttich gegründete Firma «Dérives» produziert über sechzig Dokumentarfilme, teilweise mit grossem Erfolg. Ganz wohl aber ist ihnen dabei nicht.

Wenigstens rückblickend äussern sich die Filmemacher skeptisch gegenüber allem Dokumentarischen, das vorgibt, Realität abzubilden, ohne es tatsächlich je tun zu können. Dokumentarfilme, so das Eingeständnis, «manipulieren» Wirklichkeit, indem sie diese inszenieren. Der Wechsel zu offen fiktionalen Stoffen erscheint vor dem Hintergrund solcher Überlegungen nur konsequent.

1987 drehen die Dardennes ihren ersten Spielfilm, FALSCH, nach dem gleichnamigen Theaterstück von René Kalinsky. In der Abfertigungshalle eines Flughafens erinnert sich der Jude Joe Falsch an ermordete Verwandte und eine Jugendliebe. Mit ihrem Debüt gelingt den beiden Brüdern ein berührendes Familiendrama, das aber noch eine ihnen fremde Sprache spricht. Ihr zweiter Spielfilm, JE PENSE À VOUS (1992), basiert auf einem selbstverfassten Drehbuch, und auch inhaltlich rückt er näher an ihre Lebenswirklichkeit heran. Der fünfunddreissigjährige belgische Stahlkocher Fabrice verliert mit seiner Arbeit jedes Selbstwertgefühl. Heimlich verlässt er seine Frau Céline, flieht aus der Heimat. Céline macht sich, schliesslich erfolgreich, auf die Suche nach ihm. JE PENSE À VOUS fällt bei Zuschauern und Kritikern gleichermassen durch. Und auch die beiden Autorenregisseure lassen – ein wenig zu Unrecht – kaum ein gutes Haar an ihrem ersten Sozialdrama. «Wir wollten richtig grosses, ernsthaftes Kino machen, aber wir waren Amateure und hatten unwahrscheinliche Angst. Das Resultat konnte nur eine Katastrophe sein.»

Auf die Katastrophe folgt ein Neuanfang, eine Umkehr; nicht unbedingt thematisch, wohl aber in Bezug auf grundsätzliche Produktions- und Herangehensweisen.

1994 gründen die Brüder die Produktionsfirma «Les films du fleuve», mit der sie, neben ihren eigenen, zahlreiche Filme anderer Regisseure produzieren. Die nächste gemeinsame Regiearbeit, LA PROMESSE, markiert einen entscheidenden Wendepunkt im Film-schaffen der beiden Brüder, begründet das, was heute als typisches Dardenne-Kino gilt.

Nicht nur zeitlich befinden sich die Dardennes mit dem 1996 uraufgeführten LA PROMESSE, ihrem «ersten persönlichen Film», in der Nähe der «Dogma 95»-Bruderschaft. Seit LA PROMESSE entstehen alle Dardenne-Filme per Handkamera, gedreht an Originalschauplätzen, ohne musikalische Untermalung und häufig mit unbekannten Schauspielern. Dennoch wäre es zu kurz gegriffen, die Filme der Brüder Dardenne einfach als «Dogma»-Varianten zu lesen; nicht nur, weil sich Jean-Pierre und Luc Dardenne vehement gegen jedes Etikett wehren, das auf ihr Œuvre geklebt werden soll (Vergleiche mit «Direct Cinema» oder «Free Cinema» weisen sie ebenso zurück), und mit Recht anmerken, dass ihre Filme in mehreren Punkten gegen «Dogma»-Regeln verstossen, so zum Beispiel gegen die Regel, ausschliesslich natürliches Licht zu verwenden.

Vor allem hilft ein Label, das Filme zusammenfasst, die inhaltlich und stilistisch teilweise erheblich divergieren, wie das gerade bei den nichtdänischen «Dogma»-Produktionen der Fall ist, kaum weiter, wenn es darum geht, sich den charakteristischen Eigenheiten des Werkes der Dardennes anzunähern. Deren Arbeitsweise begründet sich nicht darin, formale Kriterien einzuhalten, sondern resultiert vielmehr aus dem Bemühen, Menschen ins Zentrum ihrer Filme zu stellen. Ein Ansatz, den ursprünglich auch die «Dogma»-Filmer teilten. Reduzierte Technik und der Verzicht auf festgelegte Genre-Plots sollten einen Freiraum schaffen, in dem die Figuren ihr Eigenleben entfalten konnten.

