



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

## Die Darstellung des sozialen Außenseiters im Autorenkino der Brüder Dardenne

Unter besonderer Berücksichtigung von *Le fils* und *L'enfant*

Verfasserin

Cornelia Tausz

angestrebter akademischer Grad  
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 350 347

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Italienisch UF Französisch

Betreuer:

o. Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz



Ich danke aus ganzem Herzen in erster Linie meinen Eltern und meinen Geschwistern, die mich während meines Studiums stets tatkräftig unterstützt haben und immer an mich geglaubt haben. Ohne euch hätte ich es nie soweit geschafft!

Ein besonderer Dank gilt auch Ingrid & Joschi sowie Ulli & Jörg, welche mir in den letzten 5 Jahren vor allem finanziell sehr zur Seite gestanden sind. Danke auch an den Rest meiner großzügigen Verwandtschaft!

Ein weiterer Dank gilt meinen Freundinnen, die in herausfordernden Zeiten immer bei mir waren und mich motiviert haben, meinen Weg weiter zu gehen.

Sehr herzlich danke ich auch Herrn Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz für die Betreuung meiner Diplomarbeit.



## Inhaltsverzeichnis

<b>1. EINLEITUNG.....</b>	<b>6</b>
<b>2. DIE ENTWICKLUNG DES AUTORENKINOS AB DEN 1940ER JAHREN UND SEINE AUSWIRKUNGEN AUF DIE GEGENWART .....</b>	<b>8</b>
2.2. AUTORENKINO IN FRANKREICH UND ITALIEN ZWISCHEN DEN 1940ER UND 1960ER... 9	
2.2.1. <i>Gesellschaftspolitische Hintergründe, die in Italien den Weg für den Neorealismus ebnet.....</i>	<i>9</i>
2.2.2. <i>Roberto Rossellini und der Beginn einer neuen Ära des Kinos.....</i>	<i>13</i>
2.3. <i>Die politisch-ökonomischen Hintergründe der Nouvelle Vague .....</i>	<i>16</i>
2.3.1. <i>François Truffaut: Une certaine tendance du cinéma français .....</i>	<i>18</i>
2.3.2. <i>Der Weg zum Autorenkino - La politique des auteurs .....</i>	<i>23</i>
2.3.3. <i>Der offizielle Beginn der Nouvelle Vague .....</i>	<i>28</i>
2.4. DAS AUTORENKINO DER GEGENWART – DOGME 95 BEWEGUNG .....	34
<b>3. DIE BRÜDER DARDENNE.....</b>	<b>41</b>
3.1. JEAN-PIERRE UND LUC DARDENNE .....	41
3.2. FILMISCHES SCHAFFEN DER DARDENNE.....	49
3.2.1. <i>Der Dardenne'sche Dokumentarfilm und seine Anfänge .....</i>	<i>49</i>
3.2.2. <i>Vom Dokumentarfilm zum Fiktionsfilm .....</i>	<i>54</i>
3.3. DIE CINEASTISCHE ARBEITSWEISE VON JEAN-PIERRE UND LUC DARDENNE – DIE EBENEN DER FRAGMENTARISCHEN DARSTELLUNG.....	70
3.3.1. <i>Ebene 1 – fragmentarische Darstellung von Körperpartien.....</i>	<i>70</i>
3.3.2. <i>Ebene 2 – Fragmentierung des Plots durch Fokussierung auf ein Objekt .</i>	<i>72</i>
3.3.3. <i>Ebene 3 – unvollkommene Darstellung der Handlungen der Figuren.....</i>	<i>73</i>
3.3.4. <i>Ebene 4 - Fragmentierung durch die Positionen der Kamera .....</i>	<i>76</i>
3.3.5. <i>Die Spuren des Dokumentarfilms im Fiktionsfilm der Dardenne .....</i>	<i>78</i>
<b>4. FILMANALYSE.....</b>	<b>80</b>
4.1. LE FILS.....	80
4.1.1. <i>Synopsis und Hintergründe .....</i>	<i>80</i>
4.1.2. <i>Soziale Außenseiter – Figurenanalyse.....</i>	<i>84</i>
4.1.3. <i>Die Ebenen der Fragmentierung .....</i>	<i>89</i>

4.2. L'ENFANT .....	100
4.2.1. <i>Synopsis und Hintergründe</i> .....	100
4.2.2. <i>Soziale Außenseiter – Figurenanalyse</i> .....	104
4.2.3. <i>Elemente der Fragmentierung</i> .....	112
<b>5. L'ENFANT UND LE FILS .....</b>	<b>119</b>
5.1. EIN VERGLEICH .....	119
5.2. ANALYSE SPRACHLICHER MITTEL .....	122
<b>6. SCHLUSSWORT .....</b>	<b>126</b>
<b>7. RÉSUMÉ .....</b>	<b>128</b>
<b>8. LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>138</b>
<b>9. ANHANG .....</b>	<b>142</b>

# 1. Einleitung<sup>1</sup>

Belgien – ein Land geprägt von kultureller und sprachlicher Vielschichtigkeit. Diese Unterschiede führen historisch bedingt seit jeher immer wieder zu nationalen Spannungen und sozialen Auseinandersetzungen, wie im wallonisch-flämischen Konflikt zu erkennen ist. Wirtschaftlich gesehen ist der Süden des Landes dem Norden gegenüber nach wie vor unterlegen und somit geprägt von einer höheren Arbeitslosigkeit. Es sind genau jene Gegebenheiten, welchen die volle Aufmerksamkeit zweier belgischer Filmemacher gebührt.

Jean-Pierre und Luc Dardenne, ein Brüderpaar, dessen Wurzeln tief in Wallonien verankert sind, stellen in ihren Filmen Menschen in den Mittelpunkt, die ihr Leben am Rande der Gesellschaft führen und deren Alltag nur wenig Chancen auf einen Perspektivenwechsel bietet.

Ein einmonatiger, interkultureller Austausch an der *Université libre de Bruxelles* im Sommer 2011 und die daran gekoppelte intensive Auseinandersetzung mit Sprache und Kultur erwecken in mir das Interesse für die Filmproduktionen des Landes. Zum ersten Mal komme ich mit dem Werk der Dardenne in Berührung und bin fasziniert von ihrer unkonventionellen Methode, Kino fernab vom Massengeschmack zu machen.

In der vorliegenden Arbeit wird untersucht, wie sich die Dardenne der Darstellung sozialer Außenseiter in ihren Produktionen nähern und welche technische Herangehensweise dabei angewendet wird. Weiters wird analysiert, inwiefern sich das Schaffen des Brüderpaars mit dem traditionellen Begriffs des Autorenkinos und damit verbundene Strömungen wie etwa dem italienischen *Neorealismo* oder der französische *Nouvelle Vague* vergleichen lässt.

Diesbezüglich erfolgt im ersten Kapitel eine mögliche Begriffsdefinition des Autorenkinos und ein Überblick über all jene Faktoren, die zur Entstehung der

---

<sup>1</sup> Anm.: Auf geschlechtsneutrale Formulierungen wurde aus Gründen der Lesbarkeit verzichtet. Im Text sind immer beiderlei Geschlechter gemeint. Trotzdem wurde (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) auf möglichst geschlechtsneutrale Formulierungen geachtet.

eben genannten Bewegungen beigetragen haben. Abgerundet wird der einleitende Teil durch einen Abriss der dänischen *Dogme 95*, einer zeitgenössischen Filmströmung welche sich in ihren Grundsätzen zum einen auf die *Nouvelle Vague* beruft und zum anderen sich bewusst davon abspaltet.

Den wesentlichen Teil meiner Arbeit stellen die daran anschließenden Kapitel dar. Zunächst setze ich mich mit der Biographie von Jean-Pierre und Luc Dardenne auseinander und untersuche, wie sie ihre Tätigkeit als Filmmacher geprägt hat.

Die Analyse der technischen Aspekte der Dardenne-Filme baue ich unter anderem auf die Theorie des belgischen Medienwissenschaftlers Jean-Benoît Gabriel auf, welcher vier verschiedene Ebenen der Fragmentierung unterscheidet. Nach der Präsentation dieser Methode erfolgt in einem weiteren Schritt die Umsetzung der Theorie in die Praxis anhand zweier ausgewählter Filme – *Le fils* und *L'enfant*.

Den Abschluss bilden der Vergleich dieser Werke sowie ein Überblick über die Einsetzung sprachlicher Mittel im Film.

Ich hoffe, mit dieser Diplomarbeit interessierten Lesern das Werk der Brüder Dardenne näher bringen zu können sowie für ihre besondere Herangehensweise an das Medium Film zu sensibilisieren. Zudem wünsche ich mir, dass der Analyseteil dazu beiträgt, ein Bewusstsein für das Leben und Probleme der Jugendlichen rund um die Region von Seraing zu schaffen.



## 2. Die Entwicklung des Autorenkinos ab den 1940er Jahren und seine Auswirkungen auf die Gegenwart

Bevor auf die Entwicklungsgeschichte des Autorenkinos ab den 1940er Jahren eingegangen wird, folgt zunächst die Darlegung zweier unterschiedlicher Definitionen des Begriffs „Autorenfilm“ laut der Brockhaus Enzyklopädie:

Bezeichnung für deutsche Filme der 1910er-Jahre (»Der Student von Prag«, 1913; Regie: Stellan Rye, \* 1880, † 1914), die den Film, dem zu Anfang das Verdikt des »Sensationskinos« anhaftete, als anspruchsvolles, »kunstfähiges« Medium etablieren wollten. Typisch war die literarische Prägung des frühen Autorenfilms, dessen Drehbücher v. a. von deutschsprachigen Bühnen- und Romanautoren (A. Schnitzler, G. Hauptmann) verfasst wurden.<sup>2</sup>

Bezeichnung für Filme französischer (É. Rohmer, J.-L. Godard) und deutscher (R. W. Fassbinder, W. Wenders) Regisseure, v. a. der 1960/70er-Jahre, die eine persönliche Handschrift des Filmemachers erkennen lassen; daher häufig Personalunion von Autor, Regisseur und Produzent. Inhaltlich zentral war die persönliche (Konventionen sprengende) Weltsicht des Filmemachers auf Sujets literarischer, moralisch-philosophischer oder politisch-ideologischer Art; ästhetisch spiegelte sich der eigene (unkonventionelle) Stil des Filmemachers wider, wobei häufig zugleich das Inszenierte des Filmischen herausgestellt wurde. – Der Begriff des Autorenfilms wird auch auf Werke anderer Regisseure und späterer Jahrzehnte angewendet.<sup>3</sup>

Aus dem Vergleich dieser beiden Begriffsbestimmungen geht hervor, dass dem Terminus des Autorenfilms zumindest zwei verschiedene Definitionen zu Grunde liegen. Dieses Kapitel baut inhaltlich vor allem auf dem Schaffen der französischen Regisseure auf und setzt zuvor bei jenen Entwicklungsstufen des Autorenkinos an, welche für diese und auch andere Filmemacher als inspirierend und prägend gelten.

---

<sup>2</sup> URL: [http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/be\\_21\\_article.php](http://www.brockhaus-encyklopaedie.de/be_21_article.php) [25.04.2012].

<sup>3</sup> Ebenda.

## 2.2. Autorenkino in Frankreich und Italien zwischen den 1940er und 1960er

### *2.2.1. Gesellschaftspolitische Hintergründe, die in Italien den Weg für den Neorealismus ebneten*

Von 1931 bis 1937 produziert Italien 25 Filme pro Jahr. Italien schließt ein Abkommen mit dem Präsidenten der Motion Pictures Association, Hays, welcher die größten und einflussreichsten amerikanischen Produktionsfirmen unter einem Dach vereint. Das Übereinkommen Ciano-Hays besagt, dass jährlich nicht mehr als 250 amerikanische Filme importiert werden dürfen. Zu Zeiten des Abkommens besitzt der amerikanische Staat bereits ein Monopol über die Filmproduktion – in Europa ist man davon noch weitgehend entfernt. In Italien werden bis 1938 von der Regierung Einrichtungen gegründet, welche die Filmwirtschaft strukturieren und somit an den Staat binden sollen.<sup>4</sup>

„...la creazione del Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1936, l'inaugurazione degli stabilimenti di Cinecittà nel 1937, la ricostruzione di una società di distribuzione, l'Enic, l'esistenza di un circuito di sale danno inizio a un piano organico di ristrutturazione e di potenziamento del settore per arrivare a costituire un cinema di stato.“<sup>5</sup>

Ab 1938 versucht der Faschismus in Italien ein nationales Kino aus dem Boden zu stampfen. Dabei lehnt man sich stark an die populären Hollywoodproduktionen an – die amerikanische Organisation, die filmische Ausstattung und die Arbeitstechniken dienen als Vorbild. Weiters verfolgt der Faschismus das Ziel, das Kino eng an den Staat zu binden – so wie es in der damaligen Sowjetunion üblich ist. Die italienische Diktatur zielt darauf ab, Autarkie in allen Produktionsbereichen der Filmwirtschaft zu erlangen und legt eine Beschränkung beim Import auf amerikanische Filme fest.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Conforti u.a., 1999, S. 77.

<sup>5</sup> Ebenda.

<sup>6</sup> Vgl. ebenda.

Ebenfalls 1938 wird der Import ausländischer Filme durch das Gesetz 1061 stark reglementiert, der italienische Staat gründet das Centro Nazionale Acquisti Pellicole Estere (Enaipe). Italien sichert sich dadurch ein Monopol über die Einführung internationaler Kinoproduktionen. Diese Maßnahme soll zu einem Wachstum der nationalen Filmwirtschaft beitragen. Angeregt werden soll sie ebenfalls durch eine staatliche Prämie für jenen Film, welcher die meisten Besucher in die Kinosäle lockt.

Der Staat gewinnt immer mehr Einfluss über den Filmsektor und versucht, diesen bewusst zu steuern. Ende der 1930er Jahre ist die italienische Filmproduktion auf etwa 80 Firmen aufgesplittert, jedoch genießen zehn staatlich finanzierte davon eine Vorherrschaft.

Jährlich werden etwa 300 Filme veröffentlicht, ein Drittel davon ist italienisch, zwei Drittel werden importiert. Der Faschismus pumpt zwar viel Geld in die Filmwirtschaft, jedoch gelingt es ihm nicht, eine homogene, erfolgreiche Struktur auf die Beine zu stellen.

Diese fehlende Organisation lässt in der Nachkriegszeit auf kultureller Ebene erste kritische Stimmen aufkommen, welche den damaligen Ist-Zustand des italienischen Films hinterfragen. „L'impotenza della cinematografia di Stato nei riguardi dei produttori privati, a far partecipare gli scrittori alla produzione, innesta la polemica tra mestieranti (gli sceneggiatori) e scrittori (i letterati).“<sup>7</sup>

Von dieser Polemik ist schon 1941 in der kritischen Zeitschrift *Cinema* die Rede. Darin erscheint ein Artikel, welcher das Schaffen der Drehbuchautoren in Frage stellt. Inhaltlich lehnen sich deren Filme sehr stark an epische oder dramaturgische Werke an; fast die Hälfte aller Produktionen, welche zwischen 1930 und 1941 veröffentlicht werden, basieren auf Romanen, Komödien, Novellen, Opern oder Operetten.<sup>8</sup>

---

7 Conforti, 1999, S. 77.

8 Vgl. ebenda.

Die Kritik richtet sich nicht an die Anlehnung an solche Werke im Allgemeinen, bemängelt aber, dass es sich bei den Vorlagen nicht immer um „libri importanti“<sup>9</sup>, sondern eher um eine „qualsiasi commedia“<sup>10</sup> handle.

Die Debatte schlägt kulturell immer weitere Wellen und ihre Vertreter setzen sich für eine Erneuerung und Umstrukturierung der Filmproduktion ein. Fausto Montesanti etwa fordert, dass dem Dokumentarfilm mehr Aufmerksamkeit beigemessen wird. Für ihn habe das „autentico cinema italiano“<sup>11</sup> nur dann eine Chance, wenn die wesentlichen Elemente des Dokumentarfilms mit jenen der herkömmlichen Filmproduktionen verschmelzen. Weiters unterstreicht Montesanti die Wichtigkeit des italienischen Landschaftsbildes, welchem bis dato in den Filmen keine spezifische Rolle zugewiesen wurde. Montesanti reagiert sensibel auf die vielfältigen Lebensumstände im Land und fordert, dass die Unterschiede zwischen der Stadt und dem Land im Kino näher beleuchtet werden. Er geht einen Schritt weiter und spricht vom Leben in der „oscura provincia“<sup>12</sup> oder jenem in den „assolate campagne del meridione“<sup>13</sup>.

Es sind genau diese geographischen Gegebenheiten, die großen Einfluss auf den Alltag der Menschen nehmen und ihr Dasein maßgeblich steuern.

„Basta affacciarsi ai cortili di una casa popolare per avvertire nel coro di voci che sale verso un quadratino striminzito di cielo il calore umano della Verità.“<sup>14</sup>  
Wie Montesanti verspürt auch Umberto Barbaro eine gewisse Faszination, welche von der Idee ausgeht, das Leben der Menschen realistisch darzustellen.

---

<sup>9</sup> Ebenda, S. 79.

<sup>10</sup> Ebenda.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Conforti u.a., 1999, S. 79.

<sup>13</sup> Ebenda.

<sup>14</sup> Ebenda.

Der erste Regisseur, welcher diese sozialen Spannungen unter Berücksichtigung der kulturellen Begebenheiten in Italien auf die Leinwand bringt, ist Luchino Visconti. Sein Werk *Ossessione* (1943) wird als „risveglio del cinema italiano“<sup>15</sup> bezeichnet, welches einen Umbruch in der Filmproduktion darstellt.<sup>16</sup>

Die Filmemacher werden mit einer heiklen Situation konfrontiert: Mit dem Niedergang des Faschismus liegt die Wirtschaft in all ihren Bereichen in Trümmern. Es gibt keine Produktionsfirmen mehr, alle Kineoeinrichtungen sind zerstört oder umfunktioniert worden. Dies alles hat zur Folge, dass der ausländische Film in Italien einen wahren Boom erlebt und der Markt klar von amerikanischen Produktionen dominiert wird. Als im Oktober 1945 ein Gesetz verabschiedet wird, welches für eine Abschaffung der faschistischen Normen und somit für eine Neuregelung der italienischen Filmwirtschaft steht, beginnt dieser Sektor sich langsam zu erholen. Trotz allem bleibt die heterogene Struktur erhalten und viele kleine Produktionsfirmen versuchen, sich auf dem Markt zu behaupten.<sup>17</sup>

„In questa situazione di mercato completamente subordinata e di struttura produttiva polverizzata sull'onda del successo di alcuni film neorealisti si costituisce l'IFE (Italian Film Export) per la distribuzione di film italiani sul mercato statunitense, e si tentano alcune coproduzioni con altri paesi europei, specialmente la Francia.“<sup>18</sup>

Roberto Rossellinis' Film *Roma città aperta* zählt zu jenen neorealistischen Werken, welche erfolgreich den amerikanischen Markt erobern. Die Produktion wird für drei Millionen Dollar an die Vereinigten Staaten verkauft und spielt mehr als eine Million Dollar ein.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> Vgl. Conforti u.a., S. 80.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>19</sup> Vgl. ebenda, S. 81.

### 2.2.2. Roberto Rossellini und der Beginn einer neuen Ära des Kinos

Rossellinis' „trilogia della guerra“<sup>20</sup> welche die Filme *Roma città aperta*, *Paisà* und *Germania anno zero* beinhaltet, richtet einen bis dato vollkommen neuen Blickwinkel auf die Geschehnisse während des Faschismus bzw. des Nationalsozialismus.<sup>21</sup>

Er scheut nicht davor zurück, das Erlebte zu hinterfragen und seine Gedanken und Eindrücke einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen.

In *Roma città aperta* setzt sich Rossellini mit den grauenhaften Geschehnissen zu Zeiten der deutschen Besatzung in Italien sowie den Widerstandsgruppen der *Resistenza* auseinander. Rossellini richtet sein Augenmerk hierbei vor allem auf die ideologischen und menschlichen Umstände, welche dazu führen, dass die Widerstandsgruppe der *Resistenza* überhaupt gegründet wird. Es liegt nicht in der Absicht des Regisseurs, heldenhafte Figuren in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen; vielmehr geht es um die „rappresentazione degli intenti ideologici unitari“<sup>22</sup>, also die bewussten, kollektiv gesetzten Handlungen gegen den Nationalsozialismus ausgehend von diversen Gruppen – seien diese nun von katholischen oder aber auch kommunistischen Ideologien geprägt.<sup>23</sup>

Mit *Paisà* verleiht Rossellini der eingehend erwähnten Absicht, den Blick der Kamera bewusst auf den Menschen zu richten, verstärkt Ausdruck.

„Le immagini dei due film [Paisà, Roma città aperta] sono diventate le fonti per eccellenza di un periodo determinante della storia nazionale: la forza della loro testimonianza le rende assai più rappresentative di qualsiasi altra fonte documentaria diretta.“<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Brunetta, 2009, S. 38.

<sup>21</sup> Vgl. ebenda.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 35.

<sup>23</sup> Vgl. ebenda.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 34.

Die realistische Wiedergabe der Ereignisse steht im Vordergrund. Hierbei geht es aber nicht so sehr darum, die politisch dominierenden Instanzen zu analysieren, sondern viel mehr um die Vermittlung eines authentischen Bildes jener Menschen, deren Leben der grausamen Diktatur unwillkürlich ausgesetzt ist.

*Roma città aperta* ermöglicht dem Publikum, die Hintergründe und den Sinn der *Resistenza* zu verstehen und nachzuvollziehen, ohne dafür „(...)decine di libri di storia e migliaia di pagine di documenti“<sup>25</sup> konsultieren zu müssen. Der Film stellt die spontane Teilnahme der Bevölkerung an der *Resistenza* in den Fokus.<sup>26</sup>

Nachdem der Faschismus 20 Jahre lang auch über die Kinoproduktion im Land geherrscht hat, stellt *Paisà* mehr als nur eine willkommene Abwechslung zu den Filmen der Diktatur dar. „Non si era mai visto – se non nei film con esplicite intenzioni documentarie – nascere un film nel momento in cui la macchina da presa incontrava la realtà e i personaggi.“<sup>27</sup> Rossellini gelingt es mit diesem Werk die Zuseher für das kollektive Erlebnis der Widerstandsbewegungen im Land zu sensibilisieren.<sup>28</sup>

Mit Rossellini erlebt das italienische Kino eine entscheidende Wende und wird so gleichzeitig zum Leitbild weit über die Landesgrenzen hinweg:

„(...) il cinema italiano diventa di colpo da una parte una potenza espressiva e una forza trainante capace di modificare tutti i modelli e i sistemi di riferimento del cinema internazionale, e (...) il più autorevole rappresentante diplomatico della nuova Italia repubblicana.“<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Brunetta, 2009, S. 34.

<sup>26</sup> Vgl. ebenda.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>28</sup> Vgl. ebenda.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 36.

Noch Jahrzehnte nach diesem Wandel genießt das italienische Kino einen gewissen Vorbildstatus und prägt filmtechnisch nicht nur die Länder Osteuropas und Südamerikas, sondern nimmt auch auf Frankreich großen Einfluss.

Welche inspirierende und einflussreiche Rolle Rossellini in Bezug auf die Entwicklung des französischen Kinos spielt, wird unter Rücksichtnahme der Entstehungsgeschichte der Nouvelle Vague im anschließenden Kapitel näher beleuchtet.

Weiters wird in den Kapiteln 3 und 4 durch die filmische und technische Analyse verdeutlicht, welche Parallelen bzw. Unterschiede zwischen dem Neorealismus, Rossellini und den Dardenne festzustellen sind.



### 2.3. Die politisch-ökonomischen Hintergründe der Nouvelle Vague

Als der Krieg 1945 endet, erreicht Frankreich eine Welle an ausländischen Filmen, welche in den Jahren zuvor strengstens verboten waren. Darunter vor allem Filme aus Hollywood und neorealistische Filme aus Italien, welche die französische Filmproduktion sehr stark beeinflussen.<sup>30</sup>

In den Jahren von 1941-1945 verzeichnet das französische Kino sehr hohe Besucherzahlen und der nationale Film erlebt einen wahren Aufschwung. Grob lassen sich dafür drei Gründe anführen.

Zunächst gibt es neben dem Kino kaum alternative Möglichkeiten zur Freizeitgestaltung, was viele Menschen in die Säle lockt. Weiters genießt der französische Film nicht nur national, sondern auch über die Landesgrenzen hinweg großes Ansehen. Nennenswert ist, dass ungefähr 40 Prozent aller Gewinne außerhalb Frankreichs verzeichnet werden. Als dritter Grund sind jene staatlichen Strukturen zu erwähnen, die es sich zum Ziel machen, die nationale Filmproduktion zu schützen.<sup>31</sup> Darauf wird nun näher eingegangen.

In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts leidet der französische Film vor allem unter einem Mangel an finanziellen Mitteln und einer einheitlichen Produktionsstruktur. Der französische Medienwissenschaftler Douchet spricht in diesem Zusammenhang von einem wahren „Raubkapitalismus“<sup>32</sup> und beschreibt damit einen Zustand, in dem der Ruf nach finanziellen Absicherungen und Wahrung der Rechte all jener, die an den Filmproduktionen beteiligt sind, laut wird.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 57.

<sup>31</sup> Vgl. ebenda.

<sup>32</sup> Vgl. Douchet, 1998, S. 77.

<sup>33</sup> Vgl. ebenda.

Die Nichteinhaltung von Verträgen ist keine Seltenheit. Es werden zahlreiche, kleine Produktionsfirmen gegründet, die häufig nicht mehr als einen Film hervorbringen. Es gibt keine geregelten Abläufe, welche die Produktionen leiten und abwickeln. Zudem gibt es in der Gesellschaft bzw. beim Staat kein Bewusstsein für den Filmsektor als solchen; er wird nicht als wesentlicher Wirtschaftsfaktor angesehen und genießt kaum Ansehen.<sup>34</sup>

1939 konzipiert die Volksfrontregierung ein sogenanntes „Strukturprogramm“<sup>35</sup>. Ziel dessen ist es, einen offiziellen Rahmen für die Arbeitsbedingungen jener Menschen zu schaffen, die an der Filmproduktion beteiligt sind.

Unter der Vichyregierung nehmen die Strukturierungsversuche des französischen Kinosektors konkrete Formen an.

Es gibt von nun an klare Bestimmungen, welchen die Filmproduktion unterliegt. Dazu zählt unter anderem auch die strenge Reglementierung des Berufs des Filmemachers.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 57.

<sup>35</sup> Ebenda.

<sup>36</sup> Vgl. ebenda, S. 58.

### 2.3.1. François Truffaut: *Une certaine tendance du cinéma français*

Die strengen Reglementierungen und die strikten Vorgaben des Staates in Bezug auf die Kinoproduktion stoßen nicht überall auf positiven Anklang. François Truffaut, zum damaligen Zeitpunkt Filmkritiker, wendet sich zu Beginn der 1950er entschieden gegen die Traditionen der Filmwirtschaft der Nachkriegszeit. Truffaut prägt in diesem Zusammenhang den Begriff der „Tradition der Qualität“<sup>37</sup>. Darauf wird in Folge näher eingegangen.

1954 erscheint sein berühmter Artikel „*Une certaine tendance du cinéma français*“<sup>38</sup> in der kritischen Filmzeitschrift „*Cahiers du cinéma*“<sup>39</sup>. Dieser Text gilt als theoretisches Fundament der *Nouvelle Vague*. Gleichsam ist er eine Art Manifest, das mit den bis dahin gültigen Traditionen der Filmproduktion bricht und diese an den öffentlichen Pranger stellt. Die *Cahiers du cinéma* profitieren sehr von der Publikmachung dieses Artikels, da er eine heftige Debatte über das französische Kino auslöst.<sup>40</sup>

„Truffaut teilte das französische Kino in zwei benennbare Lager: die professionellen Regisseure (sic!) der französischen Kinoindustrie und Filmemacher, die er als *Filmautoren* bezeichnete.“<sup>41</sup> Auf Grund Truffauts Artikel meldet sich eine neue Gruppierung von jungen Filmkritikern zu Wort, die zunehmend an Einfluss gewinnt. Darunter Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jean Douchet, Charles Bitsch und Claude de Givray. Sie alle gelten als Freunde von François Truffaut und führen mit ihm gemeinsam einen öffentlichen Krieg gegen das nationale Kino, welcher in der

---

<sup>37</sup> Frisch, 2007, S. 67.

<sup>38</sup> Ebenda, S.63.

<sup>39</sup> Ebenda.

<sup>40</sup> Vgl. ebenda.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 64.

Literatur auch immer wieder als „Massaker“<sup>42</sup> bezeichnet wird. Durch diese heftige Auseinandersetzung über die Presse bildet sich auch die Bewegung der „*politique des auteurs*“<sup>43</sup> heraus, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird.<sup>44</sup>

Als Truffauts Artikel 1954 erscheint, ist er zu jenem Zeitpunkt nicht der Erste, welcher das zeitgenössische Kino Frankreichs kritisiert.<sup>45</sup>

1951 tut dies Frederic Laclos, welcher „die fehlende Einheit im Gesamtwerk des Regisseurs Autant-Lara“<sup>46</sup> bemängelt. Laclos bringt zum Ausdruck, dass er den Ausdruck des persönlichen Interesses vonseiten des Regisseurs vermisse.<sup>47</sup>

*Une certaine tendance du cinéma français* ist die Frucht mehrjähriger Arbeit Truffauts. Autobiografische Erlebnisse, wie etwa die Inhaftierung 1951 im Militärgefängnis aufgrund von Fahnenflucht, beeinflussen sein Werk ebenso wie André Bazin, der damalige Chefredakteur bei den *Cahiers*, bei dem Truffaut eine zeitlang lebt. Bazin gilt als Förderer Truffauts, er erkennt den qualitativen Wert seines Textes und gibt ihm, bevor dieser in den *Cahiers du cinéma* veröffentlicht wird, die Chance, zahlreiche Filmkritiken in selbiger Zeitschrift zu publizieren. Den thematischen Schwerpunkt Truffauts kritischer Auseinandersetzung begründet das Streben nach Filmen mit „Kunstanspruch“<sup>48</sup>.

---

<sup>42</sup> Frisch, 2007, S. 64.

<sup>43</sup> Ebenda.

<sup>44</sup> Vgl. ebenda.

<sup>45</sup> Vgl. Baecque, 1991, S. 89 f.

<sup>46</sup> Frisch, 2007, S. 64.

<sup>47</sup> Vgl. ebenda.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 67.

„Si le cinéma français existe par une centaine de films chaque année, il est bien entendu que dix ou douze seulement méritent de retenir l'attention des critiques et des cinéphiles, l'attention donc de ces CAHIERS.“<sup>49</sup>

Von zehn oder zwölf Ausnahmeerscheinungen spricht also Truffaut und meint damit französische Filme, welche von renommierten nationalen Regisseuren und Drehbuchautoren geschaffen werden.

In *Une certaine tendance du cinéma français* stellt Truffaut zunächst den Einfluss der Drehbuchautoren in Frage. Diese bestimmen zum damaligen Zeitpunkt maßgeblich die Filmproduktion und verschreiben sich der Adaption von literarischen Meisterwerken.<sup>50</sup>

Dabei wenden sie das „Verfahren der Äquivalenz“<sup>51</sup> an, welches vermutlich auf die angesehenen Autoren Jean Aurenche und Pierre Bost zurückgeht. Truffaut erläutert, dass bei diesem Verfahren eine Unterscheidung zwischen „drehbaren“<sup>52</sup> und „nicht drehbaren“<sup>53</sup> Szenen vorgenommen wird. Die nicht drehbaren Szenen der literarischen Vorlagen werden im Zuge des Äquivalenzverfahrens durch „Hinzufügung, Weglassung oder durch Änderung von Dialogen, Figuren oder Schauplätzen“<sup>54</sup> ersetzt.<sup>55</sup>

Bost und Aurenche betonen dabei, dass es sich um eine „treue Adaption“<sup>56</sup> handle. Genau hier setzt einer der ersten Kritikpunkte Truffauts' an: er vergleicht zahlreiche Szenen aus Drehbüchern mit ihren literarischen Vorlagen und kommt zu dem Entschluss, dass Pierre Bost und Jean Aurenche sich zu weit von den Originalen entfernen, als dass ihre Adaptionen noch als *treu*

---

<sup>49</sup> Truffaut, 1954, S. 15. (zit. nach: Frisch, 2007, S. 67).

<sup>50</sup> Vgl. Prédal, 1996, S. 66.

<sup>51</sup> Frisch, 2007, S. 67.

<sup>52</sup> Ebenda.

<sup>53</sup> Ebenda.

<sup>54</sup> Ebenda.

<sup>55</sup> Vgl. ebenda.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 67-68.

gewertet werden können. Truffaut wirft den beiden Autoren vor, dass die Motivation für die Adaption ausgewählter Romane nicht aus persönlichem Interesse geschehe, sondern einzig und alleine das Ziel verfolge, den Film strategisch klug und kommerziell zu vermarkten.<sup>57</sup>

Für Truffaut steht fest: Regisseure wie Aurenche, Bost oder Autant-Lara scheuen davor zurück, mit ihren Filmen bewusst Kritik an gesellschaftlichen Strukturen auszudrücken. Die „Angst vor der Zensur“<sup>58</sup> würde sie zurückhalten, „offen antiklerikale oder antibourgeoise Filme“<sup>59</sup> zu drehen.<sup>60</sup>

In einem weiteren Schritt schlussfolgert Truffaut daraus, dass die Filmemacher sich nicht persönlich mit ihren Filmen identifizieren würden und davor zurückscheuen „la vie telle qu'on la voit d'un quatrième étage de Saint-Germain des Prés“<sup>61</sup> zu zeigen;<sup>62</sup> also ein Leben fernab von Luxus und Existenzsorgen. Truffaut spricht immer wieder von der „Tradition der Qualität“<sup>63</sup> und bezeichnet damit jene filmische Strukturen, welche seit der Nachkriegszeit den französischen Kinomarkt dominieren. Er kritisiert die *Tradition der Qualität* für ihr mangelndes Interesse an ihren Figuren und Themen und wirft ihnen vor, ausschließlich am kommerziellen Erfolg orientiert zu sein.<sup>64</sup>

*Une certaine tendance du cinéma français* nennt nur wenige Regisseure, welche laut dem Verfasser des Textes aus persönlichem Interesse und aus persönlicher Verantwortung heraus Filme schaffen. Dazu gehören „Jean

---

<sup>57</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 68.

<sup>58</sup> Ebenda.

<sup>59</sup> Ebenda.

<sup>60</sup> Vgl. ebenda.

<sup>61</sup> Truffaut, 1954, S. 28. (zit. nach: Frisch, 2007, S. 69).

<sup>62</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 69.

<sup>63</sup> Ebenda.

<sup>64</sup> Ebenda.

Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophüls, Jacques Tati und Roger Leenhardt<sup>65</sup>.

Sie alle stellen sich an die Seite von Truffaut und treten in der Öffentlichkeit als eine äußerst kritische Gruppierung auf, welche sich kollektiv gegen die Tradition der Qualität ausspricht. Sie tut dies offensiver und deutlicher als etwa Laclos; sie scheut nicht davor zurück, die Tätigkeiten der zu jenem Zeitpunkt angesehenen und renommierten Autoren und Regisseure energisch zu hinterfragen. Darüber hinaus bieten Truffaut und seine Anhänger eine Alternative. Stetig verleihen sie ihrem Wunsch nach einem Kino, welches Filme mit hohem moralischem Anspruch, sozialer Kritik und persönlichem Interesse vereint, Ausdruck.

Als Truffauts Artikel dann 1954 veröffentlicht wird, zieht er die gesamte Aufmerksamkeit auf sich und teilt gleichzeitig die französische Filmkritik in zwei Lager. Vor allem die jungen Kritiker fühlen sich durch Truffaut bestärkt, die eher traditionell-konservativen äußern sich weniger positiv darüber. Selbst unter den Lesern der *Cahiers du cinéma* macht sich eine Welle der Bestürzung breit. Truffauts' Werk gilt als ein wahrer Skandal, jedoch soll ihn das nicht davon abhalten, von Jacques Laurent eine Anstellung für seine Wochenzeitung *Arts* zu erhalten. Darin führt Truffaut seinen Kampf gegen die *Tradition der Qualität* unverdrossen fort und wird somit zum „Wortführer der jungen Kritik“<sup>66</sup>.

Truffaut schreibt wöchentlich eine Filmseite, welche immer erfolgreicher wird und auch dazu führt, dass seine engen Vertrauten aus Zeiten der *Cahiers du cinéma* ebenfalls Teil der Redaktion werden (Godard, Douchet, Claude de Givray, Moullet<sup>67</sup>).

---

<sup>65</sup> Frisch, 2007, S. 71.

<sup>66</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>67</sup> Frisch, 2007, S. 76.

Somit ebnet Francois Truffaut den Weg für die „*politique des auteurs*“<sup>68</sup>.

### 2.3.2. Der Weg zum Autorenkino - *La politique des auteurs*

Die *politique des auteurs* ist eine Filmtheorie, welche aus der kritischen Bewegung der *Cahiers du cinéma* hervorgeht und somit den Grundstein für die „*Nouvelle Vague*“<sup>69</sup> legt.

Frisch definiert die Kernaussage der *politique des auteurs* wie folgt: „Kunst ist, was ein Künstler macht.“<sup>70</sup>

Den jungen Filmkritikern welche für die *Cahiers du cinéma* rund um Truffaut schreiben (Godard, Rohmer, Rivette, Bitsch<sup>71</sup> usw. ...) geht es in erster Linie darum, die Schaffung eines Films als Kunstform anzuerkennen sowie den Filmemacher (= Regisseur) als Künstler zu würdigen. Die Artikel lehnen sich an den Stil des Hochfranzösischen aus dem 18. Jahrhundert an mit der Intention, „den Film in Tonfall und im Stil der Filmkritik auf das Niveau der klassischen Hochkultur zu heben“<sup>72</sup>.

Bereits 1948 veröffentlicht der damalige Literatur- und Filmkritiker Alexandre Astruc einen Artikel über die „*caméra-stylo*“<sup>73</sup> und setzt sich somit erstmals für die öffentliche Anerkennung des Regisseurs ein und stellt diesen in seiner Funktion jener eines Autors gleich.<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> Ebenda.

<sup>69</sup> Aitken, 2001, S. 133.

<sup>70</sup> Frisch, 2007, S. 171.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 166.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 171.

<sup>73</sup> Gerstner u.a., 2005, S. 6.

<sup>74</sup> Vgl. ebenda.



Astruc fordert, dass dem Regisseur nicht nur die Macht über das Drehbuch, sondern über die gesamte künstlerische Gestaltung eines Films zugesprochen wird. Weiters verlangt Astruc eine individuelle Auseinandersetzung des Regisseurs mit seinem Werk.<sup>75</sup>

1955 greift Truffaut die Grundprinzipien Astrucs wieder auf und leitet somit deren Umsetzung durch die *Nouvelle Vague* ein.<sup>76</sup>

Februar 1955 gilt als die Geburtsstunde der *politique des auteurs*, aus der sich die filmische Strömung der *Nouvelle Vague* herausbildet. Truffaut veröffentlicht damals eine Filmkritik über „*Ali Baba et les quarante voleurs*“<sup>77</sup> von Jacques Becker:<sup>78</sup>

„À la première vision, Ali Baba m’a déçu à la seconde ennuyé, à la troisième passionné et ravi. Sans doute le reverrai-je encore mais je sais bien que, passé victorieusement le cap périlleux du chiffre 3, tout film prend sa place dans mon musée privé, très fermé.“<sup>79</sup>

Obwohl Truffaut anfänglich sehr skeptisch in Bezug auf Beckers Werk ist, bezeichnet er den Regisseur trotz allem als „*auteur*“<sup>80</sup>.

Wird einmal ein Filmmacher von Truffaut als *auteur* bezeichnet, so hat diese Betitelung eine bedingungslose Gültigkeit:

„Im Zentrum der *politique des auteurs* stand das Primat der Wahl des Autors, der in der Folge bedingungslos verehrt und verteidigt wurde, unabhängig von unterschiedlichen Qualitäten seiner Filme.“<sup>81</sup>

---

<sup>75</sup> Vgl. Weldner, 2006, S. 12.

<sup>76</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 157.

<sup>77</sup> Ebenda.

<sup>78</sup> Vgl. ebenda.

<sup>79</sup> Truffaut, 1955, S. 45 f.. (zit. nach: Frisch, 2007, S. 157)

<sup>80</sup> Frisch, 2007, S. 158.

<sup>81</sup> Ebenda.

„*La Tour de Nesle*“<sup>82</sup>, der Film von Abel Gance, welcher ebenfalls als *auteur* bezeichnet wird, scheitert.<sup>83</sup>

Trotzdem steht die Autorenpolitik voll und ganz hinter ihm und zweifelt nicht an seinem Können. Truffaut sieht in diesem Scheitern eine Chance des Genies. Diese Haltung ist eine bewusste Auflehnung gegen die Tradition der Qualität, welche stets eine gewisse „Perfektion“<sup>84</sup> mit ihren Filmtraditionen verfolgt hat.<sup>85</sup>

„(...) Nun gilt nach Urvätervorstellung ein Film dann als geglückt, wenn darin alle Elemente gleichermaßen teilhaben an einem Ganzen, das das Adjektiv vollkommen verdient. Ich aber erkläre die Perfektion, das geglückte (sic!) für widerlich, unanständig, unmoralisch und obszön.“<sup>86</sup>

Was unterscheidet nun einen *auteur* von einem Regisseur? Zunächst ist es die grundsätzliche Herangehensweise an den Film. Ein *auteur* findet einen individuellen Zugang zu seiner Schöpfung und strebt nicht danach, eine literarische Vorlage bedingungslos zu adaptieren.

Bei der *politique des auteurs* tritt der Film an sich immer mehr in den Hintergrund, der Fokus liegt auf der persönlichen Auseinandersetzung des Regisseurs mit seinem Werk. Darüber hinaus grenzt sich die Autorenpolitik bewusst von anderen Künsten wie jenen der Literatur oder der Bildenden ab, sie erschafft sich ein eigenes Vokabular ihres Tätigkeitsbereichs um diese Unterscheidung stärker hervorzuheben.<sup>87</sup>

Eine konkrete Definition des *auteur* liefern die *Cahiers du cinéma* allerdings nicht, „(o)ffensichtlich gehorcht die Wahl eines *auteur* bestimmten

---

<sup>82</sup> Ebenda, S. 159.

<sup>83</sup> Vgl. ebenda.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 160.

<sup>85</sup> Vgl. ebenda, S. 159-160.

<sup>86</sup> Truffaut, 1979, S. 43. (zit. nach: Frisch, 2007, S. 159).

<sup>87</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 161.

Grundsätzen, ohne dass diese dabei befriedigend begründbar wären<sup>88</sup>. Vielmehr zeigen Truffaut und seine Anhänger an konkreten Beispielen, wen sie für einen *auteur* halten und wen nicht.

Ob ein Regisseur als *auteur* bezeichnet wird, erfolgt durch den Vergleich mit bereits renommierten *auteurs*. Zu jenen zählen unter anderem „Rossellini, Welles, Renoir aber auch Hitchcock und Hawks“<sup>89</sup>.

Wie schon kurz erwähnt liegt der *politique des auteurs* kein einheitliches, theoretisches Konzept zu Grunde; „(...) sie war ein Ansatz, der in der Praxis zur Entfaltung kam“<sup>90</sup>. Wesentlicher Teil dieser Praxis sind mit den Regisseuren geführte Interviews über deren Arbeit sowie die Filmkritiken.<sup>91</sup>

Wie schon Bazin Truffaut es nahegelegt hat, in seinem Tendenz-Artikel eine positive Kritik hinzuzufügen, so geschieht dies auch in den *Cahiers*: „Die Hinwendung zu Schönheiten und zu den Ausdrucksformen des Films beanspruchen einen schöpferischen Anteil der Filmkritik am Film“<sup>92</sup>.

Frisch beruft sich auf den Filmkritiker Labarthe und verdeutlicht, worauf die Kritik der *Cahiers* abzielt: „Der Zusammenhang von Effekten und Ursachen im Kino, die Ästhetik also war es, worüber die Filmkritiker schreiben wollten“<sup>93</sup>.

Neben einem theoretischen Konzept fehlt in den *Cahiers* ebenfalls eine konkrete Auflistung all jener Filmemacher, welche eindeutig als *auteurs* bezeichnet werden.

Dies ist auf Unstimmigkeiten innerhalb der Redaktion zurückzuführen, es gibt jedoch einige Namen, auf die sich die jungen Filmkritiker einigen: „Renoir, Rossellini, Bresson und Orson Welles und mit Einschränkungen Hitchcock“<sup>94</sup>.

---

<sup>88</sup> Ebenda, S. 162.

<sup>89</sup> Ebenda, S. 168.

<sup>90</sup> Ebenda, S. 167.

<sup>91</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 164.

<sup>92</sup> Frisch, 2007, S. 164.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 165.

Hitchcock und Hawks genießen einen Sonderstatus. So beschreibt Rivette in seinem in den *Cahiers* erschienenen Artikel *Le génie de Howard Hawks*<sup>95</sup> den Filmemacher als „vollendeten Autor“<sup>96</sup>.

„Der heutige Klassikerstatus von Hitchcock und Hawks hat seine Ursprünge in jener Zeit der *Cahiers du cinéma*.“<sup>97</sup> Neben Hitchcock und Hawks kommt Nicholas Ray ebenfalls besondere Aufmerksamkeit zu Teil und er wird von Truffaut als „Rossellini Hollywoods“<sup>98</sup> bezeichnet.

Die Begründer der *politique des auteurs* sehen „den Film als die klassische Kunst des 20. Jahrhunderts in Analogie zur Bildhauerei in der Antike, zur Malerei in der Renaissance und der Musik im 18. Jahrhundert und Hollywood als das Athen oder Florenz der Gegenwart (...)“<sup>99</sup>.

Sie kämpfen für eine Anerkennung des Films in der Gesellschaft und fordern eine Würdigung des Regisseurs. Die Vertreter der *politique des auteurs* verlangen, dass ein Filmemacher sich aktiv mit seinen eigenen Werken identifiziert und seine persönlichen Eindrücke, Absichten, Gefühle – seine Geschichte – über diese Filme transportiert.

Durch die *politique des auteurs* wird mit der bis dato vorherrschenden Abneigung gegen den amerikanischen Film gebrochen; versucht man während und auch kurz nach dem 2. Weltkrieg Filme aus Hollywood so gut als möglich vom französischen Markt zu verbannen, so gelten im Zuge der aufstrebenden *Cahiers* Hitchcock oder Hawks als wahre Vorbilder und werden nahezu verehrt. Durch die Schaffung eines eigenen Vokabulars, durch die Abgrenzung von anderen Kunstformen und durch die Fokussierung auf den Regisseur gelingt es

---

<sup>94</sup> Ebenda, S. 166.

<sup>95</sup> Ebenda, S. 167.

<sup>96</sup> Ebenda.

<sup>97</sup> Ebenda, S. 168.

<sup>98</sup> Truffaut, 1979, S. 121, (zit. nach: Frisch, 2007, S. 169).

<sup>99</sup> Frisch, 2007, S. 171.

den Anhängern der *politique des auteurs*, ein eigenständiges, unabhängiges Kino zu gründen und eine neue Ära in der Filmgeschichte einzuleiten.

Das Autorenkino findet somit in dieser Bewegung seine Ursprünge, es handelt sich um persönliche Filme, vom *auteur* verfasst.

Der Begriff der *Nouvelle Vague* geht ebenfalls auf dieses Konzept zurück. Der anschließende Unterpunkt setzt sich damit auseinander.

### 2.3.3. Der offizielle Beginn der Nouvelle Vague

1959 wird dem Ruf nach Veränderung in Bezug auf die *Tradition der Qualität* auf öffentlicher Ebene Folge geleistet. Bei der Vorauswahl für den Filmwettbewerb in Cannes werden erstmals 3 Werke ausgewählt, welche von jungen, kritischen Regisseuren stammen. Hierbei handelt es sich um *Les quatre cents coups*<sup>100</sup> (François Truffaut), *Hiroshima mon amour*<sup>101</sup> (Alain Resnais) und *Orfeu Negro*<sup>102</sup> (Marcel Camus).

Die Auswahl dieser Filme gilt als Meilenstein, genießt doch das Festival von Cannes schon damals einen international angesehenen Ruf. Sensationeller Weise erhalten alle drei Auszeichnungen. Truffaut zum Beispiel wird der Regiepreis zugeschrieben. Dies, obwohl er seit einigen Jahren öffentlich heftige Kritik an renommierten Filmschaffenden und dem Festival selbst übt. Die Meute wartet geradezu darauf, Truffauts Werk ebenso in der Luft zu zerreißen, doch das Gegenteil geschieht. Die Öffentlichkeit ist mehr als begeistert von *Les quatre cents coups* und lobt den Film einstimmig in den höchsten Tönen.<sup>103</sup>

Vor allem bei jugendlichem Publikum kommen die Produktionen der aufstrebenden Künstler sehr gut an. Diese Generation sehnt sich nach

---

<sup>100</sup> Frisch, 2007, S. 22.

<sup>101</sup> Ebenda.

<sup>102</sup> Ebenda.

<sup>103</sup> Vgl. ebenda, S. 27-29.

Erneuerung und wünscht sich Veränderung auf allen erdenklichen Ebenen. Die jungen Leute identifizieren sich mit diesen Filmen. Es weitet sich ein neues Lebensgefühl aus, welches sogar im Herbst 1957 durch eine Studie untersucht wird. Als Françoise Giroud die Ergebnisse dessen im „L'Express“<sup>104</sup> publiziert, titelt sie „*La Nouvelle Vague arrive!*“<sup>105</sup> und kennzeichnet so den Namen einer neuen Jugendgeneration.<sup>106</sup>

„In der Studie wurden Themen der Alltagskultur untersucht: Moral, Mode, Werte, Freizeit, darunter auch, aber nicht eigens herausgestellt, das Kino.“<sup>107</sup> Unter dem Begriff *Nouvelle Vague* versteht man also zum einen gewisse Moralvorstellungen und Werte einer Generation, zum anderen bezieht er sich auch auf die Filmgeschichte, was im Folgenden genauer erläutert wird.

Mit der Ausrufung der V. Republik am 8.Jänner 1959 wird der Autor und Filmschaffende André Malraux zum ersten Kulturminister Frankreichs ernannt. Die Errichtung eines Ministeriums für Kultur, welchem das Kino zugeteilt ist, gilt als Zeichen für den Wunsch nach Veränderung auch seitens der Politik. Man setzt bewusst auf neue, unbekannte Namen des Filmsektors, welches schon die Vorauswahl von Cannes gezeigt hat, woran Malraux maßgeblich beteiligt ist. Weiters werden diverse Maßnahmen zur Filmförderung der „CNC“<sup>108</sup> gesetzt, wie zum Beispiel das Prämieren für jene Filme, welche „in irgendeiner Weise den Interessen des Landes dienen oder neue Perspektiven in der Filmkunst eröffnen oder große Themen Frankreichs bzw. der Französischen Union behandeln“<sup>109</sup>. Zahlreiche junge Filmemacher profitieren von dieser Prämie und schaffen es so, auf dem Markt Fuß zu fassen.<sup>110</sup>

---

<sup>104</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>105</sup> Ebenda.

<sup>106</sup> Vgl. ebenda.

<sup>107</sup> Ebenda.

<sup>108</sup> Vgl. URL: <http://www.larousse.fr/archives/cinema/page/265#t1204> [20.7.2012].

<sup>109</sup> Frisch, 2007, S. 25.

<sup>110</sup> Vgl. ebenda.

Erstmalig wird der Begriff der *Nouvelle Vague* mit dem jungen, französischen Kino vom Filmkritiker Pierre Billard 1958 in Verbindung gebracht. Dieser schreibt für die Zeitschrift „*Cinéma 58*“<sup>111</sup> und erwähnt an einer Stelle seines Artikels den Terminus der *Nouvelle Vague* und meint damit die jungen, kritischen Filmemacher.<sup>112</sup>

Offiziell gilt *Les Tricheurs*<sup>113</sup> als erster Film der *Nouvelle Vague*. Paradoxerweise ist der Regisseur niemand geringerer als Marcel Carné, einer der wichtigsten Vertreter der *Tradition der Qualität*.

Weitere Beispiele für Filme der *Nouvelle Vague* wären etwa „*Le Beau Serge* (François Truffaut, 1958)“<sup>114</sup>, „*Les Cousins* (Claude Chabrol, 1958)“<sup>115</sup> oder „*Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1958-1960)“<sup>116</sup>.

Die jungen Regisseure und ihre Filme genießen große Aufmerksamkeit vor allem vom jugendlichen Publikum. Somit wird die Bezeichnung *Nouvelle Vague* auch für die Bezeichnung der „Jugendbewegung im Film“<sup>117</sup> verwendet.

Obwohl in der Öffentlichkeit damals der Begriff der *Nouvelle Vague* sehr gerne forciert wird und man versucht, eine bestimmte Gruppe von Filmemachern darunter zusammenzufassen, weigern sich zahlreiche genau jener vehement dagegen.<sup>118</sup>

Dies wird etwa beim berühmten Treffen „*Colloque de La Napoule*“<sup>119</sup> deutlich. Im Mai 1959 versammelt sich eine Vielzahl junger Regisseure (Truffaut,

---

<sup>111</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>112</sup> Vgl. ebenda.

<sup>113</sup> Frisch, 2007, S. 26.

<sup>114</sup> Ebenda.

<sup>115</sup> Ebenda.

<sup>116</sup> Ebenda.

<sup>117</sup> Ebenda.

<sup>118</sup> Vgl. ebenda, S. 31.

<sup>119</sup> Ebenda, S. 30.

Godard, Chabrol, Vadim u. v. a.) sowie einige politische Vertreter in dem kleinen Örtchen La Napoule. Die Schirmherrschaft übernimmt Roberto Rossellini. Das Beisammensein wird von den staatlichen Filmorganisationen ins Leben gerufen in der Hoffnung, auf den Zug des Erfolgs, welchen die jungen Regisseure in Cannes gefeiert haben, aufzuspringen.<sup>120</sup>

Zwar herrscht Konsens in der Absicht, Filme aus einer gewissen Leidenschaft heraus zu machen und nicht primär des kommerziellen Erfolgs wegen; jedoch weigern sich Chabrol, Truffaut, Camus ... zunächst noch, sich für eine bestimmte Bewegung formieren zu lassen.<sup>121</sup>

„Obgleich von dem Treffen in La Napoule keine inhaltlichen Impulse für eine Bewegung oder Gruppierung ausgegangen sind, gilt es in ihrer Geschichte als eine Initiation der *Nouvelle Vague*.“<sup>122</sup>

So beschreibt auch der Medienwissenschaftler Jean Collet das Treffen in La Napoule als offiziellen Beginn der *Nouvelle Vague*:

„Au cours de ce même festival, une vingtaine de réalisateurs rassemblés à La Napoule signèrent une manifeste et posèrent pour une photo historique. Réunis par les hasards du festival, ils constatèrent un accord complet sur le fond et un désaccord total sur le détail. (...) La *Nouvelle Vague* était née.“<sup>123</sup>

Obwohl seit dem Filmfestival in Cannes der Begriff der *Nouvelle Vague* sehr stark von den nationalen und internationalen Medien verwendet wird, gibt es zwischen 1959 und 1962 heftige Debatten und öffentliche Auseinandersetzungen rund um diese Bezeichnung und wen oder was sie nun tatsächlich beschreibe.

---

<sup>120</sup> Vgl. ebenda, S. 31.

<sup>121</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 31.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>123</sup> Collet, 1995, S. 511.



Anfänglich negieren Truffaut und seine Anhänger jegliches Zugehörigkeitsgefühl zu dieser von außen bestimmten Definition.<sup>124</sup>

Mit den ersten Misserfolgen der *Nouvelle Vague* wird die Kritik aus den gegnerischen Reihen immer lauter, so veröffentlicht die Zeitschrift „*Premier Plan*“<sup>125</sup> mehrere Artikel, welche sich gegen die Bewegung richten.<sup>126</sup>

Diese Angriffe häufen sich und so beschließt Truffaut, seine journalistische Funktion wieder aufzunehmen. Erstmals äußert er sich positiv im Sinne einer Zugehörigkeit der *Nouvelle Vague*. Nachdem sich die Gruppierung rund um die *Cahiers* sehr lange Zeit äußerst zurückhaltend zeigt, veröffentlicht sie im Dezember 1962 eine Sondernummer, in der sie klar Position bezieht und sich eindeutig zu der Bewegung bekennt.<sup>127</sup>

Trotz dieses öffentlichen Bekenntnisses von Truffaut und seinen Anhängern zur *Nouvelle Vague*, herrscht nach wie vor weiter Uneinigkeit über die genaue Begriffsdefinition.

Der Filmwissenschaftler Jean-Michel Frodon definiert in seinem Werk „*L'âge moderne du cinéma français*“ die *Nouvelle Vague* über eine Gruppe von Regisseuren, genauer gesagt die Filmkritiker der *Cahiers*.<sup>128</sup>

Jean Collet weigert sich hingegen komplett, Vertreter der *Nouvelle Vague* namentlich festzumachen bzw. die Bewegung historisch einzugrenzen.<sup>129</sup>

Der Filmwissenschaftler Michel Marie definiert 1997 die *Nouvelle Vague* als eine Schule: in seinem Werk „*La Nouvelle Vague. Une école artistique*“ listet er eine Reihe von Kriterien auf, welche im Bezug auf eine künstlerische Schule zum Tragen kommen. Er versucht zu jedem dem von ihm definierten Parameter ein

---

<sup>124</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 32.

<sup>125</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>126</sup> Vgl. ebenda, S. 33-35.

<sup>127</sup> Vgl. Frisch, 2007, S. 37.

<sup>128</sup> Vgl. Frodon, 1995, S. 81.

<sup>129</sup> Vgl. Collet, 1983, S. 39-35.

Element aus der Entwicklung der *Nouvelle Vague* zuzuordnen und kommt zu folgendem Entschluss: „La Nouvelle Vague est l’une des écoles les plus affirmées et les plus cohérentes de l’histoire du cinéma“<sup>130</sup>.

Frisch äußert sich zur Begriffsbestimmung der *Nouvelle Vague* folgendermaßen:

„Es gab nie eine Autorität, die über Zugehörigkeit und Leitlinien bestimmt hätte. Die für eine Künstlergruppe ungewöhnliche Namensgebung von außen, das ambivalente Verhältnis der Beteiligten zu ihrem Label, der Umstand, dass der Streit um Inhalte, Programm, Beteiligte und Dauer lange Zeit außerhalb der Bewegung geführt wurde, trugen dazu bei, dass als *Nouvelle Vague* sehr viel Unterschiedliches bezeichnet wurde.“<sup>131</sup>

Trotz all der unterschiedlichen Definitionen kann eines festgestellt werden: die *Nouvelle Vague* versteht sich in erster Linie als Gegenströmung zum französischen Kino der 1950er Jahre.

Sie gilt als eine der einflussreichsten Strömungen der Filmgeschichte und ihre Grundzüge lassen sich auch noch Jahrzehnte später in anderen Ländern Europas wiederfinden – so etwa in Dänemark und seiner Dogme 95 Bewegung.

Wie man im Hauptteil dieser Arbeit noch sehen wird, verbindet Jean-Pierre und Luc Dardenne mit den Gründervätern der *Nouvelle Vague* in erster Linie das starke Bedürfnis, gesellschaftlich dominierende Strukturen in Frage zu stellen sowie Filme nach eigenen, individuellen Vorstellungen zu drehen.

---

<sup>130</sup> Marie, 1997, S. 27.

<sup>131</sup> Frisch, 2007, S. 45.

## 2.4. Das Autorenkino der Gegenwart – Dogme 95 Bewegung

*Dogme 95* ist eine dänische Filmbewegung aus dem Jahr 1995. Die Zahl 95 meint nicht nur das Gründungsjahr dieser Strömung, sondern ist auch eine bewusste Anspielung auf das Hundertjahrjubiläum der ersten, öffentlichen Filmvorführung der Brüder Lumière.<sup>132</sup>

Die jungen Filmemacher fordern eine „Rückkehr zum Grundlegenden“<sup>133</sup> im Bezug auf die Kinoproduktion.

Gründer der *Dogme 95* ist der Däne und Filmemacher Lars von Trier. Lars von Trier stellt gemeinsam mit Thomas Vinterberg, einem bis dato kaum bekannten Filmschulabgänger, ein Manifest auf. Dieses besteht zum einen aus einer „Präambel“<sup>134</sup>, und zum anderen aus dem sogenannten „Keuschheitsgelübde“<sup>135</sup>, welches zehn Regeln zur Filmproduktion beinhaltet.<sup>136</sup> Auf diese zehn Regeln wird später noch genauer eingegangen.

Christen gibt das Vorwort des Manifests so wieder: „*Dogme 95* wird als Kollektiv von Filmregisseuren bestimmt, das im Frühjahr 1995 gegründet wurde und sich zum Ziel gesetzt hat, ein Gegengewicht zum zeitgenössischen Kino zu bilden.“<sup>137</sup>

Trier und Vinterberg sprechen in diesem Zusammenhang auch von „gewissen Tendenzen“<sup>138</sup> und spielen so eindeutig auf Truffauts' *Une certaine tendance du cinéma français* an. Wie schon die Vertreter der *Nouvelle Vague* lehnen sich

---

<sup>132</sup> Vgl. Christen, 2008, S. 487.

<sup>133</sup> Ebenda.

<sup>134</sup> Ebenda, S. 489.

<sup>135</sup> Ebenda, S. 489.

<sup>136</sup> Vgl. ebenda.

<sup>137</sup> Ebenda.

<sup>138</sup> Ebenda.

auch die *Dogme 95*-Anhänger gegen das zeitgenössische Kino aus Hollywood auf und wollen mit den dominierenden Strukturen brechen. Obgleich hier eine Parallele zwischen den beiden Strömungen gezogen wird, zeigt sich beim weiteren Lesen des Manifests, dass von Trier und Vinterberg der *Nouvelle Vague* in gewisser Hinsicht auch sehr kritisch gegenüberstehen.<sup>139</sup>

Einerseits lehnen sie die französische Strömung ab, weil sie „zu bürgerlich geworden sei“<sup>140</sup>, andererseits gehen die Filmwissenschaftler Christen und Blanchet davon aus, dass der Mut zur Kritik der Anhänger der *Nouvelle Vague* an den damals vorherrschenden, kinematografischen Strukturen von von Trier und Vinterberg als vorbildhaft wahrgenommen wird.<sup>141</sup>

Dies zeigt sich an der Lust, die Öffentlichkeit durch ihr Manifest nicht nur zu kritisieren, sondern auch zu provozieren. Ein wesentlicher Unterschied jedoch bleibt: „Die *Nouvelle Vague* feiert den Autorenfilm, den Regisseur als bestimmende Kraft des Films, während *Dogme 95* den Regisseur als Künstler abschaffen will.“<sup>142</sup>

Setzen sich Truffaut, Godard usw. ... für den individuellen Aspekt eines Films ein, so gilt dies bei Von Trier und seinen Anhängern als besonders verwerflich, da der individuelle Film „per definitionem dekadent“<sup>143</sup> sei.

*Dogme 95* fühlt sich mehr bei sozialistischen aber auch kommunistischen Filmbewegungen zu Hause, da sie die Ansicht vertreten, Kunst müsse stets aus kollektivem Zweck heraus entstehen und für die breiten Massen zugänglich sein. Wie bereits erwähnt, provoziert *Dogme 95* bewusst und will dadurch eine

---

<sup>139</sup> Vgl. Christen, 2008, S. 489-450.

<sup>140</sup> Ebenda, S. 489.

<sup>141</sup> Vgl. ebenda.

<sup>142</sup> Ebenda.

<sup>143</sup> Ebenda, S. 491.

Grundsatzdiskussion über die Möglichkeiten des Seins und Könnens des Films lostreten – was auch gelingt.<sup>144</sup>

„Das Manifest setzte vor allem dort an, wo die Exzesse des zeitgenössischen Films (und der Gesellschaft überhaupt) am offensichtlichsten waren: bei der Betonung des Individuellen, aber auch bei der Gigantik, Oberflächlichkeit und Technikhörigkeit des zeitgenössischen Hollywoodkinos.“<sup>145</sup>

Die Kritik an der teuren Technik spielt eine wesentliche Rolle und die Filmemacher fordern, dass der Einsatz von technischen Mitteln auf das Wesentlichste reduziert werden muss und zu den Anfängen des Filmeschaffens zurückgekehrt werden soll. Obwohl sie die neuesten, technischen Errungenschaften aufs Schärfste kritisieren, profitieren von Trier und Vinterberg als gleich davon. Sind es doch die digitalen Videokameras, welche die Produktion der *Dogme 95*-Filme erst möglich machen.<sup>146</sup>

Nun wird im Überblick auf die 10-Dogme-Regeln eingegangen, welche nicht ganz widerspruchsfrei sind.<sup>147</sup>

Regel 1 sieht vor, dass das Drehen der Filme nur an Originalschauplätzen und keinesfalls in den Studios erfolgen darf.<sup>148</sup>

Regel 2 besagt, dass Musik nur dann im Film eingesetzt werden darf, wenn sie aktiver Teil der Handlung ist – somit schließt diese Forderung den Einsatz von nicht-diegetischer Musik klar aus. Weiters ist jegliche Nachbearbeitung untersagt, das Bild hat sich nach dem Ton zu richten und nicht umgekehrt. Hier lässt sich auch schon der erste Widerspruch erkennen: der 2003 erschienene

---

<sup>144</sup> Vgl. Christen, S. 491.

<sup>145</sup> Ebenda.

<sup>146</sup> Vgl. ebenda, S. 491-492.

<sup>147</sup> Vgl. ebenda, S.493.

<sup>148</sup> Vgl. ebenda.

*Dogme 95*-Film „*Se til venstre, der er en svensker*“<sup>149</sup> (Alt, neu, geliehen und blau) von Natasha Arthy setzt sich über Regel 2 hinweg, da hier nicht-diegetische Musik ein wesentliches Element ist.<sup>150</sup>

Regel 3 widmet sich der Verwendung der Handkamera. Für Von Trier ermöglicht diese mehr Freiheit für die Filmschaffenden, sie erlaubt für ihn eine größere Flexibilität und Dynamik beim Aufnehmen, die Bilder würden dadurch lebhafter und authentischer wirken als bei den herkömmlichen Aufnahmegesetzen. Darüber hinaus erwecken die Bilder der Handkamera auch eine gewisse Unruhe. Diese Unruhe erinnert an den Stil von Dokumentarfilmen, aber auch an die zeitgenössische Nachrichtenberichtserstattung. Durch die unterbewusste Zuordnung an Letztere entsteht laut Christen für den Zusehenden der Eindruck, dass das Gesehene wahr ist. „Dies wird durch das intensivere Schauspiel und die ungewohnte, manchmal geradezu aufdringliche Nähe, welche die Kamera zu den Protagonisten einnimmt, noch gesteigert“<sup>151</sup>. Zahlreiche *Dogme 95* Filme handeln von Ausnahme- und Krisensituationen, was diesen Eindruck verstärkt.<sup>152</sup>

Mit der Regel 4 beschreiben von Trier und Vinterberg das Einsetzen von Licht. Es muss in Farbe gedreht werden und künstliches Licht darf nicht zum Einsatz kommen.<sup>153</sup>

Regel 5 betrifft das Verbot der optischen Nachbearbeitung. Fehler dürfen unter keinen Umständen ausgebessert und die Bilder somit keiner Korrektur unterzogen werden.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Christen, 2008, S. 494.

<sup>150</sup> Vgl. ebenda, S. 493-494.

<sup>151</sup> Ebenda, S. 494.

<sup>152</sup> Vgl. ebenda.

<sup>153</sup> Ebenda.

<sup>154</sup> Vgl. ebenda, S. 495.

Die Regeln 6 bis 8 setzen sich mit inhaltlichen Kriterien auseinander, welche, wie schon im Vorfeld erwähnt, vor allem das Hollywoodkino kritisieren. Die Handlungen sollen in der Gegenwart spielen und die Produktion von Historien- und Genrefilme sind untersagt. Vielmehr ginge es darum, Umstände zu zeigen, die den Filmemachern aus der eigenen Lebenserfahrung bekannt und nah sind. Das dominierende Thema der *Dogme 95*-Filmen ist oftmals von Krisensituationen geprägt. Das Spannungsgefühl wird aber nicht vordergründig über äußere Handlungen erzeugt, „sondern vor allem auf psychologische Art und Weise“<sup>155</sup> wie etwa beim ersten *Dogme 95*-Film „*Festen*“<sup>156</sup> (1998, Vinterberg). Psychologische Spannung wird innerhalb einer an und für sich wenig spektakulären Situation aufgebaut – einer Geburtstagsfeier. *Festen* erhält im selben Jahr den Jurypreis beim Filmfestival in Cannes.<sup>157</sup>

In der Regel 6 wird jegliche Einbettung von Mord oder Waffen in den Plot verboten. Zwar kommt Gewalt nichtsdestotrotz auch in den *Dogme 95*-Filmen vor, jedoch ist der Einsatz dessen keineswegs mit jenem bei einem Krimi oder Thriller zu vergleichen. Vielmehr setzen von Trier, Vinterberg, Arthy usw. ... auf Provokation durch sexuelle Akte und viele Nacktszenen.<sup>158</sup>

Die *Dogme 95* Vertreter verweisen in ihrem Manifest mehrmals auf die Unterlassung, einen Film nach einem bereits bekannten Genre zu produzieren. Dass selbst ihnen diese Abgrenzung nicht immer gelingt, beweist *Festen*, welcher für den Filmwissenschaftler Christen eindeutige Verstrickungen zu Shakespeares' *Hamlet* aufweist. Ein weiteres Beispiel diesbezüglich wäre „*Mifunes sidste sang*“<sup>159</sup> (Mifune, 1998) von Søren Kragh-Jacobsen, welches zahlreiche Parallelen zum Melodrama in sich trägt. Trotz dieser mehr oder

---

<sup>155</sup> Christen, 2008, S. 495.

<sup>156</sup> Ebenda, S. 496.

<sup>157</sup> Vgl. ebenda, S. 495.

<sup>158</sup> Vgl. ebenda, S. 495-496.

<sup>159</sup> Ebenda, S. 496.

weniger ungewollten Gemeinsamkeiten kann von der Kreation eines eigenen *Dogme*-Genres gesprochen werden. Christen fasst die Übereinstimmungen der *Dogme*-Filme unter folgenden Hauptpunkten zusammen:<sup>160</sup>

„In fast allen Filmen stehen Gruppen im Zentrum, die zunächst konstituiert werden und im Verlaufe des Films zerfallen. (...) Der spannungserzeugende Motor der Geschichte ist jeweils ein Geheimnis, das ans Tageslicht kommt. (...) Ebenso spielt die Darstellung von Sexualität eine gewisse Rolle. (...)“<sup>161</sup>

Regel 9 widmet sich einmal mehr technischen Kriterien, jedoch spiele diese Regel laut Christen seit Veröffentlichung des Manifests keine besonders große Rolle. Sie besagt, dass nur 35mm Filmrollen verwendet werden dürfen. Diese sind aber schlichtweg zu teuer und selbst die *Dogme 95*-Vertreter verwenden sie kaum.<sup>162</sup>

Die letzte Regel ist jene, welche am weitesten verbreitet und am bekanntesten ist – es geht um das Verbot, den Namen des Regisseurs weder im Vorspann noch im Abspann einzublenden. Dies ist als Gegenschlag zum Autorenfilm zu verstehen, denn „Thomas Vinterberg bekannte in diesem Zusammenhang ehrlich, dass es die Absicht war, so wenig wie möglich Autorenfilmer zu sein“<sup>163</sup>. Für Christen ist dies heute nicht mehr als eine nicht sehr ernst gemeinte Aussage. Es ist eine Tatsache, dass auch die Namen der *Dogme*-Regisseure im Vorspann genannt werden.<sup>164</sup>

Im Jahre 2000 hat man kurzfristig ein *Dogme*-Sekretariat eingerichtet, welches Regisseuren aus aller Welt dazu dienen sollte, das *Dogme*-Zertifikat gegen Bezahlung zu erlangen, um die Filme nach diesen Richtlinien zu produzieren.

---

<sup>160</sup> Vgl. Christen, 2008, S. 496.

<sup>161</sup> Ebenda.

<sup>162</sup> Vgl. ebenda, S. 496-497.

<sup>163</sup> Ebenda, S. 497.

<sup>164</sup> Vgl. ebenda.



Nur zwei Jahre später wird dies jedoch eingestellt und seither versteht sich das sogenannte *Keuschheitsgelübde* als „künstlerisches Mittel, um einen bestimmten kinematografischen Standpunkt auszudrücken. Es ist als Inspiration für Filmschaffende auf der ganzen Welt gedacht. Es ist eine Idee und keine Marke“<sup>165</sup> .

Obwohl *Dogme 95* eine dänische Strömung ist, kommen rund 75 % aller Produktionen aus anderen Ländern. Lars von Trier wendet sich allerdings immer mehr von dem von ihm mitbegründeten Manifest ab. In seinem Film „*Dogville*“<sup>166</sup> (2003) bricht er sämtliche Regeln des *Keuschheitsgelübdes*.<sup>167</sup>

Die *Dogme 95*-Filme stehen stets in Verbindung mit einer gewissen Schwerfälligkeit, welche mit einem Happy End meistens auf sich warten lassen. Im Vergleich mit anderen historischen filmischen Strömungen weist *Dogme 95* - wie schon erwähnt – Gemeinsamkeiten mit der *Nouvelle Vague* auf, welche „(...) als innovative Bewegung mit anfänglichem Trend zur Billigproduktion eine gewisse Faszination (...)“<sup>168</sup> ausübt.

*Dogme 95* lehnt sich weiters an den russischen Revolutionsfilm an, darunter ganz besonders an die Manifeste von Dsiga Wertow, welcher in den 1930er Propaganda-Dokumentarfilme dreht.<sup>169</sup>

Wie das Analysekapitel im Anschluss verdeutlichen wird, weisen die Filme der *Dogme 95* Bewegung und jene des Brüderpaars Dardenne nur wenig Gemeinsamkeiten auf.

---

<sup>165</sup> Christen, 2008, S. 498.

<sup>166</sup> Ebenda.

<sup>167</sup> Vgl. ebenda.

<sup>168</sup> Ebenda, S. 499.

<sup>169</sup> Vgl. Christen, 2008, S. 499.

### 3. Die Brüder Dardenne

#### 3.1. Jean-Pierre und Luc Dardenne

Jean-Pierre wird am 21. 4. 1951 geboren, sein Bruder Luc am 10. 3. 1954. Die beiden stammen aus Engis in der Wallonie nahe der Industriestadt Seraing, Belgien. In der Region sind bis zu den 1960er Jahren zahlreiche Unternehmen angesiedelt, wie etwa die Chemiefabrik „Prayon“<sup>170</sup> oder der Kalk- und Dolomithersteller „Dumont-Wautier“<sup>171</sup>. Der Niedergang der Industrie führt zu politisch-sozialen Unruhen im Land.<sup>172</sup>

Die Gegend ist geprägt von einer hohen Arbeitslosigkeit.<sup>173</sup> Fährt man heute durch Seraing, so zeigt sich ein düsteres Bild:

„The city’s social life has been deeply scarred. Driving through it today one sees block after block of half-inhabited rowhouses, industrial buildings in disuse, graffiti, prostitutes, and adolescents wandering through the streets.“<sup>174</sup>

Es ist genau diese Umgebung, die den Filmen der Brüder Dardenne ab 1996 den örtlichen Rahmen gibt.<sup>175</sup>

Im Winter 1960-1961 kommt es in Belgien zu einem Generalstreik. Im Norden sind viele Bewohner ohne Arbeit und im Süden führt die Schließung einiger Kohlenbergwerke zu Revolten innerhalb der Bevölkerung. Somit verschärft sich die ohnehin schon angespannte Situation zwischen Wallonien und Flandern,

---

<sup>170</sup> Schütz, 2011, S. 28.

<sup>171</sup> Ebenda.

<sup>172</sup> Vgl. ebenda.

<sup>173</sup> Vgl. ebenda.

<sup>174</sup> Mai, 2010, S. 4.

<sup>175</sup> Vgl. ebenda, S. 3.

welche sich bis heute hält. Darüber hinaus erreicht 1960 eine für die Wirtschaft im Land sehr wichtige Kolonie ihre Unabhängigkeit – der Kongo ist frei. Um diesem wirtschaftlichen Verlust entgegenzuwirken, entwirft die belgische Regierung einen rigorosen Sparkurs. Die Menschen sind verunsichert und verleihen ihren Zweifeln und Ängsten durch die Aufstände Ausdruck. Obwohl die Brüder Dardenne zu jenem Zeitpunkt noch Kinder sind, beschreiben sie in zahlreichen Interviews immer wieder ihre persönlichen Erinnerungen an jene Zeit. Darunter zählen zum Beispiel die Selbstmorde jener Arbeiter, welche sich getrieben von der Angst ihren Job zu verlieren, verzweifelt in die Maas schmeißen.<sup>176</sup>

Jean-Pierre und Luc wachsen in einem religiös geprägten Elternhaus auf. Als sie in Seraing das katholische „*Collège Saint-Martin*“<sup>177</sup> besuchen, werden sie erstmals mit der Literatur und dem Kino konfrontiert. Ihre Leidenschaft für den Film wird durch den Französischunterricht entflammt, wodurch sie eine Einführung in die Werke von Jean-Luc Godard, François Truffaut ... bekommen.<sup>178</sup>

Als sich die wirtschaftliche Situation entlang der Maas, dem Gewässer, welches durch Seraing fließt, drastisch ändert, zieht dies zahlreiche öffentliche Streiks nach sich. Diese Ereignisse wirken sich prägend auf das Leben des Brüderpaares aus. Der Name der von ihnen in den 1970er Jahren gegründeten Filmproduktionsfirma „*Les Films du Fleuve*“<sup>179</sup> spielt auf genau jenen Fluss und die damit verbundenen Geschehnisse an.<sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 3.

<sup>177</sup> Ebenda, S. 5.

<sup>178</sup> Vgl. ebenda, S. 5.

<sup>179</sup> Schütz, 2011, S. 29.

<sup>180</sup> Vgl. ebenda.

Als Jean-Pierre 1969 am belgischen „*Institut des Arts de Diffusion*“<sup>181</sup> eine Schauspielausbildung startet, lernt er den dort arbeitenden Armand Gatti kennen. Gatti gilt als Dramatiker und Anarchist, welcher Frankreich im Zuge der Aufstände 1968 verlassen hat und so nach Belgien gekommen ist.<sup>182</sup>

Während des Zweiten Weltkrieges schließt sich Gatti der „*Résistance*“<sup>183</sup> an und wird im Zuge dessen auch nach Deutschland in ein Gefangenenlager deportiert. In den späten 1950er Jahren revolutioniert er das Theater, indem er versucht, „(...) the metaphorical wall between actor and spectator (...)“<sup>184</sup> zu durchbrechen.<sup>185</sup>

Demnach setzte sich Gatti zum Ziel, das Theater bewusst mit dem Publikum in Beziehung zu setzen.

1974 beginnt die Zusammenarbeit der Dardenne mit Gatti, sie werden zu seinen Assistenten. Bevor sie sich gemeinsam mit dem Medium Film auseinandersetzen, widmen sich Gatti und das Brüderpaar zwei Theaterstücken.<sup>186</sup>

„*La Colonne Durutti*“<sup>187</sup> erzählt das Leben von Buenaventura Durutti, einem Anarchisten, welcher zu Zeiten des spanischen Bürgerkrieges umgebracht wird. Das Besondere an dieser Inszenierung ist, dass die Uraufführung in einer verlassenen Fabrik stattfindet und die beiden Schauspieler sowie die Zuseher in einem winzigen Raum zusammengepfercht sind. Das Publikum wird aktiv in das Geschehen eingebunden und so zum wesentlichen Teil der Handlung.

---

<sup>181</sup> Mai, 2010, S. 5.

<sup>182</sup> Vgl. Schütz, 2011, S. 29.

<sup>183</sup> Mai, 2010, S. 5.

<sup>184</sup> Knowles, 1989, S. 14-15.

<sup>185</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 5.

<sup>186</sup> Vgl. ebenda, S. 6.

<sup>187</sup> Ebenda, S. 6.

Durch diese Teilnahme der Gäste am Stück erhofft sich Gatti bei den Besuchern den Mut zur freien und kritischen Meinungsäußerung zu wecken.<sup>188</sup>

Das zweite Theaterstück bei dem Gatti und die Dardenne zusammenarbeiten heißt „*L’arche de l’Adelin*“<sup>189</sup>. Mai spricht in diesem Zusammenhang von einem sogenannten „*survey play*“<sup>190</sup>: Junge Theaterstudenten strömen aus, um Schulkinder, Bauern und andere Arbeiterschichten zu unterschiedlichen Themen zu befragen. *L’arche de l’Adelin* verbindet die Inhalte dieser Umfragen zu einem gemeinsamen Handlungsstrang um die Geschichte Omer Labarres zu erzählen. Omer Labarre ist ein Kleingrundbesitzer, welcher seines Eigentums enteignet wird und seine Schafherde nach Frankreich führt.<sup>191</sup>

Auch durch dieses Werk gelingt es Gatti, die Diskrepanz zwischen dem Zuseher und dem Schauspieler zu minimieren. Durch das *survey play* entsteht eine Symbiose aus den persönlichen Erfahrungen der Landbevölkerung und der innovativen Darstellung dessen auf der Bühne.

Gattis Theater wird von ihm als „*théâtre éclaté*“<sup>192</sup> bezeichnet und man versteht darunter Folgendes:

„(...) in addition to breaking down the border between writer, performer, and audience, his works would present characters at different stages of their lives, in a way that evokes all possible pasts and futures, and conditionals of the present (...).“<sup>193</sup>

---

<sup>188</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 6.

<sup>189</sup> Ebenda.

<sup>190</sup> Ebenda, S. 7.

<sup>191</sup> Vgl. ebenda, S. 6-7.

<sup>192</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>193</sup> Ebenda, S. 7.

Gatti überarbeitet die Bezeichnung des *théâtre éclaté* und gibt ihm von nun an den Namen der „*l'écriture du possible*“<sup>194</sup>.

*L'arche de l'Adelin* ermöglicht es den Menschen, ihr Leben von ihrem persönlichen Standpunkt aus authentisch zu beschreiben.

Es sind genau Projekte wie diese, welche die Brüder Dardenne langsam mit dem Umgang der Kamera vertraut machen. Gatti beauftragt sie zum Beispiel, ein Interview mit einem anarchistischen Immigranten aus Osteuropa zu führen und dieses per Video festzuhalten.<sup>195</sup>

Diese Art zu filmen gefällt den Brüdern sehr und sie vertiefen diese Tätigkeit auch anhand des Beispiels aus dem Brabant. Wiederum unter der Federführung Gattis nehmen sie erzählende Menschen aus diesem wallonischen Gebiet auf und schenken ihnen ihr Gehör.<sup>196</sup>

Als Gatti aus beruflichen Gründen eine Zeit lang in Deutschland arbeitet, verbringen Jean-Pierre und Luc ein paar Monate auf dem Baustellengelände des Kernkraftwerks Tihange, 25 km südwestlich von Lüttich, um etwas Geld zu verdienen und sich schlussendlich ihre erste billige Kamera zu leisten. Nach diesem Aufenthalt beginnt Luc das Studium der Philosophie und Soziologie an der „*Université catholique de Louvain*“<sup>197</sup>.

Gatti gilt als geistiger Mentor der Brüder. Sein politischer Widerstand von links sowie das Zusammenleben mit ihm prägen die beiden.<sup>198</sup>

„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-

---

<sup>194</sup> Knowles, 1989, S. 13.

<sup>195</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 7.

<sup>196</sup> Vgl. Schütz, 2011, S. 29.

<sup>197</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>198</sup> Vgl. Schütz, 2011, S. 30.

Toung, de la résistance, des camps de concentration... . Il évoquait le théâtre et la révolte politique. Il nous a fait lire Rosa Luxembourg.<sup>199</sup>

Mitte der 1970er Jahre ermöglicht ein finanzieller Zuschuss vom Kulturministerium dem Brüderpaar die Gründung von „*Dérives*“<sup>200</sup>. Dabei handelt es sich um eine Vereinigung, „(...) die später auch als Produktionswerkstatt und –gesellschaft für ihre eigenen Filme, aber auch für die von anderen (jungen) Regisseuren, dient“<sup>201</sup>.

Inspiziert von den Erfahrungen, welche sie im Brabant gemacht haben, führen sie die Tätigkeit des Interviewens fort. Mit Videokamera und Mikrofon ausgestattet befragen die Brüder gemeinsam einzelne Menschen und nehmen sie dabei auf.<sup>202</sup>

Während der Zeit von *Dérives* entstehen verschieden Projekte, welche sich mit sozialen Problemen auseinandersetzen. Darunter fällt auch das sogenannte „*Fagnes-project*“<sup>203</sup> aus dem Jahre 1974. Es widmet sich unter anderem einem Wohnkomplex der Arbeiterschicht in Engis (nahe Seraing). Dieses Haus hat in der Gegend einen schlechten Ruf und bekommt vor allem von der Mittelschicht nur wenig Wertschätzung zugesprochen.<sup>204</sup>

Die ambitionierten Regisseure von *Dérives* interviewen verschiedene Bewohner des Gebäudes, so zum Beispiel Kinder, Hausfrauen, Pensionisten usw. ... Sie werden zu ihren Lebensumständen befragt und direkt in ihren Wohnungen gefilmt. Durch die Gespräche mit den jugendlichen Bewohnern bekommen Jean-Pierre und Luc Dardenne einen Einblick in deren Alltag und werden sich

---

<sup>199</sup> Luc Dardenne, (zit. nach: Begon, 2008, S. 17).

<sup>200</sup> Schütz, 2011, S. 30.

<sup>201</sup> Ebenda.

<sup>202</sup> Vgl. ebenda.

<sup>203</sup> Mai, 2010, S. 8.

<sup>204</sup> Vgl. ebenda, S. 8-9.

bewusst, wie sehr sich die Heranwachsenden nach einem eigenen Raum zum Leben und für ihre Freizeitaktivitäten sehnen.<sup>205</sup>

Um diesem Wunsch nachzukommen, stellen die Filmemacher der *Dérives* eine Art „*Workshop*“<sup>206</sup> in einem nahegelegenen, leerstehenden Haus auf die Beine. Die jungen Leute sind gemeinsam mit den Regisseuren kreativ tätig und basteln unter anderem an einer sich bewegenden Skulptur aus Müll und Abfällen welche „*beast of the flow*“<sup>207</sup> genannt wird. Der Name spielt einmal mehr auf die Maas an und steht symbolhaft für die triste wirtschaftliche und soziale Situation der Gegend. Die Skulpturen werden öffentlich ausgestellt und erzürnen die lokalen Politiker. Sie sind nur wenig erfreut darüber, dass den sozialen Spannungen innerhalb des Wohnkomplexes in der Öffentlichkeit Ausdruck verliehen wird.<sup>208</sup>

Zahlreiche Projekte dieser Art folgen. Viele Videos allerdings werden nie für Personen außerhalb der *Dérives* zugänglich gemacht bzw. werden sie nur einmal vorgeführt, um sofort danach wieder gelöscht zu werden. Zu diesem Zeitpunkt geht es den Brüdern Dardenne nicht darum, ihre Aufzeichnungen zu vermarkten. Vielmehr wollen sie in der Bevölkerung ein Bewusstsein für die sozialen Missstände schaffen. Das Brüderpaar versucht die Gründe für diese zu verstehen und zu nachvollziehen.<sup>209</sup>

Nachdem sich das Brüderpaar intensiv mit der Arbeit an Videos auseinandergesetzt hat, erwacht in ihm das Bedürfnis, mehr Komplexität in sein Werk zu bringen. Jean-Pierre und Luc fühlen sich verstärkt zum Filmemachen an sich hingezogen. Darin erkennen sie den wesentlichen Vorteil, ein breiteres Publikum mit dem Leben sozialer Randgruppen zu konfrontieren. Die beiden

---

<sup>205</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 9.

<sup>206</sup> Ebenda.

<sup>207</sup> Ebenda.

<sup>208</sup> Vgl. ebenda, S. 8-9.

<sup>209</sup> Vgl. ebenda, S. 9.



werden sich der Tatsache bewusst, dass sie dafür ihre grundlegende Herangehensweise an das Medium Film ändern müssen. Durch diesen Perspektivenwechsel erhoffen sie sich Filme zu kreieren, welche auch im Fernsehen ausgestrahlt werden.<sup>210</sup>

Dies gibt den Anstoß zur Produktion der ersten Dokumentarfilme von Jean-Luc und Pierre Dardenne.

---

<sup>210</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 10.

## 3.2. Filmisches Schaffen der Dardenne

### 3.2.1. Der Dardenne'sche Dokumentarfilm und seine Anfänge

1978 gilt als das Jahr, in dem Jean-Pierre und Luc ihren ersten Dokumentarfilm veröffentlichen. Schütz spricht in diesem Zusammenhang aber nicht vom Dokumentarfilm im klassischen Sinn, sondern von den sogenannten „*vidéographies*“<sup>211</sup> – also den Videoaufnahmen. Nichtsdestotrotz unterscheiden sie sich maßgeblich von den bis dahin veröffentlichten Werken des Brüderpaars.<sup>212</sup>

Die *vidéographies* der Dardenne gelten als wichtiger Bezugspunkt für andere Regisseure weltweit. An der Verbreitung dieser Videos maßgeblich beteiligt ist Paul Tréfois. Tréfois ist verantwortlich für die belgische Fernsehsendung „*Vidéographies*“<sup>213</sup>, welche jahrelang die Werke europäischer und amerikanischer Künstler ausstrahlt.<sup>214</sup>

1975 erhält *Dérives* einen Zuschuss vom Kulturministerium, welcher für das Projekt „*The History of the Workers' Movement in the Region of Liège from 1936 to Today*“<sup>215</sup> aufgewendet wird. Dieses Projekt stützt sich auf die bewusste Auseinandersetzung mit der Geschichte des Landes, welche den Zusehenden in Form von Interviews nähergebracht wird. Ursprünglich sollte es den politischen Widerstand der Arbeiterklasse nach dem Generalstreik von 1960 behandeln, es weitet sich aber inhaltlich auf die Widerstandsbewegungen

---

<sup>211</sup> Schütz, 2011, S. 30.

<sup>212</sup> Vgl. ebenda.

<sup>213</sup> Mai, 2010, S. 10.

<sup>214</sup> Vgl. ebenda.

<sup>215</sup> Ebenda.

der Arbeiter gegen den spanischen Bürgerkrieg sowie die Besetzung Belgiens während des Zweiten Weltkriegs aus.<sup>216</sup>

Aus *The History of the Workers' Movement in the Region of Liège from 1936 to Today* gehen drei Filme hervor: „*Le chant du Rossignol*“<sup>217</sup> (1977), „*Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Maas pour la première fois*“<sup>218</sup> (1979) und „*Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler*“<sup>219</sup> (1981) auch bekannt als „*Le journal*“<sup>220</sup>.

Sowohl *Léon M* als auch *Le journal* behandeln den großen Streik von 1960. Die beiden Hauptfiguren der jeweiligen Filme, Léon Masy und Edmond, haben beide aktiv gestreikt und geben ihre persönlichen Erfahrungen und Eindrücke wieder. Stolz und mit Ehre erfüllt verleihen sie ihrer Freude aktiv am Widerstand teilgenommen zu haben Ausdruck.<sup>221</sup>

Das nostalgische Gefühl für die Vergangenheit, das Edmond und Léon anfänglich in den Filmen vermitteln, muss jedoch schnell jenem für die Gegenwart weichen. Jean-Pierre und Luc wollen nicht im Vergangenen verharren, sondern interessieren sich vielmehr dafür, welche Spuren der Streik und der Widerstand in der Region um Liège hinterlassen haben.<sup>222</sup>

Die Kamera begleitet Léon Masy in seinem selbstangefertigten Boot, wie es die Maas hinunterfährt und der Protagonist von den Aufständen der Arbeiter der Metallindustrie erzählt. Das nach Vorne- und Zurückbewegen des Bootes steht symbolhaft für die Auseinandersetzung mit der Zukunft und der Vergangenheit. Obwohl Léon nicht mehr für die Metallfabrik arbeitet, fühlt er sich der Arbeit dort

---

<sup>216</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 10.

<sup>217</sup> Schütz, 2011, S. 30.

<sup>218</sup> Ebenda.

<sup>219</sup> Ebenda.

<sup>220</sup> Mai, 2010, S. 11.

<sup>221</sup> Vgl. ebenda, S. 11.

<sup>222</sup> Ebenda.

noch sehr verbunden. Während der Fahrt zeigt er immer wieder auf jene Stellen nahe dem Ufer, an denen er und seine Freunde Auseinandersetzungen mit der Polizei hatten.<sup>223</sup>

Der Film beschränkt sich allerdings nicht auf Léon, sondern beinhaltet zum Beispiel auch Interviews mit jenen Frauen, die aus Protest und als weitere Form des Widerstandes die örtliche Post blockiert haben. Das Besondere an der Interviewtechnik ist, dass die befragten Personen stets alleine gezeigt werden und so ihre Erinnerungen durchleben. Das Alleinsein spielt eine wesentliche Rolle im Film, aus der anfänglichen Brüderlichkeit, welche Léon zu Beginn beschreibt, ist nichts mehr übrig und er muss sein Leben nun ohne jegliche Unterstützung bestreiten. Man sieht ihn nie mit anderen Personen, lediglich in seinen Erinnerungen an früher ist er nicht einsam.<sup>224</sup>

Mai spricht im Zusammenhang mit dem Film von einer gewissen *Utopie*, englisch „*utopia*“<sup>225</sup>. „Utopia was the historical motor behind the strikers' fraternal quest of revolution, the ultimate cause of what should have been a chain of reactions leading to its realization; but utopia finally eludes them.“<sup>226</sup>

Die Streikenden sind überzeugt von ihren Handlungen und voller Hoffnung, ihre Situation ins Positive zu wenden. Als sie jedoch erkennen müssen, dass ihre Bemühungen umsonst sind, halten viele der Aufständischen aus Selbstschutz an ihren Illusionen fest.

Als Masy verlassen die Maas in seinem Boot hinunterfährt, beschreibt eine Stimme aus dem Off auf poetische Art und Weise das Verhältnis der Möwe und des Flusses, um dem utopischen Zustand Ausdruck zu verleihen.<sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 11.

<sup>224</sup> Vgl. ebenda, S. 11-12.

<sup>225</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>226</sup> Ebenda.

<sup>227</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 12.

„The gull embodies the future, progress, the promise of the sea, and the perfect society that the revolution hoped to produce. The reflection of the sky on the windshield of the motorboat serves as a constant reminder of this promise. But the river now passes through a rubble-strewn environment haunted by the phantoms of a failed revolution.“<sup>228</sup>

Laut heulender Wind verstärkt dieses melancholische Bild und hebt die widersprüchliche Situation zwischen Hoffnung und Realität hervor. Durch den Film *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Maas pour la première fois* kristallisiert sich ein fundamentales Element für die weiteren Dardenne-Filme heraus – die geographischen Gegebenheiten rund um die Stadt Seraing als Rahmen für alle Handlungen.<sup>229</sup>

Edmond, die Hauptfigur des Films *Le journal*, wird von der Kamera dabei begleitet, wie er einsam durch die Straßen von Seraing streift und dabei seine Erinnerungen wieder aufleben lässt. Wie schon beim ersten Dokumentarfilm kommt auch hier eine Stimme aus dem Off zum Einsatz, welche die Situation schildert. Es ist eine von Menschen verlassene, trostlose Region und die leerstehenden Fabrikgebäude sowie das wuchernde Unkraut verstärken das Bild einer Stadt, welche ihren Bewohnern nur wenig Perspektiven geben kann.<sup>230</sup>

Der Film erinnert in Bezug auf seine Einstellungen und die Darstellung der trostlosen Landschaft stark an Rossellinis *Germania anno zero*, ein Werk, welches Luc Dardenne als Vorbild für ihre späteren Filme bezeichnen wird.<sup>231</sup>

*Le journal* endet mit einer Szene, in der die Hauptfigur in den Straßen umherirrt um schlussendlich alleine einen Kaffee zu trinken. Es scheint, als habe Edmond

---

<sup>228</sup> Ebenda.

<sup>229</sup> Vgl. ebenda, S. 12-13.

<sup>230</sup> Vgl. ebenda, S. 13.

<sup>231</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 13.

eine gewisse Routine im einsamen Herumwandern durch die Stadt entwickelt.<sup>232</sup>

Leon als auch Edmond werden von Mai als „(...) lyrical wanderers, dreamers whose actions and thoughts meander, independently of unions or political parties“<sup>233</sup> bezeichnet.

Sie halten an der Vergangenheit fest und schwelgen in Erinnerungen an jene Zeiten, in denen sie aktiv für ihre Stadt Seraing gekämpft haben und voller Erwartungen und Zuversicht waren. Ihre unerschütterlichen, ja nahezu naiven Hoffnungen verdammen sie zu einem einsamen und trostlosen Leben.

1980 folgt *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler*. Bei diesem Film geht es ebenfalls um die Aufstände der Stahlarbeiter in der Zeit von 1961 bis 1969 dokumentiert in Form von Interviews.<sup>234</sup>

„Die Brüder Dardenne zeichneten auf diese Weise viele Porträts von Menschen aus der Arbeiterklasse, die für mehr Gerechtigkeit in ihren Fabriken, in ihrem Umfeld und Leben kämpften.“<sup>235</sup>

Die vorherrschenden Themen sind jene des Kollektivs, also der Öffentlichkeit. Darunter fallen die öffentlichen Streiks oder aber auch der Widerstand gegen die Nationalsozialisten.

Ab den 1990er Jahren wenden sich die Brüder Dardenne in ihren Produktionen verstärkt den Einzelschicksalen der Menschen zu, darauf wird aber vor allem in Bezug auf die Filmanalyse noch verstärkt eingegangen.

---

<sup>232</sup> Vgl. ebenda, S. 14.

<sup>233</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>234</sup> Vgl. Schütz, 2011, S. 31.

<sup>235</sup> Ebenda, S. 32.

### 3.2.2. Vom Dokumentarfilm zum Fiktionsfilm

1981 setzt sich die Zusammenarbeit der Dardenne und Gatti fort. Seine Mitwirkung beim Film „*Nous sommes tous des noms d'arbres*“<sup>236</sup> inspiriert das Brüderpaar dermaßen, dass auch sie das tiefe Verlangen nach der Produktion eines Fiktionsfilms verspüren.<sup>237</sup>

„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>238</sup>

Der Film *Nous sommes tous des noms d'arbres* entsteht in Derry in Nordirland während der Hungerstreiks zu Beginn der 1980er Jahre als eine Art Gemeinschaftsprojekt, Mai spricht wortwörtlich von einem „*community workshop*“<sup>239</sup>.

Viele der Rollen werden von Mitarbeitern des Workshops selbst gespielt, so etwa von Paddy Doherty, welcher an der Gründung dieses Gemeinschaftsprojektes maßgeblich beteiligt ist.<sup>240</sup>

Bevor die Brüder Dardenne 1986 ihren ersten Spielfilm drehen, erscheint 1983 ihr letzter Dokumentarfilm mit dem Titel „*Regarde Jonathan*“<sup>241</sup>:

„Une topologie de l'œuvre de Jean Louvet, auteur, écrivain belge, wallon, dont les pièces de théâtre font partie des expériences qui tracent la figure floue de la création théâtrale contemporaine. Une sorte de portrait dont les traits ne chercheraient pas, comme une biographie, une

---

<sup>236</sup> Mai, 2010, S. 15.

<sup>237</sup> Vgl. ebenda.

<sup>238</sup> Jean-Pierre, (zit. nach: Contre Bande, 2005, S. 26).

<sup>239</sup> Mai, 2010, S. 15.

<sup>240</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 15-16.

<sup>241</sup> Ebenda, S. 20.

ressemblance à l'auteur, mais bien plutôt une ressemblance à son œuvre.<sup>242</sup>

Es handelt sich demzufolge also um eine Exploration des Lebens und Schaffens des Dramaturgen Jean Louvet.

Louvet stammt als Sohn eines Minenarbeiters aus einfachen Verhältnissen. Zu Zeiten des Generalstreiks in Belgien gründet er das „*Proletarian Theater*“<sup>243</sup> in der Stadt La Louvière.<sup>244</sup>

„*The Train of the Good God*“<sup>245</sup> ist das erste Stück Louvets, welches in dem von ihm gegründeten Theater ab 1962 aufgeführt wird.<sup>246</sup>

Er setzt sich in seinen Werken intensiv mit der wallonischen Kultur und dem Leben der dort lebenden Menschen auseinander:

„Les pièces de Jean Louvet s'inscrivent dans l'histoire, la vie et l'intériorité des êtres. Le réalisme y rejoint le symbolisme et l'allégorie, le poids des idées contraste avec le raffinement de l'écriture.“<sup>247</sup>

Im Zuge der intensiven Auseinandersetzung mit Jean Louvet werden sich Jean-Luc und Pierre Dardenne immer mehr der Tatsache bewusst, dass er viele von jenen Themen behandelt, welchen auch die volle Aufmerksamkeit des Brüderpaars zuteil wird.

Es würde den Rahmen sprengen, detailliert auf Louvets Werke einzugehen – prinzipiell jedoch gilt, dass die Brüder Dardenne durch die Beschäftigung mit den Werken von Jean Louvet einen Reifeprozess durchlaufen, welcher in ihnen

---

<sup>242</sup> URL: <http://www.wip.be/index.php?l=fr&p=movie:2760002> [21.07.2012].

<sup>243</sup> Mai, 2010, S. 20.

<sup>244</sup> Vgl. ebenda, S. 20.

<sup>245</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>246</sup> Vgl. ebenda.

<sup>247</sup> URL: [http://www.wallonie-en-ligne.net/Wallonie\\_Citoyennete/Prix\\_Bologne-Lemaire/Prix\\_Wallon\\_2002.htm](http://www.wallonie-en-ligne.net/Wallonie_Citoyennete/Prix_Bologne-Lemaire/Prix_Wallon_2002.htm) [21.07.2012].



verstärkt das Bedürfnis hervorruft, mit ihrer Arbeit ein breiteres Publikum als bisher zu erreichen. Die Weichen für den ersten Dardenne- Spielfilm sind dadurch gelegt.

1986 drehen Jean-Pierre und Luc den Film „*Falsch*“<sup>248</sup>. Dabei handelt es sich um eine Adaption des Avantgarde-Theaterstücks nach dem jüdisch-belgischen Schriftsteller René Kalisky, dessen Vater 1944 nach Auschwitz deportiert wird und dort stirbt. Kalisky scheut Ende der 1960er Jahre nicht davor zurück, sich bewusst mit dem Holocaust und dem Antisemitismus auseinanderzusetzen.<sup>249</sup>

Obwohl es der erste Fiktionsfilm des Brüderpaares ist, erinnert er noch stark an die Dokumentarfilme der Dardenne. So setzt er sich einmal mehr mit einem historischen Element und der Erinnerung dessen auseinander. *Falsch* wird damals nicht im Kino ausgestrahlt, sondern erscheint nur im belgischen Fernsehen.<sup>250</sup>

Der Protagonist des Films ist Joe, der letzte Überlebende der Familie Falsch, welche jüdische Wurzeln hat. Alle anderen Familienmitglieder sterben in Konzentrationslagern und die dramatische Handlung nimmt ihren Lauf. Joes Jugendliebe ist Lili, die deutsche Tochter eines Nazifunktionärs, welche ebenfalls ums Leben kommt.<sup>251</sup>

Vordergründig geht es um „(...) das Verhältnis zu Deutschland und seiner Geschichte (...), um das Leben im Exil, die Unglaublichkeit der Todesmaschinerie in den Konzentrationslagern und die Stellung Lilis in der Familie Falsch“<sup>252</sup>.

---

<sup>248</sup> Mai, 2010, S. 24.

<sup>249</sup> Vgl. ebenda, S. 24-25.

<sup>250</sup> Vgl. ebenda.

<sup>251</sup> Vgl. Schütz, 2011, S. 34.

<sup>252</sup> Ebenda.

Wie schon immer wieder bei ihren Dokumentarfilmen zu erkennen ist, setzen Jean-Luc und Pierre Dardenne hier erneut den Fokus auf das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Es scheint, als ob die Gedanken an die früheren Zeiten die Zukunft zerstören würden. Joes Erinnerungen machen es ihm unmöglich, an eine neue Liebe zu denken und er wirkt wie gelähmt von dem schmerzlichen Verlust, welcher ihm widerfahren ist.

Die Familienmitglieder reflektieren vor ihrem Tod intensiv über ihre Stellung inn- und außerhalb der Familie und setzen dies stets mit den sozial-politischen Entwicklungen in Beziehung. Dies verdeutlicht sich durch die nicht chronologische Erzählung, vielmehr ist es „(...) a long and often bitter settling of accounts between family members, all equally realistically, through which we gradually deduce a story“<sup>253</sup>.

Die Dardenne haben sich für diese Kalisky Adaption entschieden, da sie in ihrer Originalversion zahlreiche innere Monologe aufweist und den Schwerpunkt auf ein gesellschaftlich brisantes Thema legt.<sup>254</sup>

Es ist kein Zufall, dass alle Familienmitglieder Namen tragen, welche im alten Testament eine wesentliche Rolle spielen (Joseph, Jacob, Benjamin, Rachel). Nach Kaliskys Vorbild stellt das Brüderpaar auch in ihren darauffolgenden Werken immer wieder solche Bezüge zur Bibel her: „(...) the film contains the Dardennes' first of many rewritings of biblical stories through a contemporary, historical situation“<sup>255</sup>.

Der wichtigste Entwicklungsschritt, den Jean-Luc und Pierre und während der Produktion von *Falsch* machen, ist die bewusste Abspaltung vom

---

<sup>253</sup> Mai, 2010, S. 26.

<sup>254</sup> Vgl. Schütz, 2011, S. 34.

<sup>255</sup> Ebenda.

Dokumentarfilm. Von diesem Zeitpunkt an liegt der Schwerpunkt ihrer Arbeit auf der Fiktion.

1987 veröffentlicht das Brüderpaar den Kurzfilm „*Il court il court le monde*“<sup>256</sup>. Wird *Falsch* von Mai noch als „*television film or semidocumentary*“<sup>257</sup> bezeichnet, so gilt der eben genannte Kurzfilm als offizieller Beginn des fiktionalen Arbeitens. Es geht darin um die Tätigkeiten eines Produktionsleiters einer Fernsehsendung; also eine Art „*mise-en-abyme*“<sup>258</sup> des Films im Film. Dargestellt wird die Hauptfigur von Jean Dardenne selbst.<sup>259</sup>

1992 veröffentlichen Jean-Pierre und Luc den Film „*Je pense à vous*“<sup>260</sup>. Ihnen steht für dessen Realisierung ein großzügiges Budget zur Verfügung und somit können sie es sich erlauben, renommierte Schauspieler und eine professionell arbeitende Crew zu engagieren. Sie arbeiten mit niemand geringerem als Jean Gruault, einem bekannten Drehbuchautor und Vertreter der *Nouvelle Vague*, zusammen.<sup>261</sup>

Doch schon vor der offiziellen Vorführung des Films kritisiert 1991 Luc diesen aufs Schärfste und reflektiert über die gemeinsame Arbeit mit seinem Bruder. Seine Gedanken darüber hält er in seinem künstlerischen Tagebuch fest und schreibt am 29.12. desselben Jahres:

„Que faire? Faut-il continuer à vouloir filmer? Faire des films? À quoi bon! Le mauvais film que nous venons de tourner devrait nous guérir à jamais de cette illusion, de cette prétention. Notre pays, son histoire

---

<sup>256</sup> Ebenda, S. 30.

<sup>257</sup> Ebenda.

<sup>258</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>259</sup> Vgl. ebenda, S. 30-33.

<sup>260</sup> Schütz, 2011, S. 35.

<sup>261</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 33.

peuvent-ils produire des cinéastes comme nous, un cinéma comme celui que nous voudrions faire?“<sup>262</sup>

Luc sollte recht behalten, denn der Film bekommt in allen wichtigen Filmzeitschriften schlechte Kritiken und manche Stimmen gehen sogar soweit, von einem „Karriereende“<sup>263</sup> der Brüder Dardenne zu sprechen. Darüber unterhalten sich Jean-Pierre und Luc mit Andrews Geoff, einem Journalisten des *Guardian* im Februar 2006.<sup>264</sup>

Inhaltlich setzt sich *Je pense à vous* mit einem den Dardenne sehr vertrautem Thema auseinander – den sozialen und geographischen Umständen der Arbeiterschicht in Seraing. Der Film startet sofort mit verschiedenen Einstellungen der Maas, welche sich ihren Weg durch eine verlassene, menschenleere Gegend schlängelt.<sup>265</sup>

Als Nächstes wird der Zuseher mit Fabrice Ferraro, einem Stahlarbeiter, und seiner bildhübschen Frau Céline sowie deren Sohn konfrontiert. Es ist eine sehr freudige Szene, in der sie gemeinsam mit Arbeitskollegen den Umzug in ein neues Haus feiern. Fabrice umarmt seine Frau herzlich und alle tanzen und lachen zusammen. Fabrice hat eine leitende Funktion in der Gemeinde inne und wie schon sein Vater genießt er großes Mitspracherecht bei den jährlich stattfindenden Karnevalsumzügen.<sup>266</sup>

Diese für die Wallonie typische Tradition bringt Fabrice auch seinem Sohn näher, indem er ihn in diese Tätigkeiten einführt. Darüber hinaus widmet sich der Film nicht nur dem alltäglichen Leben der Arbeiterschicht, sondern spricht indirekt auch das Thema der Einwanderung an. So tragen die Protagonisten

---

<sup>262</sup> Dardenne, 2008, S. 10.

<sup>263</sup> Vgl. URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2006/feb/11/features> [22.07.2012].

<sup>264</sup> Vgl. ebenda.

<sup>265</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 34.

<sup>266</sup> Vgl. ebenda, S. 34-35.

einen italienischen Nachnamen, um das damals wie heute häufig auftretende Phänomen der Immigration hervorstreichen.<sup>267</sup>

Nach den doch sehr freudvollen und positiven Anfangsszenen folgt Fabrices' Absturz. Er distanziert sich immer mehr von seiner Familie und die Eifersucht um seine Frau scheint ihn aufzufressen. Dieses Gefühl verstärkt zum einen Jack. Er ist der Lehrer von Céline, bei dem sie Englisch lernt, um ihre Chancen auf dem Arbeitsmarkt zu verbessern.<sup>268</sup>

Zum anderen nimmt Fabrice seinen Bruder als ernsthaften Konkurrenten wahr. Nach Monaten des Schweigens und der Distanz gesteht Fabrice seiner Frau, dass er gefeuert wurde. