

Mariella Schütz

# **Explorationskino: Die Filme der Brüder Dardenne**

**Die Entdeckung des Menschlichen  
und die Forderung  
nach Verantwortung**

**SCHÜREN**

# Inhalt

Danksagung	7
<b>1. Unbegreifliche Begegnung?</b>	8
1.1 Gegen die Erwartung: Wozu Explorationskino?	8
1.2 Methodische Überlegungen: Wie dem Unbegreiflichen begegnen?	18
1.3 Die Brüder Dardenne: Entwicklungen ihres Wirkens	28
1.3.1 Prägende Aspekte im Lebens- und Reifeprozess der Brüder Dardenne	28
1.3.2 LA PROMESSE (1996) und LE SILENCE DE LORNA (2008): Wendepunkte im Wirken der Brüder Dardenne?	40
<b>2. Filmische Exploration</b>	46
2.1 ROSETTAS Kampf um Normalität: Grenzen als Antrieb und Widerstand	46
2.1.1 ROSETTAS Kampfansage	47
2.1.2 An die Front: Packender Angriff als Filmeinführung	50
2.1.3 ROSETTAS Kampfzone und Widersacher	56
2.1.4 ROSETTAS verkrampfte Wirklichkeit – Verkörperung alltäglicher Grenzerfahrungen	64
<i>Exkurs: Moralistik</i>	69
2.1.5 Widerständigkeit als Erfahrung: die Wirklichkeit des Zuschauers	76
2.1.6 Inkommensurabilität anderer Normalitäten als Faszination und Lernanlass	86
<i>Exkurs: Aufmerksamkeit</i>	90
2.2 LE FILS: Auf der Suche nach <i>Versöhnung</i> : Aufgabe und Vergebung als Lebensprinzip	93
2.2.1 Halt-los – gewaltige Verweigerung als Entdeckung	94
2.2.2 Wie LE FILS verfolgt: Zwischen Erwartung und Unerträglichkeit	98
2.2.2.1 Anfang ohne Eröffnung: unwägbarer Sog	98
2.2.2.2 Erregende Verstörung: quälende Beklemmung	101
2.2.2.3 Alpdruck im Nacken	103
2.2.2.4 Betretene Ungewissheit	103
2.2.3 Der Neugier widerstehen – Wege der Verständigung	108
<i>Exkurs: Sarrautes Tropismen: Die Macht subtiler Bewegungen</i>	111
2.2.4 Zögerliche Begegnung: Erzeugung sorgfältiger Gemeinsamkeit	114
2.2.5 Der Vater, der Sohn und der Bruder – biblische Verweise	126

2.2.6 Selbstannahme als <i>versöhnliche</i> Lebenshaltung	135
2.3 L'ENFANT: Zusammen wachsen. Verantwortung für wertvolle (Ver-)Bindung	140
2.3.1 Beklemmende Banalität: Aktualität und Relevanz von L'ENFANT	140
2.3.2 Prägende Diskrepanz: Unverbindlichkeit und Interesselosigkeit gegenüber allem und dem Anderen	142
2.3.3 Faszination der Konsumwelt: Warum wir ihr wie Bruno verfallen	150
2.3.4 Leibhaftige und leidvolle Erfahrung als Lernanlass: Warum sich Bruno (der Polizei) stellt	157
Exkurs: Pascal und die Entwicklung eines feinen Erkenntnisvermögens	162
2.3.5 Warum wir uns dem Film stellen und nicht «flüchten»	170
Exkurs: Die drei Formen der Langeweile nach Heidegger	174
<b>3. Wege der Radikalen</b>	179
3.1 Kunst als wirkliche Erkundung: Über Realismus und Dokumentarfilm	181
3.1.1 Realismus als Epochenbegriff	185
3.1.2 Realistische Tendenzen im Film	187
3.1.2.1 Der italienische Neorealismus	188
3.1.2.2 Sozialer Realismus im britischen Kino	192
3.1.2.3 Die Berliner Schule	194
Exkurs: Verweilendes Treiben in Schanelecs Filmen	195
3.1.3 Der Dokumentarfilm: Begriff und Ausformungen	197
3.1.4 Wirkmächtige Analogien zwischen Dokumentarfilm und Realismus	204
3.2 Zum Besonderen der Dardenne'schen Exploration	208
3.2.1 Aufbruch unserer Normen: das außerordentlich Banale	208
3.2.2 Radikale Präsenz des Phänomenologischen	214
3.2.3 Anspruch als Forderung zur VerANTWORTung: Der zu suchende Selbstentwurf	229
3.3 Zwischen Dokumentation und Fiktion: Explorationskino als radikales Angebot für respektvolle Antworten	237
<b>Anhang</b>	246
I. Bibliographie	246
II. Internetquellen	257
III. Abbildungsverzeichnis	258
IV. Filmographie der Brüder Dardenne	258
V. Preise	259

bot. In dieser Perspektive schließe ich dann auf das besondere Explorationsangebot der Filme der Brüder Dardenne. Was gibt es mit ihnen in mir zu entdecken? Was macht die Filme besonders und wie kann ich für mich Wert daraus schöpfen? Damit verweise ich auch auf die Aktualität und Relevanz der Filme für uns in der heutigen Zeit am Anfang des 21. Jahrhunderts.

In der Filmgeschichte ist es darüber hinaus selten, dass sich die Regisseure einerseits auch wissenschaftlich mit Film beschäftigen, andererseits ebenso als Schauspieler aktiv sind. Aufgrund dieser besonderen praktischen und selbstreflexiven Konstellation erlaube ich mir, zutreffende Äußerungen der Brüder für die thematische Auslegung heranzuziehen, weil sie meinen, hoffentlich intersubjektiv gut nachvollziehbaren, Ergebnissen entsprechen.