Bei den Dardenne-Brüdern hört sich das bisweilen ganz ähnlich an. Nur sind es nicht irgendwelche Personen, von denen sie erzählen, sondern durchweg Menschen am Rande der Gesellschaft, sozial Ausgestossene, Vereinsamte. Sie alle verzweifeln nicht an ihrer Lage, sondern kämpfen ums körperliche, emotionale Überleben. Daraus erwächst die innere Grundformel, der eigentliche Nährboden der Filme seit LA PROMESSE: ein einzelner Mensch ringt um eine Zukunft. Die Filmemacher beobachten ihn dabei, indiskret, direkt und doch scheinbar kommentarlos, als sei «die Kamera nur zufällig dabei». Am Ende aber schenken sie ihm stets ein wenig Hoffnung.

Der Augenblick der Hoffnung besiegelt den Film. Bis dahin werden die Protagonisten und mit ihnen die Zuschauer einer harten, bitteren, doch selten spektakulären Realität ausgesetzt. Verfolgungsjagden, wie jetzt in L'ENFANT zu sehen, bleiben die Ausnahme. Die Dardennes inszenieren keine Unterwelt-Action, keine drastischen Gewaltausbrüche. Sie beschreiben den lauernden, zerrenden Alltag, in dem ihre Figuren sich mit aller Kraft zu behaupten versuchen.

In LA PROMESSE ist es der fünfzehnjährige Igor, der als Sohn eines Kleinkriminellen ein recht abenteuerliches Leben führt, bis er mit ansehen muss, wie ein Schwarzarbeiter auf der Baustelle seines Vaters zu Tode kommt. Dem Sterbenden verspricht er, sich um dessen Frau und Kind zu kümmern. Damit übernimmt er Verantwortung – ein Schlüsselbegriff im Kino der Dardennes. LA PROMESSE setzt fort, was sich bereits mit JE PENSE À VOUS angedeutet hat: die Brüder Dardenne kehren in jene Regionen Belgiens zurück, in denen sie aufgewachsen sind und später ihre Dokumentarfilme drehten.

Von der einstigen Solidarität unter den Arbeitern ist dort allerdings nichts mehr zu spüren. Die Schwerindustrie der Wallonie, ehemals Motor der belgischen Wirtschaft, liegt brach. In Seraing, einer kleinen ostbelgischen Stadt an der Maas, unweit von Lüttich, in der seit LA PROMESSE alle Filme der Dardennes angesiedelt sind, regiert die Arbeitslosigkeit mit den üblichen Konsequenzen: Alkoholismus, Kriminalität, Gewalt, Perspektivlosigkeit. Kaum ein Wort hat auf das Kino der Dardenne-Brüder häufiger Anwendung gefunden als «Tristesse». Inmitten einer trostlosen, gefühllosen, unsolidarischen Umgebung, fern jeder Sozialromantik versuchen sich ihre Antihelden durchzuschlagen; anfangs ganz auf sich alleine gestellt; im Stich gelassen von einer verantwortungslosen Gesellschaft, von gescheiterten, verzweifelten, geschiedenen Müttern und Vätern, sind es meist Kinder oder Jugendliche, die nur sich selbst im Kopf haben, bis sie lernen, Verantwortung zu tragen.

Eingepfercht in einen ganz und gar unmoralischen Kontext ringen ihre Figuren sich selbst Moral ab. In entscheidenden Momenten durchbrechen sie den ewigen Teufelskreis, der Opfer zu Tätern macht, die Opfer machen. Eine Kadenz in Dur beschliesst das Stück in Moll. Der optimistische Schlussakkord kennzeichnet die Seraing-Filme der Dardennes und trennt sie zugleich vom sozialkritischen Impetus eines Ken Loach oder Mike Leigh. Die selbst in geordneten sozialen Verhältnissen aufgewachsenen Brüder legen ihre Figuren nicht exemplarisch an, betrach-



Inmitten einer trostlosen, gefühllosen, unsolidarischen Umgebung, fern jeder Sozialromantik versuchen sich die Antihelden durchzuschlagen.

Jérémie Renier
in L'ENFANT
Déborah François
und Jérémie Renier
in L'ENFANT



ten sie nicht als Sozialfälle oder menschliche Spielbälle gesellschaftlicher Determinanten. Sie interessieren sich weniger dafür, was mit ihnen geschieht, als dafür, was sich in ihnen verändert. Ihr Blickwinkel ist keiner von Sozialarbeitern, sondern ein psychologisch-moralischer. Hoffnung entsteht bei ihnen nicht von aussen, sondern aus individuellen Charakteren heraus.

Die Lebenssituationen, in denen sich ihre Figuren befinden, erweisen sich als schwierig, teilweise grausam, aber niemals ausweglos. In den kathartischen Schlusseinstellungen gelingt es den Protagonisten, ihre inneren Konflikte – wenigstens vorübergehend – zu überwinden. *LA PROMESSE* und *LE FILS* enden jeweils mit einem Geständnis. In *LA PROMESSE* gesteht Igor der Witwe des Schwarzarbeiters die Wahrheit über den Tod ihres Mannes, in *LE FILS* offenbart der Schreinermeister Olivier seinem Lehrling Francis, der in Olivier längst eine Art Ersatzvater sieht, dass er der Vater des Jungen ist, den Francis als Elfjähriger ermordet hat. In den letzten Einstellungen von *ROSETTA* und *L'ENFANT* löst sich die latente, innere Anspannung der Hauptfiguren in Tränen auf. Rosetta und Bruno brechen in Heulkämpfe aus. Ihr Weinen ist befreiend, nicht etwa verzweifelt. Es reissst jene Barrieren ein, die sie von ihren jeweiligen Partnern trennen. Eine gemeinsame Zukunft, ein Miteinander wird so wieder denkbar.

Jene Augenblicke aufkeimender Hoffnung beschliessen die Filme. Abrupt schneiden die Filmemacher aus dem Geschehen heraus, mitten in natürliche Bewegungen hinein. Eine Schnitttechnik, die gewöhnlich, als «cutting-on-action», für einen dynamischen Übergang zweier aufeinanderfolgender Einstellungen sorgt. Hier fehlt die zweite Einstellung, der Bewegungsablauf wird nicht fortgesetzt. Der Schnitt wirkt unvollendet, was durchaus beabsichtigt ist: das Leben der Protagonisten läuft weiter, nur die Kamera ist nicht mehr dabei. Zum Abspann erklingt daher auch keine Musik, die das Werk harmonisch ausklingen liesse. Jean-Pierre und Luc Dardenne wollen nichts abrunden. Sie inszenieren und montieren (gemeinsam mit *Marie-Hélène Dozo*, die seit *LA PROMESSE* für den Schnitt der Filme verantwortlich zeichnet) Ausschnitte einer erdachten Wirklichkeit. Sie folgen ihren Figuren durch eine kritische Lebensphase und verlassen sie in dem Moment wieder, in dem sie an einem möglichen Wendepunkt ihres Daseins angelangt sind.

Ebenso plötzlich wie sie sich aus dem Lebensfilm ihrer Geschöpfe ausklinken, blenden sie sich, oder besser: schneiden sie sich, auch in ihn hinein. Mal schleichend,

mal überfallartig, meist von hinten, nähern sie sich den Protagonisten an. Hautnah heftet sich die 16mm-Handkamera von *Alain Marcoe*n, der genau wie Cutterin Dozo seit *LA PROMESSE* zum festen Stab der Dardennes zählt, in *ROSETTA* an die Fersen der jungen Titelheldin. Die Kamera sitzt ihr buchstäblich im Nacken, als sie durch enge Flure und eine Treppe hinab stürzt. Zu Beginn sieht man nur Rosettas Rücken, wie sie sich abkehrt, vom Bild, vom Zuschauer, davonläuft, ausbricht. Die Vorliebe für Rückenaufnahmen hat Luc Dardenne stellvertretend für beide Brüder so erklärt: «Wenn Sie jemanden von hinten filmen, sind Sie in seinem Geheimnis. Der Rücken ist der einzige Körperteil des Menschen, der sich von der Welt abwendet und den man von sich selbst nicht sieht.» Rosetta stürzt davon. Die Kamera folgt ihr nicht, sie verfolgt sie, lässt nicht locker, drängt sich auf. Fast penetrant sucht sie die Nähe zum Körper, ist nicht abzuschütteln. Genauso wenig wie der Chef, der hinter Rosetta her eilt und der sie gerade feuert hat. Wütend konfrontiert Rosetta eine Kollegin mit den Vorwürfen, sie sei unpünktlich gewesen. «Ich hab meine Arbeit gut gemacht», insistiert sie ebenso trotzig wie vergeblich. Zwei Polizisten schleppen sie nach draussen. Sie windet und wehrt sich noch mit Händen und Füssen. Die Kamera steckt mitendrin, wirbelt mit Reisssschwenks durch den Tumult.

