

Vorwort

Der Junge versucht, die Soßen in beiden Töpfen gleichzeitig umzurühren. Er konzentriert sich ganz auf seine Aufgabe, sein Vater sieht ihm über die Schulter dabei zu. Der Zwölfjährige hat einen weiten Weg zurückgelegt; doch hat er diese Reise nicht unternommen, um das Kochhandwerk zu lernen. Er ist hier, weil er seinen Vater zurückhaben möchte. Denn sein Vater hat ihn verlassen und der Junge kann nicht begreifen, warum.

Diese Szene in *LE GAMIN AU VÉLO* (DER JUNGE MIT DEM FAHRRAD, 2011) zeigt eine emotionale Extremsituation, wie sie in den Filmen der Brüder Dardenne häufig zu sehen ist: Ihre Filme handeln zum Beispiel von einem Mädchen, das mit aller Kraft versucht, sich und seiner alkoholabhängigen Mutter ein menschenwürdiges Leben zu ermöglichen, von einem »verwaisten« Vater, der auf den jugendlichen Mörder seines Sohnes trifft, oder von einem jungen Herumtreiber, der sein neugeborenes Kind an Menschenhändler verkauft. Unheroische Helden in existenziellen Situationen bevölkern die Filme von Jean-Pierre und Luc Dardenne.

Aber auch die Reaktion des Jungen hier ist typisch: Er weint oder schreit nicht, er wird nicht ausfällig, verweigert sich nicht und klagt nicht die Welt an, sondern er versucht, im Rahmen seiner Möglichkeiten unaufgeregt und konkret handelnd sein Schicksal zu ändern. Er will seinem Vater beim Kochen helfen, er wirbt darum, an dessen Leben teilhaben und ihm über die Schulter blicken zu dürfen. Er appelliert damit auch an dessen Vatergefühle, will in ihm den Wunsch wecken, seinem Sohn etwas beizubringen, ihm seine Welt zu zeigen. Wie die meisten Figuren der Dardennes kommen die beiden ohne ausführliche Dialoge aus. Sie kommunizieren in ihren Handlungen, sie interagieren körperlich und geben so Bilder von sich statt einer verbalen Botschaft an das Publikum. Denn in diesem Bild ist der Junge bei zweierlei Arbeit zu sehen: bei der Arbeit, gleichzeitig aufzupassen, dass in zwei Töpfen nichts anbrennt, zugleich aber auch bei der Arbeit an einer möglichen Zweisamkeit mit seinem Vater. Zwei Töpfe, zwei Löffel, zwei Soßen stehen nebeneinander wie der Vater neben dem Sohn. Der Junge ist es, der versucht, beides gleichzeitig möglich zu machen; er ist mit seinem roten Hemd das Zentrum der filmischen Aufmerksamkeit.

Die Ausstattung des Raumes zeigt dabei eine wenig glamouröse Umgebung. Sie verweist ganz direkt auf den sprichwörtlichen *kitchen sink realism*, ohne jedoch den Mangel und die existenzielle Notwendigkeit

durch pittoreske Bildern zu relativieren. Die Oberflächen dieser Küche haben nicht den malerischen Charme der menschlichen Abnutzung, sie scheinen vielmehr die Figuren mit ihrer metallischen Kälte von sich abzustößen. Die Filme der Brüder Dardenne versöhnen ihre Zuschauer nicht visuell mit einer Welt, an der ihre Figuren sich körperlich abarbeiten müssen.

Untypisch für die Filme der Dardennes ist an dieser Einstellung jedoch, dass sie so gut als Standbild funktioniert. Schon die Bilderauswahl in diesem Heft wird zeigen, wie viel Figurenhandlung und Kamerahandlung eigentlich zwischen den einzelnen Einstellungen abläuft. Das treffende Tableau ist in diesen Filmen so selten wie die klassische Auflösung in Schuss und Gegenschuss.

Sehr viel häufiger und prägender für ihre Spielfilme der Jahre 1996 bis 2011 ist der Blick, den hier, auf diesem Titelbild, der Vater einnimmt: der Blick über die Schulter der Hauptfigur, der Blick, der mit ihr gemeinsam die Welt erschließt. Die Kamera verhält sich in den Filmen der Dardennes häufig wie ein unsichtbarer dritter Akteur. Sie lässt ihre Figuren nicht aus den Augen. Sie folgt ihnen nach wie Figuren des Dokumentarfilms. Sie insistiert und »sitzt ihnen im Nacken«. Sie beschreibt eine scheinbar ununterbrochene Bewegung, innerhalb deren ihre Figuren nicht gegeneinanderstehen (wie im Schuss-Gegenschuss-Verfahren), sondern körperlich aufeinanderzuprallen scheinen. Wiederholt werden die Texte in diesem Heft daher auf diese deutlichste Ausprägung einer filmischen »Handschrift« eingehen und im Detail danach fragen, welche Bilder hier entstehen.