Bevor ich mich im zweiten Kapitel der filmischen Exploration widme, gebe ich einen Einblick in das Wirken der Brüder Dardenne. Die Art und Weise ihres Zugangs, ihrer filmischen Entfaltung der zwischenmenschlichen Begegnung verändert sich im Laufe ihres Wirkens aufgrund ihrer Begegnung und Zusammenarbeit mit engagierten Menschen, mit denen sie sich Zeit lassen, Dinge zu entwickeln (vgl. Kap. 1.3). Bei der Filmanalyse und Interpretation konzentriere ich mich auf die explorativen Filme *ROSETTA*, *LE FILS* und *L'ENFANT. LA PROMESSE* und *LE SILENCE DE LORNA* sehe ich als Wendepunkte in der Wirkungsgeschichte der Brüder (vgl. Kap. 1.3.2).

## **1.3 Die Brüder Dardenne: Entwicklungen ihres Wirkens<sup>70</sup>**

### **1.3.1 Prägende Aspekte im Lebens- und Reifeprozess der Brüder Dardenne**

Jean-Pierre wurde am 21. April 1951 geboren, sein Bruder Luc drei Jahre später, am 10. März 1954. Die Brüder wuchsen zusammen mit ihren beiden Schwestern in Engis, einem industriellen Ort ungefähr 20 Kilometer von Lüttich entfernt, auf. Neben der Chemiefabrik Prayon, prägt der Kalk- und Dolomithersteller Dumont-Wautier die Region, die heute vom Niedergang der Industrie geprägt ist. Diese mittlerweile verarmte und trostlos verfallene, von hoher Arbeitslosigkeit markierte Region ist auch alleiniger Schauplatz ihrer späteren Filme (vgl. Kap. 3.2.1). Der Großvater väterlicherseits war dort Abteilungsleiter und der Vater war in der gleichen Firma für das Zeichenbüro verantwortlich. Der Großvater mütterlicherseits war hingegen Weichenwärter bei der Eisenbahn, die Mutter Hausfrau.

Mit 55 Jahren wurde der Vater frühpensioniert. Er eröffnete ein Heim für Frauen in schwierigen sozialen Situationen. Die Geschwister wuchsen in einem christlich geprägten Elternhaus auf, wobei Luc betont, «D'un catholicisme social, loin de celui de la bourgeoisie».<sup>71</sup> In Engis besuchten sie die Grundschule und verbrachten ihre Freizeit. Für

70 Die Biographischen Angaben und Fotos sind aus Jacqueline Aubenas: *Jean-Pierre & Luc Dardenne*. Brüssel 2008.

71 Zit. nach René Begon: *Les enfants de Seraing et les fils de Gatti*. In: Aubenas (Hrsg.) 2008, S. 15.

die weiterführende Schule fuhren sie dann mit dem Zug an der Maas und entlang der von der Eisen- und Stahlindustrie geprägten Landschaft nach Seraing. Dort besuchten sie das *Collège Saint-Martin*, eine der ersten gemischten Schulen, wo ihnen erstmals der Lehrer Wilhelm Miller die Literatur und das Kino entdecken lässt. Die vom Wandel geprägte ehemals prosperierende Industrieregion, die großen örtlichen Streiks der 60er Jahre und auch der Fluss Maas haben einen prägenden Eindruck hinterlassen. Die später gegründete Produktionsfirma benennen die Brüder entsprechend «Les Films du Fleuve».



Abb. 1

1969 beginnt Jean-Pierre eine Schauspielerausbildung am IAD (*Institut des Arts de Diffusion*), wo er auf Armand Gatti trifft, ein französischer Dramatiker und Anarchist, der im Mai 1968 Frankreich verlassen hat und auf Einladung von Henry Ingberg (aktueller Generalsekretär der Französischen Gemeinschaft Belgiens) an das belgische Institut kam. 1973 werden Jean-Pierre und Luc, der mittlerweile das *Diplôme d'humanité* hat, Assistenten von Gatti. Sie interviewten für ihn Bewohner des wallonischen Brabant. Zusammen mit einem Kamerateam nahmen sie erzählende Menschen auf. Am Ende dieses Aufenthalts im Brabant studiert Luc an der *Université catholique de Louvain* Philosophie und Soziologie. Seine Abschlussarbeit schreibt er über den sozial dezidiert engagierten Cornelius Castoriadis.<sup>72</sup>

72 Cornelius Castoriadis wurde 1922 in Istanbul als Sohn griechischer Eltern geboren und wuchs in Athen auf. Unter der rechtsextremen Metaxas-Diktatur beteiligte er sich früh an der radikalen politischen Opposition und schloss sich 1942 den linken Trotzlisten an. Ab 1945 lebte er in Paris und war libertär-sozialistischer Theoretiker und Aktivist, Psychoanalytiker, Ökonom und Jurist. Castoriadis ist Mitbegründer der Zeitschrift «Socialisme ou Barbarie». Er starb 1997 in Paris. «Den Sinn seiner Bemühung, den geschichtlich-gesellschaftlichen Verlauf aufzuklären, sah Castoriadis, wie erwähnt, gerade nicht im Aufstellen einer umfassenden, abschließenden «Theorie». Er verstand sie als seinen Beitrag zu unserer kollektiven Bemühung um Autonomie: uns selbst die Gesetze geben, in bewusster Weise, unter Beteiligung von uns Allen. Die Gesellschaft war und ist in der Lage, sich diese Bemühung, diesen «Entwurf» als imaginäres Ziel selbst zu setzen, genauso wie sie fähig war und ist zur Heteronomie. [...] Diese Denk- und Handlungsmöglichkeiten bleiben. Castoriadis lesen heißt, die denk- und handlungsmöglich gewordene Autonomie erneut zu aktualisieren – und durch unsere eigene Aktivität weiterzuentwickeln (vgl. Max Zulauf: Autonomie oder Barbarei. Ein Überblick über das Werk Cornelius Castoriadis. In: *Direkte Aktion* Nr.149, Januar/Februar

