

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 295

Artikel: Die Grenzen der Käuflichkeit : le silence de Lorna von Jean-Pierre und Luc Dardenne
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863970>

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: 05.05.2025

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

Die Grenzen der Käuflichkeit

LE SILENCE DE LORNA von Jean-Pierre und Luc Dardenne



Man darf das Plakatmotiv des Films durchaus als eine Verheissung lesen. Eine junge, schöne Frau mit nackten Schultern ist auf ihm zu sehen. Offenbar kommt sie gerade aus der Dusche, streicht sich durch die feuchten Haare mit einer Geste, in der eine betörende Sinnlichkeit liegt. Aber man zögert, sich dieser Verheissung lustvoll anzuvertrauen. Der Gedanke, Jean-Pierre und Luc Dardenne würden sich erstmals für die Erotik eines weiblichen Körpers interessieren, geniert einen: Ist er nicht geradezu frivol?

Gewiss, es ist nicht das geringste Verdienst der belgischen Regisseure, junge Schauspielerinnen-Talente zu entdecken: Emilie Dequenne in *ROSETTA*, Deborah François in *L'ENFANT*. Und die Körper stehen seit jeher im Zentrum ihres Kinos. Sie sind sein energetisches Zentrum, Angelpunkt jeder Kameraeinstellung. Vor allem anderen verleihen sie den Figuren Präsenz. Aber bislang fristeten die Körper der Frauen in ihren Filmen eine wuchtig unromantische Existenz, sie waren Faktoren im ökonomischen System, kannten nur den Aggregatzustand der Anstrengung und Erschöpfung

im Arbeitsalltag. Und nun bescheren die Regisseure ihrem Publikum in *LE SILENCE DE LORNA* zum ersten Mal den Anblick weiblicher Nacktheit. Ganz sachlich entkleidet sich die Titelheldin einmal in einer Einstellung, gibt sich eine Blöße ohne Scham oder Verführungsabsicht. Aber dann gibt es mit einem Mal, in der Mitte des Films, eine Liebesszene; eine heftige sogar.

Lorna, deren Ehe mit dem heroinsüchtigen Claudy bislang nur ein Vertrag, ein Tauschhandel zu beider Nutzen war, reisst sich und ihm die Kleider herunter. In ihrer Umarmung scheint sich eine uneingestandene Leidenschaft zu erfüllen. Aber aus Lornas Geste spricht noch eine andere Art der Liebe: Sie bietet sich ihm dar, um ihn davon abzuhalten, rückfällig zu werden. Ihr Fleisch soll das Heroin ersetzen. Eine Barmherzigkeit und Fürsorge, die ihr bisher völlig fremd waren, haben von ihrem Körper Besitz ergriffen. Sie hat sich zum ersten Mal berühren lassen von seiner Hilflosigkeit und Verzweiflung.

Es ist ein delikater Moment, man glaubt fast, die Verlegenheit der beiden Regisseure spüren zu können. Er sollte auf keinen Fall die Anzüglichkeit eines Striptease bekommen. Sie haben ihn in einer einzigen, langen Plansequenz gefilmt, die Lornas Geste Integrität und Glaubwürdigkeit verleiht. In dieser Szene gelingt den gestrengen Bilderfinder und -verweigerern ein Kunststück, wie es sonst nur Patrice Chéreau im Gegenwartskino bewältigt: In den Gesten des Begehrens eine tiefere Sehnsucht aufzuspüren, für die die Erotik ein selbstverständlicher und nobler Ausdruck ist. Ihre Menschwerdung spürten die Protagonisten der Dardenne-Filme bisher zuerst als einen Schmerz in ihrem Bauch. In *LE SILENCE DE LORNA* sind die Körper keine Festung, kein Panzer mehr wie in *ROSETTA* oder *LE FILS*. Sie können ihre Kraft nicht mehr aus sich selbst allein schöpfen, sie müssen sich aneinander anlehnen, einander ganz umfassen.

Überlebensstrategien

In dem sehr schönen Porträt, das Jean-Pierre Limosin für die Reihe «Cinéastes de notre temps» über die belgischen Filmemacher gedreht hat, erklären sie, weshalb sie vorzugsweise im Winter drehen. Dabei entsteht regelmässig eine Spannung zwischen den Temperaturen und der für die Jahreszeit etwas zu leichten Kleidung der Figuren. Das hat seine soziologische Triftigkeit – ihre Charaktere sind meist zu arm, um sich die jeweils angemessene Garderobe leisten zu können –, aber vor allem weckt es in den Darstellern ein Gefühl der Fragilität, der Unsicherheit. Ihre Körper müssen stärker reagieren und sind so noch präsenter vor der Kamera.

Auch in ihrem neuen Film herrscht eine solch unbehagliche Atmosphäre, welche untergründig die Verharschung der sozialen Verhältnisse spiegelt. Es lebt sich ungemütlich in ihren Filmen, die oft an Orten des Transits, der Unbehaustheit spielen. Ihre Figuren führen eine karge Existenz, die ganz auf das Verdienen des Lebensunterhalts zielt. Die Zirkulation des Geldes spielt hier wiederum eine zentrale, vieldeutige (und keineswegs nur negativ konnotierte) Rolle. Die Albanerin Lorna ist mit dem drogensüchtigen Claudy eine *mariage*

blanc, eine Scheinehe eingegangen, um die belgische Staatsbürgerschaft zu erhalten. Der Plan des Schleppers Fabio sieht vor, dass sie nach dem Tod des Junkies durch eine Überdosis eine zweite Ehe mit einem reichen Russen schliessen soll, der so, gleichsam nach dem Prinzip des Stafettenlaufs, ebenfalls Staatsbürger wird. Lorna ist spröde und abweisend gegenüber Claudy, der sich jeden Handbreit Nähe bitter von ihr erkämpfen muss. Wenn er um ihre Hilfe beim Entzug bittet, buhlt er gleichzeitig um ihre Liebe. Aber ihr ganzes Streben zielt darauf, gemeinsam mit ihrem Freund Sokol genug Geld zu sparen, um ein Imbissrestaurant zu eröffnen.

Lorna ist eine resolute, widerstandsfähige Migrantin, die an ihrer schwierigen Situation nicht verzweifelt. Es besitzt eine grosse Eleganz, wie sie sich in der fremden Welt bewegt und auch behauptet. Als klassische Dardenne-Heldin handelt sie zweckorientiert, folgt einer tapferen, auch etwas dumpfen Überlebensstrategie. Sie besitzt indes eine beträchtliche pragmatische Intelligenz; einfallreich versucht sie, ihre Ehe mit Claudy durch eine Scheidung und nicht durch dessen Drogentod zu beenden. Der Zuschauer begreift rasch, wie hochmütig es wäre, ihren bescheidenen Lebenstraum gering zu schätzen. Die Dardennes denunzieren ihn nicht. Die erhoffte Integration in die bürgerliche Gesellschaft erscheint keineswegs monströs oder gar schäbig, der Preis jedoch, den die Aussenseiter dafür zahlen müssen, ist moralisch kompromittierend.

Es liegt eine bewundernswerte Redlichkeit darin, wie beharrlich die belgischen Regisseure sich weigern, einen genau abgezirkelten Kinokosmos voller bequemer, moralischer Gewissheiten für ihre Figuren zu entwerfen. Die soziale Kälte ist für sie keine Prämisse, keine wohlfeile Folie: Die Beamten, denen Lorna bei ihren Behördengängen begegnet, die Pflegerinnen und Ärzte im Krankenhaus, in das Claudy eingeliefert wird, handeln überaus gewissenhaft. Anders als es sonst in Sozialstudien geläufig ist, geht es für ihre Figuren nicht darum, sich die Menschlichkeit in einer Welt zu bewahren, in der sie ihren Wert verloren zu haben scheint. Sie müssen sie vielmehr erst in sich entdecken und mühsam freilegen. Lorna muss sich jede Geste der Zuneigung anfangs gleichsam ab-



trotzen. Diese Seelenbewegung ist ein langer Entwicklungsprozess, den die Regisseure geduldig und vorurteilslos begleiten. Ihre erzählerische Moral liegt in der Vertrautheit mit den Figuren, im beharrlichen Befragen der Wirklichkeit. Das Milieu, die sozialen Umstände sind präzise recherchiert, werden genau und achtsam vermessen.

Der Anlass ihrer Filme ist ja oft ein *fait divers*, eine vermischte Meldung aus den Randzonen der Gesellschaft, die sie aufgreifen, weil sie sie verstört hat. Dabei bestehen sie darauf, dass die Charaktere eine Wahl haben. Claudy ist nicht nur ein hilfloses Opfer seiner Drogensucht, seine Hoffnung, diesmal von Heroin wegzukommen, ist authentisch. Auch die Figur des Fabio lösen sie aus dem Klischee des nurmehr schäbigen Kleinganoven aus und verleihen ihr Nuancen und Schattierungen. Und Lorna ist nicht nur Komplizin und Opfer des Arrangements, sie gewinnt die Freiheit, ihre eigene Schuld zu erkennen. Diese Erkenntnis ist ein Mandat, das die Regisseure keiner ihrer Figuren ersparen mögen. Aber die Gnade ist spätestens seit *LE FILS* zu einem festen dramaturgischen Element in ihrem filmischen Universum geworden. Es ist gewiss kein Zufall, dass die Wandlung der Figuren sich in ihrem neuen Film, ebenso wie in *ROSETTA* und *LE FILS*, in der Natur, einem Wald vollzieht. Es gibt keine leichtfertigen Ausflüchte in ihrer Welt, auch keine Utopien oder Träumereien, aber dennoch behält der trostlose Alltagsrealismus nicht das letzte Wort. Die moralische Haltung ihres Kinos bleibt dabei jederzeit belastbar.

Sich wandeln, um sich treu zu bleiben

Als *LE SILENCE DE LORNA* in diesem Mai in Cannes lief, fielen zahlreichen Kritikern die Abweichungen gegenüber ihren früheren Filmen auf: Zum ersten Mal haben sie nicht in ihrem Heimatort Seraing, sondern im nahegelegenen Liège gedreht, zum ersten Mal nicht 16mm-, sondern 35mm-Material benutzt, der Film weist mehr Figuren auf, als man es sonst von ihnen gewohnt ist, er wird stärker von der Handlung vorangetrieben, seine komplizierte Intrige gemahnt zeitweilig fast an einen *polar*.

Ihre Inszenierung scheint damit klassischer geworden zu sein, der Erzählrhythmus hat sich verlangsamt, weil er nicht mehr in atemlosem Schlepptau den Figuren folgt. Die vertraute, unruhige Handkamera, die ihnen stets im Nacken sass, hat längeren, distanzierteren und bisweilen statischeren Einstellungen Platz gemacht. Die Subjektivierung der Erzählung ist zurückgenommen, nun entdecken wir die Welt weniger aus der Perspektive der Figuren, sondern vom Standpunkt einer Kamera aus, die eine eigenständige, abgelöste Position bezieht.

Ihr Blick war jedoch schon in *L'ENFANT* offener, da dort ein Paar im Mittelpunkt stand. Auf 35mm zu drehen, bedingt eine andere Wahl der Objektive und des Abstands. Dadurch ist der Kontext der Szenen präsenter, gewinnt die Stadt als Lebensraum eine deutlichere Kontur. Deshalb ist der Film freilich nicht welthaltiger geworden, als es die früheren schon waren. Nie hat man das Gefühl, die Kamera hätte eine sicherere Distanz gewählt, noch immer ist sie mit den Figuren im Dekor verhaftet. Das Kino der Brüder Dardenne erfüllt sich im gleichen Wechselrhythmus von Evidenz und Rätsel, gewinnt seine Doppelwertigkeit daraus, verschlossen und zugleich mitteilend zu sein. Das Zögern hat noch immer einen festen Platz in ihrer Erzählmoral. Sie braucht das Schweigen vor den Worten. Umso eindrucksvoller ist es, wenn Lorna das ihre bricht.

Gerhard Midding

Regie: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne; Buch: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne; Kamera: Alain Marcoen; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Ausstattung: Igor Gabriel; Kostüme: Monic Parelle; Ton: Pierre Duret

Darsteller (Rolle)

Arta Dobroschi (Lorna), Jérémie Renier (Claudy), Fabrizio Rongione (Fabio), Alban Ukaj (Sokol), Morgan Marinne (Spirou), Olivier Gourmet

Produktion, Verleih

Les Films du Fleuve, Archipel 35, Lucky Red; Produzent: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Denis Freyd; Belgien, Frankreich, Deutschland 2008. Farbe; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution; D-Verleih: Piffel Medien, Berlin