Das »erste Wort« gibt dieses Heft dabei einem der beiden Brüder selbst: übersetzte Ausschnitte aus dem französischen »Au dos de nos images« (»Die Rückseite unserer Bilder«) mit Tagebucheinträgen von Luc Dardenne aus den Jahren von 1991 bis 2005. Was im Nachhinein als geschlossenes Werk eines absichtsvollen Plans erscheinen mag – das filmische Werk von zwei der bekanntesten und etabliertesten Autorenfilmern Europas –, erweist sich hier noch als Gegenstand von Zweifeln, von Lektüre und kritischer Alltagsbeobachtung, schließlich als der Erfolg harter Arbeit.

Diesen Prozess kennt auch Andreas Gruber, Regisseur zahlreicher Filme und Professor für Spielfilmregie an der Hochschule für Fernsehen und Film München, aus eigener Anschauung. Er stellt sich daher aus der Perspektive eines Filmemachers die Frage nach den Drehbedingungen dieser Filme: Wie sie zu diesem Ergebnis führen, das später für die Zuschauer so konkret zu sehen und zu spüren sein wird. Er nimmt die Be-

merkung von Luc Dardenne auf, sie hätten »mit ROSETTA einen Kriegsfilm gemacht«. Andreas Gruber nimmt dieses Wort wörtlich; er fragt danach, wer hier gegen wen gekämpft, wer gewonnen und verloren hat und was der Überlebenskampf dieser jungen Frau mit den Schwierigkeiten zu tun hat, ihn adäquat in filmische Bilder zu übersetzen.

ROSETTA (1999) kämpft darum, eine feste Arbeitsstelle zu bekommen. Sie erweist sich in erster Linie als eine Überlebenskämpferin innerhalb des ökonomischen Systems. Im dritten Text dieses Bandes fragt Johannes Wende, warum ausgerechnet Geldgeschäfte in den Filmen der Brüder Dardenne, vor allem in *LA PROMESSE* (1996), *ROSETTA*, *LE SILENCE DE LORNA* (LORNAS SCHWEIGEN, 2008) und *L'ENFANT* (*DAS KIND*, 2005) so sichtbar das Miteinander dieser Figuren prägen. Schließlich beschreiben schon Karl Marx und Georg Simmel Geld als beispielhaft abstraktes Medium. Geld gibt allen möglichen Dingen eine gemeinsame Vergleichsgrundlage, es befördert gerade eine emotional indifferente Sicht auf sie. Wie ist der Ruf der dardenneschen Filme, sozial engagiert und gleichzeitig körperlich-konkret zu erzählen, mit diesem indifferenten Medium zu vereinbaren?

Um die Frage nach Differenzen geht es auch im vierten Beitrag: Johannes Rosenstein lenkt den Blick auf die Motive der Einschließung und Ausgrenzung aus sozialen und materiellen Bereichen. Wenn *ROSETTA* im Übergangsbereich, dem Wald zwischen Stadt und Campingplatz, wiederholt beim umständlichen Schuhwechsel gezeigt wird oder im Sägewerk in *LE FILS* (*DER SOHN*, 2002) der »verwaiste« Vater mit dem jugendlichen Mörder seines Kindes kämpft und beides die Differenz zwischen Natur und ihrer Bändigung in Szene setzt, wird dies besonders deutlich. Diese sichtbaren Dinge und Orte gehen dabei über rein symbolische Bezüge hinaus: An ihnen arbeiten sich die Filmfiguren sichtbar ab, sie geben ihren Kämpfen einen Widerstand und sie prägen die Erzählungen auf unterschiedlichsten Ebenen.

Mariella Schütz, Autorin der einzigen deutschsprachigen Monografie über die Filme der Brüder Dardenne, weist schließlich über die Filme hinaus auf deren mögliche Bedeutung für ein Miteinander in der Lebenswelt. Sie unternimmt eine psychologische Figurenanalyse von *LE FILS* und befragt die Figuren, was sie (mit Hannah Arendt) über die Möglichkeit des Verzeihens oder (mit Rolf Klopfer) über den Wert der zwischenmenschlichen Begegnung wissen und mitteilen.