## Unbegreifliche Begegnungen?

Ideell prägte Gatti die Brüder vor allem in zweierlei Hinsicht. Zum einen politisch im Hinblick auf den Widerstand von links, zum anderen sozial durch die Aufnahme in sein Leben in der Kommune (vgl. Abb. 2):

«Nous vivions en communauté et chaque soir on prenait les repas autour d'une grande table. Gatti nous racontait ses rencontres avec Che Guevara, avec les guérilleros cubains et boliviens. Il parlait de Mao Tsé-Toung, de la résistance, des camps de concentration... Il évoquait le théâtre et la révolte politique. Il nous a fait lire Rosa Luxemburg.»<sup>73</sup>

«C'est avec Gatti que les choses se sont cristallisées. Avant c'était le flou total, je n'avais jamais appartenu à aucun groupe. La politique faisait partie des choses dont on ne parlait pas chez nous.»<sup>74</sup>

1975 erhalten Jean-Pierre und Luc erstmals finanzielle Unterstützung vom *Ministère de la Culture*. Damit gründeten sie das Kollektiv *Dérives*, eine institutionsähnliche Vereinigung, die später auch als Produktionswerkstatt und -gesellschaft für ihre eigenen Filme, aber auch für die von anderen (jungen) Regisseuren, dient.

Ab 1976 fangen sie gemeinsam an, mit Videokamera und Mikrofon, einzelne Menschen aufzunehmen und zu befragen,

«qui avaient fait des choix pour une société plus juste. [...] qui ont lutté contre le fascisme, la loi unique, la division du travail, l'autoritarisme syndical et la collaboration avec le patronat.»<sup>75</sup>

«On passait nos journées à enregistrer des témoignages, mais on n'avait pas le sentiment de «faire du cinéma» ni de mettre en scène. [...] Au début, on allait interroger des gens qui, à un moment donné de leur vie, avaient participé à une action collective: grève, résistance. [...] Par an, on voyait en moyenne cent cinquante personnes. On a fait Presque six cents interviews comme ça, des portraits.»<sup>76</sup>

So entstanden ihre ersten Dokumentarfilme wie *LE CHANT DU ROSSIGNOL* (1977), *LORSQUE LE BATEAU DE LÉON M. DESCENDIT LA MAAS POUR LA PREMIÈRE FOIS* (1979). Genauer gesagt waren es weniger Dokumentarfilme, sondern vielmehr Videoaufnahmen, *vidéographies*. «Nous ne faisons pas un vidéo-film sur la résistance mais nous partons de sept personnes qui parlent du pourquoi de leur action; de ce qu'ils en retiennent sur le plan

2002). Diese Offenheit, das Wissen um die prinzipielle Unabgeschlossenheit einerseits und die notwendige aktive Selbstentwicklung andererseits finden wir auch in den Filmen der Brüder.

73 Luc Dardenne zit. nach Begon, S. 17.

74 Jean-Pierre Dardenne zit. nach Begon, S. 17.

75 Zit. nach Begon, S. 18.

76 Luc Dardenne zit. nach *Contre Bande* 2005, S. 17.



Abb. 2

affectif; du rapport qu'ils font entre la réalité d'hier et celle d'aujourd'hui». <sup>77</sup> In *LORSQUE LE BATEAU DE LÉON M. DESCENDIT LA MAAS POUR LA PREMIÈRE FOIS* fährt Léon Masy, der in den 60er Jahren Metallarbeiter und militanter Linker war, in seinem selbstgebauten Boot die Maas hinunter und erinnert sich an die großen Streiks in der Metallindustrie der Region. Zeitzeugen kommen zu Wort, sprechen an einschlägigen Orten der Stadt von Demonstrationen und Arbeitskampf.

Auch *POUR QUE LA GUERRE S'ACHÈVE, LES MURS DEVAIENT S'ÉCROULER* (1980) behandelt die Streiks der Stahlarbeiter zwischen 1961 und 1969. Es ist ein Film über jene, die nach dem «Streik des Jahrhunderts» heimlich eine Zeitung für die Arbeiter der Stahlwerke Cokerill in Seraing herausgaben. Einer von ihnen, Edmond, geht sieben Mal um die Fabrik, während er von den Utopien und Kämpfen einer vergangenen Zeit erzählt, die sich in die Stadt eingeschrieben hat: zugemauerte Fabrikttore, Industrieruinen, Schloten ohne Rauch.

Filmisch genügte es den beiden, dass die Kamera die Menschen, und das Mikrofon deren Rede aufzeichnete. Ihnen ging es nicht primär um Gestaltung, sondern um Bewahrung: Gegen das Vergessen «ankämpfen», Zeitzeugen nach ihren Schicksalen befragen, ihre persönlichen Tragödien im politischen Kampf aufzeichnen: «des gens qui se battent pour une société meilleure et qui échouent. L'échec, certes, mais avec une attitude hérétique par rapport au milieu, une volonté de dire non». <sup>78</sup> Die Brüder zeichneten auf diese Weise viele

<sup>77</sup> *Vidéodoc* n° 11, 12/1977.

<sup>78</sup> Luc Dardenne zit. nach Begon, S. 18.

## Unbegreifliche Begegnungen?

Porträts von Menschen aus der Arbeiterklasse, die für mehr Gerechtigkeit in ihren Fabriken, in ihrem Umfeld und Leben kämpften. Es ging also dominant um kollektive Themen und Erfahrungen des Streiks oder auch des Widerstands gegen die Nationalsozialisten. In ihren späteren Filmen konzentrieren sich die Brüder Dardenne auch auf den einzelnen Menschen. Dabei entwickeln sie immer mehr den – mit Peirce und Klopfer gesprochen – energetischen und kreativen Einbezug des Zuschauers. Schon Aristoteles lehrt in der Poetik, dass das Einzelschicksal «allgemein» dargestellt werden kann, also nicht historisch, sondern das Prinzipielle, Grundlegende, Energetische für die Zukunft in der Gegenwart ist so zu verarbeiten, dass «Furcht und Mitleid» entsteht. Angst vor einem Schicksal, dass auch mir blühen kann, Mitgefühl mit dem Anderen, der etwas erleiden muss.

Jean-Pierre und Luc Dardenne wollten jedoch nicht nur Dokumentieren, sie wollten aus den Dokumenten auch Monumente<sup>79</sup> machen. Deswegen führten sie ihre Filme an öffentlichen Orten wie Gemeinde- oder Jugendzentren auf, um die Leute mit dem Gezeigten zu konfrontieren und Diskussionen anzustiften.

«Puisqu'on était partis du constat que dans les cités ouvrières les gens ne se parlaient plus et qu'il fallait provoquer une rencontre, et que de cette rencontre naîtrait quelque chose, on ne savait pas quoi, mais que ça pourrait être bien. On a fait ça plusieurs années. Tout au début, ce que nous faisons ensemble, était dans la ligne de ce que Gatti avait fait et auquel nous avions assisté.»<sup>80</sup>

«On les repassait, le dimanche ou le samedi, dans une maison pour jeunes, ou dans une association, ou dans un hangar, en dessous de l'église, ou dans une arrière-salle de café, pour les gens qu'on avait filmés et pour ceux qui étaient là. Peu de personnes venaient au début. Mais celles qui venaient finissaient par se rencontrer et par discuter ensemble toute la matinée. C'est ainsi qu'on a créé des liaisons, qu'on a créé une maison de jeunes.»<sup>81</sup>

1981 arbeiten die Brüder erneut mit Gatti zusammen, der in Nordirland seinen Film *Nous SOMMES TOUS DES NOMS D'ARBRES* dreht.

79 Der Übergang vom kommunikativen Gedächtnis ins kulturelle Gedächtnis wird durch Medien gewährleistet. Medien sind die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass spätere Generationen zu Zeugen eines längst vergangenen und in seinen Einzelheiten vergessenen Geschehens werden können. Durch Materialisierung auf Datenträger sichern die Medien der Erinnerung zunächst einen Platz im Speichergedächtnis (Dokument). Um diese zu Monumenten werden zu lassen, bedarf es einer Erinnerungsfunktion (vgl. Assmann, Aleida und Assmann, Jan: «Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis», in: Merten/Schmidt/Weischenberg (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Wiesbaden 1994.

80 Jean-Pierre zit. nach *Contre Bande* 2005, S. 17.

81 Luc zit. nach *Contre Bande* 2005, S. 17.



«C'est la première fois qu'on est sur un plateau de cinéma de fiction. Gatti travaille avec des acteurs amateurs, la plupart. Et là on découvre comment se déroule un travail sur un plateau de fiction. [...] Et on se dit qu'on pourrait aussi essayer de faire une fiction.»<sup>82</sup>

Mit Armand Gatti werden die Brüder in die Welt des Films eingeführt. Die aktive Auseinandersetzung mit der Geschichte und der Erinnerung an sie, prägt die Brüder ebenso wie das politische Engagement Gattis.

1983 machen die Brüder Dardenne ein experimentelles Porträt mit und über den walлонischen Dramatiker Jean Louvet: *REGARDE JONATHAN*. Jean Louvet gründete 1962 das proletarische Theater «La Louvière» in einem Hinterzimmer eines Cafés. «Louvet qui était professeur de lettres avait la mémoire remplie de Piscator, Brecht et Gatti. Des pièces faites pour la classe ouvrière que les intellectuels vont voir».<sup>83</sup> Erstmals wurden Jean-Pierre und Luc mit der Frage konfrontiert, wie man Theater verfilmt. Ihre Filmsprache wurde dadurch reicher. Es ging nicht mehr darum, die Menschen mit ihren Geschichten einzufangen (wobei festzuhalten ist, dass jedes Foto und jeder Film abbildet und festhält, egal welche noch so scheinbar neutralen Diskursformen genutzt werden, sind es gelernte Gewohnheiten), sondern um Gestaltung. «*REGARDE JONATHAN* joue sur un échange où le théâtre devient porteur d'un réalisme documentaire et le cinéma l'artisan d'une mise en représentation dramatique».<sup>84</sup> Der Film ist eine Collage aus Gesprächen mit Louvet, Theaterszenen, Slogans, Stahlfabriken sowie Musik von Penderecki und Stockhausen. Dabei experimentieren sie mit einem neuen Blick auf die Dinge durch Montage à la Eisenstein oder Vertov (vgl. Kap. 3.1).

«Le montage va articuler ces entités en insérant des plans symboliques: un boxeur qui se bat face au vide, lutteur pathétique d'un combat imaginaire, celui d'un arbre immense, solitaire et fort, [...] ou encore les mains tendues vers un ciel vide d'un ouvrier en bronze, statufié dans un de ces monuments qui célèbre les héros du travail. [...] Cette mise en image de l'univers de Louvet [...] est conçue comme une allégorie, ou plutôt, comme une constellation d'allégories jouant sur un certain type de traduction, de recreation en images des significations d'un texte en fonction des effets de correspondance.»<sup>85</sup>

Der erste Spielfilm der Brüder ist *FALSCH* (1986), eine innovative Adaption des Avantgarde-Theaterstücks von René Kalisky. Es greift wiederum Themen der Erinnerung, der Zwischenmenschlichkeit und des Umgangs mit Veränderungen, aber auch mit Unbe-

82 Jean-Pierre zit. nach *Contre Bande* 2005, S. 26.

83 Aubenas 2008, S. 65.

84 Ebenda, S. 60.

85 Ebenda, 60f.

## Unbegreifliche Begegnungen?

stimmtheit (also der Unmöglichkeit eindeutige und ahistorische beziehungsweise akontextuelle Urteile zu fällen), auf. In dem Film geht es um Joe, dem letzten Überlebenden der jüdischen Familie Falsch. Joe steigt als einziger Passagier aus einem Flugzeug, das nachts an einem verlassenen Provinzflughafen ankommt. 40 Jahre nach seiner Abreise nach New York, trifft er dort auf seine Familie: Seine Eltern, seine kleine Schwester mit Freund, sein älterer Bruder mit Frau und seine Tante. Alle starben im Konzentrationslager. Sein Onkel mit Frau, die nach England ins Exil gingen, aber zum Sterben nach einem kurzen Aufenthalt in Palästina wieder zurück nach Berlin gingen. Und schließlich Lili, eine junge Deutsche und Tochter eines Nazifunktionärs, die Joes Jugendliebe war und bei einem Bombenanschlag auf Berlin ums Leben kam. Ein familiäres Psychodrama, bei dem es um das Verhältnis zu Deutschland und seiner Geschichte geht, um das Leben im Exil, die Unglaublichkeit der Todesmaschinerie in den Konzentrationslagern und die Stellung Lilis in der Familie Falsch. Außerdem geht es um jüdische Identität gestern und heute. Diese fiktive Begegnung einer Familie, in der Enge und Leere des Raums eines nächtlichen Provinzflughafens, entfaltet zwischenmenschliche Beziehungen, in denen Anklagen und Vorwürfe, Zärtlichkeiten und Liebe verhandelt werden und wo es keine eindeutigen Zuweisungen wie Recht oder Unrecht geben kann: «le rapport au père, le non-dit des familles, la dérision de l'être jeté dans l'histoire».<sup>86</sup>

Die Brüder wählten die Vorlage von Kalisky, weil sie seine bildhafte Sprache, die gut übertragbaren inneren Monologe, das Aufeinandertreffen verschiedener Zeiten schätzten, aber auch aufgrund des Themas und seines sozialetischen Impetus. Mit dem Schauspieler Bruno Cremer, der die Rolle des Joe spielt, arbeiten die Dardenne mit einem erfahrenen Schauspieler, der insbesondere Bühnenerfahrung hat, zusammen.

«Entre lui et les réalisateurs se crée un lien de respect et d'apprentissage. [...] Il apprend aux Dardenne ce qui va fonder leur rapport aux acteurs. Alors qu'ils se perdaient dans de longues explications psychologiques pour le faire entrer dans le personnage méthode classique du «devenir l'autre», il les arrête: «Dites moi où je me mets, si je suis dans le plan, je connais mon texte, laissez-moi faire». Et Luc précisera plus tard dans ses notes de travail: «Nos indications aux acteurs sont physiques».<sup>87</sup>

Ihr erstes eigenes Drehbuch schreiben die Dardenne schließlich 1987. Aus Bedacht und aufgrund der geringen finanziellen Unterstützung, entscheiden sich die beiden für einen Kurzfilm. *IL COURT, IL COURT, LE MONDE* ist eine zehnmütige Satire über die Auswirkungen der Beschleunigung. John, Protagonist des Kurzfilms, bereitet eine TV-Sendung zum Thema Geschwindigkeit vor. Im Studio herrscht Hektik. Alles geht schnell, nicht schnell genug. Aber für was? Dass durch den Stress ein tödlicher Unfall passiert?

86 Ebenda, S. 76.

87 Ebenda, S. 72.

«Une fiction/manifeste: la vitesse tue. Dans la vie comme à l'écran. Le premier scénario [...] énonce une peur – ne pas voir – et une certitude – il faut prendre le temps d'ouvrir les yeux. C'est une prise de position de cinéaste. Passer à côté du monde, préférer la rapidité à la réflexion.»<sup>88</sup>

JE PENSE À VOUS (1992) ist anschließend ihr erster eigener Langfilm. Es geht um den 35-jährigen Fabrice, der, Anfang der 80er Jahre, als die Fabriken der Stahlindustrie entlang der Maas geschlossen und die Arbeiter entlassen werden, durch den Verlust seiner Arbeit in eine tiefe Krise stürzt. Seiner Frau gelingt es zwar, in ihm vorübergehend neuen Lebensmut zu wecken, doch sein Gefühl von Nutzlosigkeit bleibt: Er dreht durch und verschwindet. Seine Frau gibt nicht auf und findet ihn schließlich wieder. Die psychischen Belastungen der Arbeitslosigkeit entfalten die Brüder Dardenne hier noch mit melodramatischen Elementen, auf die sie später ganz verzichten. Die Brüder distanzieren sich jedoch von JE PENSE À VOUS, weil es nicht «ihr» Film ist, da sich zu viele einmischen und die Truppe keine Gemeinschaft bildete.

«Avec les Dardenne [...] pris dans la machine cinéma qu'ils ne connaissent pas encore: celle des coproductions, du choix d'acteurs «bancables», des oukases plus ou moins directs des partenaires qui exigent ou refusent ceci ou cela. [...] Le financement impose des choix que les réalisateurs doivent avaliser. L'équipe [...] n'est ni soudée ni cohérente. Sur le plateau, les Dardenne, [...] se trouvent confrontés à des techniciens expérimentés qui «savent» et imposent leur décision. [...] Le film laissera un goût amer aux deux frères qui ne se reconnaissent pas dans cette réalisation. Ils y ont appris ce qu'ils ne voudront plus jamais faire.»<sup>89</sup>

Aufgrund der Erfahrung mit JE PENSE À VOUS, wird den Brüdern bewusst, was ihnen beim Dreh wichtig ist. Letztlich haben sie es bereits in ihrem Kurzfilm IL COURT, IL COURT, LE MONDE bereits thematisiert: Zeit nehmen, damit sich die Dinge entwickeln, die Gedanken reifen können.

«On filme, on regarde. On ne décide pas tout de suite. On laisse mûrir les choses. [...] On a besoin de sentir la matière, sinon, on n'y arrive pas.»<sup>90</sup>

«Il fallait qu'on ait avec nous une équipe, qui laisse mûrir notre projet. Sur le plateau, il faut nous laisser faire.»<sup>91</sup>

Das bedeutet insbesondere auch Zeit haben, mehrere Aufnahmen machen zu können:

88 Ebenda, S. 94.

89 Ebenda, S. 91.

90 Jean-Pierre zit. nach *Contre Bande* 2005, S. 39.

91 Luc zit. nach *Contre Bande* 2005, S. 31.

## Unbegreifliche Begegnungen?

«Il faut trouver un équilibre entre maîtrise et laisser-aller. On fait beaucoup de prises, entre vingt et trente. Si on stresse à chaque fois, en se disant «pourvu qu'on trouve», ça ne sert à rien. Mais si on peut avoir ce laisser-aller et chercher avec l'acteur qui fait autrement que la prise précédente, la caméra se réajuste en fonction de ce qu'il vient de faire, il y a des choses étonnantes qui apparaissent parfois. Et c'est une certaine fatigue – un peu comme la pâte qu'on malaxe jusqu'à devenir plus malléable – qui le permet.»<sup>92</sup>

Aubenas formuliert zusammenfassend, was die Brüder im Laufe der Zeit entwickeln und was sie zu den Filmemachern von *ROSETTA*, *LE FILS*, *L'ENFANT* gemacht hat: «Mais cette traversée de la parole, écoutée, prise, donnée leur a permis [...] d'arpenter cet élément fondamental d'une pensée qui pour se développer a besoin de mémoire, de question et de constat».<sup>93</sup> Die Brüder bilden durch das Zuhören, durch die Konzentration auf den Menschen in seiner Wirklichkeit, der sich in seinem Rhythmus entfalten kann, eine außerordentliche Diskretion und  *finesse* (vgl. Kap. 2.3.4) aus. Dabei entwickeln sie außerdem ihren kompromisslosen Stil, der jegliche Ablenkung von dem Menschen und seiner besonderen Wirklichkeit unterlässt. Mit großer Detailgenauigkeit und Konzentration, der präzisen Beobachtung von Handgriffen und Blicken auch in langen, dynamischen Plansequenzen und mit einer ruhelosen, nah am leiblichen, das heißt zeichenhaft aufgeladenen Körper agierenden Handkamera, die das Gehezt- und Getriebensein der Figuren unterstreicht, erkunden sie Arbeits- und Beziehungswelten. Auffällig ist, dass das Wort, das in ihren dokumentarischen Arbeiten dominiert, immer stärker reduziert wird, so dass Körper und Bewegungen mehr Raum bekommen (vgl. Kap. 2 und Kap. 3.2). Im Mittelpunkt der Filme stehen nach wie vor Einzelschicksale in ihrem alltäglichen Kampf um Anerkennung und Teilhabe, um die inneren Widerstände auf tiefgreifende Veränderungen, auf die täglichen Herausforderungen der Haltung gegenüber Handlungen, gegenüber zwischenmenschlichen Besorgungen. Daneben ist ihnen das Erinnerungsmoment wichtig. Die Frage des Einfluss der Geschichte, nach den jeweiligen Aktualisierungen, der Respekt vor dem Erbe und die Notwendigkeit und Schwierigkeit der «transmission», der «filiation» (vgl. Kap. 2.2.5), der Weitergabe bei gleichzeitiger Veränderung und Notwendigkeit der Abgrenzung. Die Brüder rücken dabei gesellschaftliche Außenseiter, Arbeits- und Obdachlose, Immigranten ohne Papiere in den Vordergrund. Es geht ihnen allerdings nicht um das soziale Milieu (vgl. Kap. 3.1.2.2 zum Sozialen Realismus) und nicht um symbolische Aufladungen oder Dramatisierung, sondern um die direkte Konfrontation mit konkreten Konflikten, den Gefühlen und Motiven in Grenzsituationen, die den Zuschauer die Schwierigkeit moralischen Urteilens erleben lassen.

92 Ebenda, S. 40.

93 Aubenas 2008, S. 21.

«Je dis qu'on n'est pas là avec une idée qu'on va incarner, une métaphore, et on n'est pas non plus devant une matière qu'on va essayer de désincarner pour faire monter le symbole. On essaie de rester dans la matière. De filmer les gestes.»<sup>94</sup>

«We always have around 15 minutes less than we had in the beginning. When you see the film, you can allow yourself to make more abrupt cuts and perhaps throw the audience by losing certain things [...]. Already with *LA PROMESSE*, there was a producer reading the script and saying, «It's too fast», and we took even more out because we felt we were explaining too much.»<sup>95</sup>

Ihre Arbeitsweise zeigt ihren Willen und Interesse am Detail, an der Geste, am konkret Körperlichen (vgl. Kap. 3.2.2).

«It's not a round table discussion on the psychology of the characters, it's more the movement, the gestures, how they will get from A to B, just mixing these things and trying them out. It's like a football team, where you need to train and repeat certain situations, so by the time you get to the match you are at your most free and available. We need the actors to be free, open and available. [...] It helped her approach it a different way, not from a psychological angle, although there is psychology there, it comes from the roots upwards until she embodies the character.»<sup>96</sup>

Auch im Umgang mit den Schauspielern ist es für die Brüder essentiell, dass diese nicht eine festgelegte Rolle spielen, sich nicht ein (statisches) Bild von Etwas oder Jemanden machen und versuchen, dieses bestmöglich zu interpretieren: «Il faut que les acteurs perdent les images qu'ils ont d'eux-mêmes, et nous, qu'on oublie l'image du personnage. Il faut que les acteurs nous surprennent».<sup>97</sup> Vielmehr geht es ihnen um die wirkliche Verkörperung: die Schauspieler sollen wirklich erschöpft sein, sollen wirklich kämpfen, wirklich rote Hände vor Kälte haben. Das wiederholte Aufnehmen galt nicht nur ihrem Drang nach Perfektion, sondern ermüdete auch die Schauspieler. Wer müde ist, interpretiert weniger und *ist* mehr. Olivier Gourmet, mit dem die Brüder Dardenne oft zusammenarbeiten, erklärt in einem Interview<sup>98</sup>, die Relevanz der «fatigue», aber auch die Wichtigkeit der Suche, das wiederholte Aufspüren der richtigen Bewegung, der richtigen Distanz zwischen zwei Menschen, der richtigen Geste, der «sprechenden» Handlung, der Nutzung der Wirklichkeit von Gegenständen. Neben einer ähnlichen Sensibilität für die feinen

94 Luc zit. nach *Contre Bande* 2005, S. 35.

95 Luc im Interview mit Philip Concannon 2008, <http://philonfilm.blogspot.com/2008/11/interview-jean-pierre-and-luc-dardenne.html> (10.10.09).

96 Jean-Pierre im Interview mit Philip Concannon 2008, <http://philonfilm.blogspot.com/2008/11/interview-jean-pierre-and-luc-dardenne.html> (10.10.09).

97 Luc zit. nach *Contre Bande* 2005, S. 39.

98 Vgl. Interview auf der Bonus DVD in der Filmkollektion «Luc & Jean-Pierre Dardenne collection» (cinéart) 2007.

Unterschiede, der Notwendigkeit des Entwickelns («on ne peut pas forcer les choses»), stimmen sie in der gleichen Auffassung der Wichtigkeit des Körpers überein. «Partant du corps [...]. Avant que la parole ne naisse, il faut que le corps soit là». Auf diese Weise wird die Rede gewichtiger und wahrhaftiger. Bei den Dreharbeiten werden die Schauspieler von den Brüdern «allein gelassen». Keine Anweisungen, keine Beurteilungen, ob es gut oder schlecht war, was sie sich mehr oder weniger wünschen. Entsprechend lange dauern die Dreharbeiten. Bei *LE FILS* dauerten die Dreharbeiten 13 Wochen.

Olivier Gourmet bereitet sich auf seine Figuren so vor, dass er viel liest, mit Menschen spricht, die ähnliche Schicksale haben. Bei *LA PROMESSE* hat er sich außerdem mit Jérémie Renier vorher viel getroffen. Sie haben nicht über den Film gesprochen, sondern eine Freundschaft aufgebaut. Für Olivier Gourmet war es wichtig, dass der Junge keine Angst vor ihm hat, dass sie sich vertraut sind, dass keine Scham bei einer Umarmung aufkommt. Bei *LE FILS* hat er das Gegenteil gemacht. Als er Morgan Marinne erstmals sah, bemerkte er sofort an seinem Auftreten, seinem Blick, dass der Junge seelisch verletzt war. Da dies wohl auch der Grund war, weswegen ihn die Brüder für die Rolle engagierten, hat er den Jungen auf Distanz gehalten. Morgan Marinne war Olivier Gourmet gegenüber verunsichert und suchte gerade deswegen seine Nähe, seine Kameradschaft. Olivier Gourmet hat ihn nie näher als drei Meter an sich ran gelassen, damit kein Vertrauen, keine Beruhigung aufkommt, was für das Verhältnis im Film nicht förderlich gewesen wäre.

Benoît Dervaux ist für alle Filme seit *LA PROMESSE* der Kameramann der Brüder. Dervaux ließ seine Dokumentarfilme von der Produktionsfirma der Dardennes (Les Films du Fleuve) produzieren. Daraufhin fragten ihn die beiden, ob er nicht bei *LA PROMESSE* die Kamera übernehmen wolle. In einem Interview beschreibt er die Arbeit am Set.

«Au départ, ils discutent entre eux de la scène. Puis ils réunissent les comédiens et commencent une première répétition sans la caméra. Ces répétitions peuvent durer longtemps. Les frères réfléchissent beaucoup au rôle des accessoires, à la manière dont les choses vont se mettre en place, comment va fonctionner la «mécanique» des comédiens. C'est au terme de cette répétition que j'interviens. On discute ensemble du travail de mise en place déjà effectué et de la façon de mettre la scène en image par rapport à ce qu'ils ont imaginé. Jessaie de comprendre le fond de la scène et j'amène autant d'idées que possible afin de peaufiner l'ensemble. Puis on reprend les répétitions mais cette fois avec la caméra qui est, chez eux, une actrice à part entière. Elle est complètement intégrée à la mise en scène ce qui est encore plus le cas dans *ROSETTA* que dans *LA PROMESSE* où elle reste parfois spectatrice. Cette fonction de la caméra distingue, je crois, leur film de la grande majorité des autres... C'est là où l'avantage de tourner à l'épaule devient le plus évident. Cela autorise une liberté plus grande dans la construction des séquences puisque les frères ont l'habitude de tourner en plan-séquence, même si ils retravaillent ensuite tout le matériel au montage. Chaque

scène est presque toujours couverte sous plusieurs angles. Cela leur laisse beaucoup de possibilités au montage.»<sup>99</sup>

Die Art und Weise ihres Filmens, ihres Produzierens und Gestaltens von Wirklichkeiten wird nicht nur entscheidend durch ihre Lebenserfahrung geprägt, sondern auch durch die Auseinandersetzung mit Werken anderer Filmemacher, Schriftsteller und Philosophen sowie vom Christentum. Die Brüder nennen die Filme der Regisseure Maurice Pialat, Pier Paolo Pasolini, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa und Johan Van Der Keuken als «formateur». Weiterhin äußern sie ihre Affinität gegenüber den Werken Aki Kaurismäki, Chantal Akerman, Nanni Moretti, Tsai Ming-Liang, Claude Lanzmann, Robert Guédiguian und Louis Skorecki.<sup>100</sup> Darüber hinaus zeugen die Tagebuchaufzeichnungen Luc Dardennes von den literarischen, philosophischen und theologischen Auseinandersetzungen.

«Je crois qu'il est bien de se dire que nous sommes nourris de plein de choses, et effectivement de christianisme. Et de philosophie grecque, et de lectures de romans, et de Faulkner – effectivement chrétien – Dostoïevski – effectivement chrétien... Ce sont nos références, qui sont des références majoritaires en Occident, auquel nous appartenons.»<sup>101</sup>

«Ils ont trouvé leur place non comme un modèle à suivre, mais comme une pratique qui vient simplement de ce qu'ils sont: leur vie dans la région de Liège, lieu jusqu'à ce jour de tous leurs films, leur traversée de la vidéo d'animation, du théâtre d'intervention sociale, leurs lectures abondantes et constantes, la proximité des textes de Bloch, Arendt, Levinas, sans oublier Shakespeare, Toni Morrison et bien d'autres [...]. Après vient l'intuition puis l'expérience. Le long travail. Huit ou neuf versions de chaque histoire. Les constants échanges de frère à frère. [...] Laisser parler l'image aussi, d'où leurs longs repérages et répétitions avec les acteurs pour avoir la certitude du montré.»<sup>102</sup>

Schließlich engagieren sich die Brüder Dardenne über die Arbeit am (eigenen) Film hinaus, an der (Aus-)Bildung und Förderung anderer Filmschaffender. 1974 gründen sie das Produktionsatelier *Dérives*, welches bis heute etwa 60 Dokumentarfilme produziert hat. 1994 gründen sie die Produktionsfirma *les films du fleuve*, wo ihre Filme seit *LA PROMESSE* produziert werden, aber auch Filme von anderen Regisseuren wie Costa-Gavras, Maria Speth, Solveig Anspach, Dominique Cabrera und andere.<sup>103</sup> Luc Dardenne lehrt außerdem

99 Dervaux im Interview mit Philippe Elhem, <http://www.cinergie.be/article.php?action=display&id=248> (10.10.09).

100 Vgl. Aubenas 2008, S. 301.

101 Luc zit. nach *Contre Bande* 2005, S. 36.

102 Aubenas 2008, S. 115.

103 Vgl. ebenda, S. 299.

seit 1988 an der *Université Libre de Bruxelles* Drehbuchschreiben. «La méthodologie employée consiste à mettre l'étudiant en présence d'une quantité importante d'informations d'origines diverses afin de le laisser y puiser celles qui l'intéressent et/ou qu'il juge utiles à son développement personnel».<sup>104</sup>

Dieser Abriss der Entwicklungen und Prägungen verdeutlicht, wie sich das Besondere der Dardenne'schen Filme herausgebildet hat. Mit *LA PROMESSE* (1996) finden die Brüder ihre «Sprache», die kennzeichnend für ihre folgenden Filme wird.

### **1.3.2 LA PROMESSE (1996) und LE SILENCE DE LORNA (2008): Wendepunkte im Wirken der Brüder Dardenne?**

Bevor *LA PROMESSE* in den Kinos zu sehen war, hörten wir von verschiedenen Seiten, dass unsere Arbeit keinen Erfolg beim Publikum haben würde. *LA PROMESSE* wurde aber von den richtigen Leuten gesehen. Es war, als ob wir auf *LA PROMESSE* hätten warten müssen, um unsere Sprache zu finden. *LA PROMESSE* ist der richtige Film, den wir genau so gemacht haben wie wir es wollten. Wir haben uns auf diejenige Art für Dinge interessiert, die uns gefiel; wir haben so gefilmt, wie wir es wollten und mit denjenigen, die wir wollten.<sup>105</sup>

Diese Äußerung von Luc Dardenne verweist auf die äußeren und inneren Bedingungen des Wendepunkts ihrer Filmarbeit. Mit *LA PROMESSE* beginnen sie ihre filmische Exploration, dem Aufbruch der filmischen wie afilmischen Gewohnheiten und Erwartungen, der phänomenologischen Radikalisierung der Gestaltung und der Forderung an den Zuschauer, Stellung zu nehmen.

«Die Maas, big usine, beaucoup money, Belgique very nice» – so versucht der Menschenhändler Roger (Olivier Gourmet) neu angekommenen Immigranten die belgische Industriestadt anzupreisen, in die er sie illegal einschleust, bevor er sie skrupellos ausbeutet. Spöttisches oder respektloses Versprechen? Sein noch minderjähriger Sohn Igor (Jérémy Renier) ist sein Komplize, er hilft ihm unter anderem beim Eintreiben der Mieten und Abgaben. Die Mutter von Igor ist eine «Leerstelle», weil sie nicht Teil der dargestellten Wirklichkeit ist. Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn erleben wir im Einklang. Der Vater sammelt das Geld für einen Traum von Wirklichkeit: «Encore 120.000 balles et la maison est à nous». Igor eifert seinem Vater nach, der Vater ist für ihn Vorbild und Autorität und ebenso Freund. Auch Igor wird von der Verwirklichung von Vaters Vorstellung angetrieben. Doch wir als Zuschauer bemerken immer wieder, dass das Verhältnis nicht gleichberechtigt ist in dem Sinn, dass beide ihre Vorstellung und Interessen gleichrangig

<sup>104</sup> Ebenda, S. 291.

<sup>105</sup> Luc Dardenne im Interview auf <http://www.peripherfilm.de/peri/rosetta/intreg.htm> (15.11.09).