Der Einsatz der Handkamera erfüllt hier keineswegs einen manieristischen Selbstzweck. Ästhetische Vorgaben lehnen die Dardenne-Brüder ab. «Kino ohne Stil» lautet eines der Schlagwörter, mit denen ihre Arbeitsweise bezeichnet wurde. «Wir arbeiten mit der Bürste, nicht mit dem Pinsel», sagen sie selbst. Ein ausgefeilter Stil, so ihr Credo, stellt nur den Blick auf das Wesentliche: die handelnden Personen und deren Geschichten. Die Handkamera darf nicht beliebig, nicht «hysterisch» agieren, sie muss auf die Anforderungen reagieren, die sich aus den jeweiligen Szenen ergeben. Den Filmemachern ermöglicht sie ein deutlich flexibleres, mobileres Schaffen, als das etwa bei einem auf Schienen verlegten Dolly der Fall wäre. So erweist sie sich als geeignetes Hilfsmittel bei der Suche nach jener Authentizität, die Jean-Pierre und Luc Dardenne ihren Filmen auch dadurch entlocken, dass sie, wie zu Beginn von *ROSETTA*, minutenlange Plansequenzen in Realzeit aufnehmen. Die bewegliche Kamera verschafft den Darstellern Improvisationsfreiräume, die bei einem technisch durchdeklinierten Drehablauf nicht gegeben wären.

Ausserdem korreliert die agile, unstete und sprunghafte Kameraführung mit der inneren Unrast der Charaktere, die aus dem see-

lischen Gleichgewicht geraten sind oder sich nie darin befunden haben, aber dennoch von einer ungeheuren Energie, einem unbändigen Lebenswillen angetrieben werden.

Es muss pulsieren in den Filmen der Brüder Dardenne, «da muss Leben drin sein». Atemgeräusche formen den Grundsound ihrer Filmerzählungen. Sie geben den Rhythmus vor, in dem ihre Protagonisten sich bewegen: Olivier, der schwer schnaufend ein schreckliches Wissen mit sich herumschleppt; Bruno und Rosetta, die beide irgendwie immer ausser Atem sind.

Rosetta, die keuchend nach Luft schnappt, nie zur Ruhe kommt, befindet sich nicht nur auf Jobsuche, nein, für sie geht es ums Ganze, um ihre Existenz. Die Regisseure selbst haben Rosettas Überlebenskampf mit «Krieg» verglichen. Mehr aber noch als an eine Soldatin erinnert die junge Frau an ein verwundetes, gefangenes Tier, das unermüdlich nach einem Ausweg sucht. Alles, was sie will, ist «eine Arbeit und ein normales Leben». Eben das Leben, das ihre alkoholabhängige Mutter ihr bislang versagt hat. Rücksichtslos, allein vom Überlebensinstinkt gesteuert, ist sie für eine Arbeitsstelle sogar bereit, ihren einzigen Freund zu verraten, ehe sich, am Rande der Verzweiflung und gleichsam mit der Schlussklappe, ihre moralische Läuterung andeutet.

Zu Recht wurde *Émilie Dequenne* für ihre urgewaltige, brachiale Performance 1999 mit dem Darsteller-Preis in Cannes geehrt, ebenso zu Recht wie drei Jahre später *Olivier Gourmet* für seine klaustrophobisch beklemmende Darstellung des von widersprüchlichen Gefühlen heimgesuchten Schreinermeisters Olivier die gleiche Auszeichnung erhielt. Dennoch dürften auch die Dardenne-Brüder ihren Anteil daran haben, dass ihre Darsteller derart reüssieren; und das nicht nur, weil sie es waren, die Dequenne und Gourmet fürs Kino entdeckten.

Bis zu 30, 40 Mal lassen die Brüder ihre Schauspieler die meist ungewöhnlich langen Takes wiederholen. Einer der beiden führt Regie, der andere überwacht die Aufnahme am Kontrollmonitor. Regelmässig wechseln sie sich dabei ab. Dass ihre Darsteller im Laufe eines solch anstrengenden Drehtages ermüden, ist beabsichtigt. «Man muss die Schauspieler müde spielen», lautet die Strategie der Dardennes. Nur so könnten die Darsteller sich von hinderlichen Schauspieltechniken, die sie sich möglicherweise angeeignet hätten, wieder frei machen. «Gegen 16 Uhr spielst du am Besten», sollen die Dardenne-Brüder zu Gourmet einmal gesagt haben, «dann drückt deine Mimik mehr aus als um 8 Uhr früh.»



Die bewegliche Kamera verschafft den Darstellern Improvisationsfreiräume, die bei einem technisch durchdeklinierten Drehablauf nicht gegeben wären.

Olivier Gourmet
und Isabella Soupard
in *LE FILS*

Olivier Gourmet
und Morgan Marinne
in *LE FILS*



Jean-Pierre und Luc Dardenne

Jean-Pierre, geboren am 21. April 1951
Luc, geboren am 10. März 1954

ausgewählte Videos und
(Kurz-) Dokumentarfilme

1974/7 Video Interventionsfilme

1978 LE CHANT DU ROSSIGNOL

1979 LORSQUE LE BATEAU DE
LÉON M. DESCENDIT LA MEUSE POUR
LA PREMIÈRE FOIS

1981 R... NE RÉPOND PLUS

1982 POUR QUE LA GUERRE S'ACHÈVE,
LES MURS DEVAIENT S'ÉCROULER
LEÇONS D'UNE UNIVERSITÉ VOLANTE

1983 REGARDE JONATHAN
(JEAN LOUVET, SON ŒUVRE)

1987 IL COURT ... IL COURT LE MONDE

Spielfilme
Regie, Buch jeweils: Jean-Pierre Dardenne,
Luc Dardenne

1987 FALSCH
Buch: nach dem gleichnamigen Bühnen-
stück von René Kalinsky; Kamera: Walther
van den Ende, Yves van der Meer; Schnitt:
Denise Vindevogel; Musik: Jean-Marie Billy,
Jan Franssen; Darsteller: Bruno Cremer, Jac-
queline Bollen, Christian Mailliet, Béatrice
Dautun, Nicole Colchat, John Dobbryne,
Christian Crahay, François Sikivie

1992 JE PENSE À VOUS
Buch: mit Jean Girault; Kamera: Giorgos
Arvanitis; Schnitt: Denise Vindevogel, Ludo
Troch; Musik: Wim Mertens; Darsteller:
Fabienne Babe, Robin Renucci, Tolsty, Gil
Lagay, Pietro Pizzuti

1996 LA PROMESSE
Buch: mit Léon Michaux, Alphonso Badola;
Kamera: Alain Marcon, Benoît Dervaux;
Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Musik: Jean-
Marie Billy, Denis M'Punga; Darsteller:
Jérémy Renier, Olivier Gourmet, Assita Oue-
draogo, Frédéric Bodson, Hachemi Haddad,
Florian Delain

1999 ROSETTA
Kamera: Alain Marcon; Schnitt: Marie-
Hélène Dozo; Darsteller: Emilie Dequenne,
Fabrizio Rongione, Anne Yernaux, Olivier
Gourmet, Bernard Marvaix

2002 LE FILS
Kamera: Alain Marcon; Schnitt: Marie-
Hélène Dozo; Darsteller: Olivier Gourmet,
Morgan Marinne, Isabella Soupard, Nassim
Hassani, Kevin Leroy, Félicien Pitsaer,
Rémy Renaud, Annette Closset

2005 L'ENFANT

Seit LA PROMESSE hat Gourmet in je-
dem Spielfilm der beiden Brüder eine Rolle
übernommen. In LE FILS war es die Haupt-
rolle. Gourmets Gesicht fungiert darin gleich-
sam als zweite Leinwand. Es gehört zu den
charakteristischen Eigenheiten des Darden-
ne-Kinos, die Kamera so nah an die Haupt-
figuren heranzurücken, dass ein Grossteil
ihrer Umgebung ausgeklammert wird. Wes-
entliche Teile der Handlung finden im Off
statt. Das, was dort geschieht, wird indirekt
vermittelt über die mimischen Reaktionen
der Protagonisten. Ähnlich enge Kadragen
dienen in Horrorfilmen dem gezielten Span-
nungsaufbau. Genau wie dort werden auch in
den Dardenne-Filmen die Zuschauer im Un-
gewissen gehalten über das, was sich um die
Helden beziehungsweise Antihelden herum
ereignet. Jeden Moment könnte etwas auf sie
einstürzen, über sie herfallen. Auf diese Wei-
se sehen sie sich einer unablässigen, latenten
Bedrohung ausgesetzt. Der soziale Horror
nimmt Gestalt an.

Auf dem Gesicht von Olivier zeichnet
sich in LE FILS jedoch auch eine innere Zer-
rissenheit ab. Spannung entsteht aus den
widersprüchlichen, beinahe schizophrenen
Emotionen, die sich Oliviers bemächtigen,
ohne dass er sie selbst zu kontrollieren oder
auch nur zu verstehen vermag. Seine geschie-
dene Frau reagiert entsetzt, als sie erfährt,
dass Olivier ausgerechnet jenen frisch aus
dem Jugendarrest entlassenen Jungen unter
seine Fittiche nimmt, der vor Jahren ihren ge-
meinsamen Sohn getötet hat: «Kein Mensch
würde das machen.» «Ich weiss», entgegnet
Olivier fast schuldbewusst. «Warum machst
du es dann?» «Ich weiss es nicht.» Bis zum
Schluss überlässt es der Film dem Zuschauer,
dieses Rätsel zu entschlüsseln. Mit Worten je-
denfalls ist ihm nicht beizukommen.

Auch in L'ENFANT sind es neben den we-
nigen, bezeichnenden Dialogpassagen vor al-
lem kurze Blicke, Haltungen, Gesten, das Mi-
menspiel, ist es die Körpersprache, die quasi
zwischen den Zeilen ihre eigene Geschichte
erzählt. Die Art wie Bruno seinen neugebo-
renen Sohn nicht anschaut, wie er über ihn
hinwegblickt, an ihm vorbeisieht, lässt kei-
nen Zweifel daran, dass der findige Klein-
ganove zu seinem Kind keinerlei emotionale
Beziehung hat. Dem Vater ohne Vatergefühle
ist das Baby, das er gezeugt hat, mindestens
ebenso lästig wie dem eingangs erwähnten
«Mädchen mit dem Kinderwagen», das den
Dardenne-Brüdern während der Dreharbei-
ten zu LE FILS eine neue Filmidee bescherte.

«Der Vater» lautete der Arbeitstitel des
Projekts, nachdem sich die Filmemacher ent-
schlossen hatten, das mürrische Mädchen
in ihrem Szenario gegen einen leichtferti-

gen jungen Mann auszutauschen. Ein Titel,
der auf den ersten Blick vielleicht sogar tref-
fender scheint als derjenige, für den sich das
Regietandem letztlich entschieden hat. Im-
merhin dreht sich in L'ENFANT doch fast alles
um Bruno und einmal mehr um Verantwor-
tung, beziehungsweise eben Brunos Verant-
wortungslosigkeit. Dem Kind, Brunos Sohn
Jimmy, kommt nur eine Statistenrolle zu. Bei
genauem Hinsehen aber entpuppt sich Brunos
Weigerung, seinem Sohn ein Vater zu
sein, als Weigerung, erwachsen zu werden.
Nicht nur Jimmy ist das Kind, das L'ENFANT
meint, vor allem ist es Bruno. Bruno, der Tage-
dieb: ausgelassen, fröhlich, ungezwungen,
naiv, egozentrisch, unbedacht.

Im Titel erweist sich L'ENFANT damit
als ähnlich ambivalent wie sein Vorgänger LE
FILS, der ja auch auf zwei Söhne anspielt: den
leiblichen, ermordeten und dessen Mörder,
zu dem der Schreiner Olivier stellvertretend
eine nahezu väterliche Beziehung aufbaut.

L'ENFANT steht ganz in der Tradition
der Filme seit LA PROMESSE. Wieder versam-
eln Jean-Pierre und Luc Dardenne mit
Alain Marcon an der Handkamera und Cut-
terin Marie-Hélène Dozo ihre bewährte Film-
familie um sich. Olivier Gourmet ist diesmal
zwar nur in einer kleinen Nebenrolle als Poli-
zist in Zivil zu sehen, doch auch Jérémy Renier,
der aufgrund seiner vitalen und schnörkello-
sen Darstellung Brunos für den Europäischen
Filmpreis nominiert wurde, ist im Kino des
wallonischen Bruderpaares kein Unbekann-
ter. In LA PROMESSE übernahm er, erst vier-
zehnjährig, die Hauptrolle des Igor. Seitdem
ist er zu einem populären Schauspieler auf-
gestiegen, was aber für seine Besetzung kein
Hinderungsgrund war, weil die Dardennes
bei ihren eigenen Entdeckungen regelmä-
sig von ihrem Grundprinzip abweichen, vor-
rangig unbekannte Darsteller zu besetzen.
Freilich waren sie, wie sie selbst einräumen,
darum bemüht, Renier alles das wieder aus-
zutreiben, was er im Laufe der Jahre erlernt
hatte. Mit Erfolg, wie es scheint. Denn erneut
strahlt Renier jene physische, unmittelbare
Präsenz aus, mit der er ehemals schon als
Jugendlicher beeindruckte.

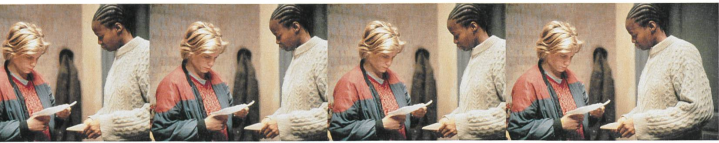
Wie seine drei Vorgängerkfilme spielt
auch L'ENFANT in Seraing, und nach LA PRO-
MESSE und LE FILS thematisieren die Regis-
seure bereits zum dritten Mal eine Vater-
Sohn-Beziehung. Die deutlichsten Paralle-
len weist L'ENFANT allerdings ausgerech-
net zu ROSETTA auf. Bereits die Eröffnung
von L'ENFANT ähnelt der von ROSETTA. Die
Handkamera fängt den Rücken einer jungen
Frau ein, folgt ihr in Echtzeit durch einen
Hausflur und über Treppen; diesmal nach
oben. Anders als Rosetta befindet sich Sonia



Wesentliche Teile der Handlung finden im Off statt. Das, was dort geschieht, wird indirekt vermittelt
über die mimischen Reaktionen der Protagonisten.

Fabrizio Rongione
und Emilie Dequenne
in ROSETTA

Emilie Dequenne
in ROSETTA



nicht auf der Flucht, sondern auf dem Nachhauseweg; in den Armen hält sie ihr neugeborenes Baby. Doch das Idyll wird jäh gestört. Während Sonia im Krankenhaus im Wochenbett lag, hat ihr Freund Bruno, ohne ihr Wissen, die gemeinsame Wohnung untervermietet. Jetzt steht sie vor verschlossenen Türen, von Bruno keine Spur. Als sie ihn später auf der Strasse, seinem neuen und eigentlichen Zuhause, ausfindig macht, freut er sich sie wiederzusehen, sein Kind registriert er kaum.

Beinahe autistisch auf sich selbst fixiert, verkörpert nicht Sonia, sondern Bruno die neue Rosetta. Genau wie für sie beginnt auch für Bruno mit jedem neuen Morgen nur ein weiterer Kampf ums Überleben. Sechs Jahre nach ROSETTA gehört Bruno aber schon einer nächsten Generation an. Er hat sich gedanklich bereits vom «normalen Leben» verabschiedet, nach dem Rosetta noch wie eine Ertrinkende die Hände ausstreckt. «Arbeit ist was für Arschlöcher», stellt Bruno lakonisch fest und macht aus der Not eine Tugend. Munter lebt er in den Tag hinein, ständig in Bewegung, und am Handy organisiert er seine kleinen Beutezüge; das Geld, das er als Anführer einer Kinderbande einnimmt, hat er ebenso schnell wieder ausgegeben.

Unbeschwert toben Bruno und Sonia als Liebespaar umher, balgen sich, raufen miteinander wie junge Hunde. Sonia kann Bruno einfach nicht böse sein. Schnell hat sie ihm verziehen, dass er sich nicht einmal blicken liess, als sie im Krankenhaus lag. Und, dass Bruno seinen Jungen konsequent ignoriert, will sie lange nicht wahrhaben. Immerhin lässt sich Bruno als Vater registrieren und stellt sich mit Sonia in die Schlange vor dem Sozialamt. Doch bald dauert ihm das Warten zu lange, angeblich möchte er mit seinem Sohn nur eine kurze Runde im Kinderwagen drehen. Unterwegs versucht er, sich mithilfe von Jimmy ein bisschen Geld zu erbetteln, dann telefoniert er mit seiner Hehlerin, von der er gehört hat, dass kinderlose Paare viel Geld für ein Baby zahlen. Die Hehlerin organisiert ein anonymes Treffen in einer verlassenen Wohnung, und, als Sonia Bruno wiedertrifft, ist der Kinderwagen leer.

«Wo ist Jimmy?», fragt Sonia panisch. Was Bruno daraufhin, kühl und ungerührt, als wäre es das Selbstverständlichste auf der Welt, erklärt, nämlich, er habe ihn für 5000 Euro verkauft, kann Sonia zunächst nicht glauben. Erst als Bruno sie mit den aberwitzigen Worten «Dann machen wir eben ein anderes Kind» zu beschwichtigen versucht und ihr stolz das Bündel Geldscheine hinhält, in das er seinen Sohn verwandelt hat, realisiert sie, dass das kein übler Scherz mehr ist, und bricht zusammen.

In der Folge gerät auch Bruno zunehmend in Schwierigkeiten. Sonia zeigt ihn an, wendet sich von ihm ab. Bruno gelingt es zwar, Jimmy zurückzuholen, aber Sonias Tür bleibt ihm verschlossen, und die Drückerbande verlangt eine Entschädigung für den ihr entgangenen Profit. Mehr und mehr beginnt Brunos Fassade zu bröckeln, und hinter dem selbstgewählten Asphaltpiraten, der sich angeblich so trefflich mit den bedrückenden sozialen Umständen arrangiert hat, kommt ein hilfloser, einsamer Junge zum Vorschein.

Immer weiter in die Enge getrieben, kann Bruno sich selbst schliesslich nicht mehr ausweichen. Mit seiner verzweiferten Lage konfrontiert, gewinnt er jene Hoffnung zurück, die Rosetta von Beginn an am Leben hielt. Gegen Ende übernimmt er dann doch noch Verantwortung, und genau wie bei ROSETTA wird aus einem kathartischen Weinen in den Abspann geschnitten.

Einmal mehr leihen die Brüder Dardenne mit L'ENFANT den sozial Unterprivilegierten ihre Stimme. Allein schon dadurch erhält ihr Kino eine politische Komponente. Aus ihrem eigenwilligen, naturalistisch-moralischen Blickwinkel heraus beleuchten sie schonungslos den harten, manchmal grauenvollen Alltag sozialer Aussenseiter, ohne ihn in den Dreck zu ziehen und als aussichtslos oder durchweg hässlich darzustellen. Wer aber glaubt, dass das Dardenne-Kino dadurch, dass es stets von eigenverantwortlichen Menschen handelt, die gesellschaftspolitischen Hintergründe vernachlässigt, irrt. Nur dort, wo der Einzelne äusseren Rahmenbedingungen nicht ohnmächtig ausgeliefert ist, wird Veränderung möglich. Wer genauer hinsieht, erkennt, dass die Schluss Hoffnung der Dardennes immer auf ein Miteinander, auf Solidarität abzielt.

Was also läge näher, als nach einem Film wie L'ENFANT als Zuschauer selbst Verantwortung zu übernehmen und diejenigen, in deren Welt der Film spielt, die ihn aber vielleicht nie zu Gesicht bekommen werden, in ihrem Ringen um Arbeit, Würde und Menschlichkeit zu unterstützen. Wie das getan werden könnte, verraten die Dardenne-Filme nicht. Insofern sind sie wohl tatsächlich unpolitisch. Aber daran, dass es getan werden sollte, lassen sie trotz ihrer undidaktischen, ideologiefreien Machart keinen Zweifel.

Stefan Volk

Stab
Regie und Buch: Jean-Pierre und Luc Dardenne; Kamera: Alain Marcoen; Kameraassistent: Benoit Dervaux; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Ausstattung: Igor Gabriel; Kostüme: Monic Parelle; Ton: Jea n-Pierre Duret; Tonschnitt: Benoit de Clerk

Darsteller (Rolle)
Jéréme Renier (Bruno), Deborah François (Sonia), Jérémie Segard (Steve), Olivier Gourmet (Polizist in Zivil), Fabrizio Rongione (Junger Dieb), Stéphane Bissot (Hehlerin), Mireille Bailly (Brunos Mutter), Anne Gédard (Ladenbesitzerin), Bernard Marbaix (Ladenbesitzer), Frédéric Bodson (alterer Dieb), Léon Michaux (Polizeibeamter), Samuel De Ryck (Thomas), Hachemi Haddad (Nachtportier im Heim), Olindo Bolzan (zweiter Ladenbesitzer), Sophia Leboutte (Polizistin), Marie-Rose Roland (Schwester), Annette Closset (Besucher), Alao Kasongo (Empfangsfrau), Jean-Michel Balthazar (Barmann), Philippe Jeusette (Pfandleiher)

Produktion, Verleih
Produktion: Les Films du Fleuve, Archipel 35, RTBF, Scope Invest, Arte France Cinéma; Produzenten: Jean-Pierre und Luc Dardenne, Denis Freyd; ausführender Produzent: Olivier Bronckart. Belgien, Frankreich 2005. 35mm; Farbe; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zurich; D-Verleih: Kinowelt, Leipzig



Wer aber glaubt, dass das Dardenne-Kino dadurch, dass es stets von eigenverantwortlichen Menschen handelt, die gesellschaftspolitischen Hintergründe vernachlässigt, irrt.

Jéréme Renier
und Assita Ouedraogo
in LA PROMESSE

Jéréme Renier
in LA PROMESSE



«Wir greifen nur dann auf Dialoge zurück, wenn sie unverzichtbar sind. Wir bedienen uns auch nur selten der Blicke der Figuren, um in ihr Inneres vorzudringen.»

LA PROMESSE

Robin Renucci
in JE PENSE À VOUS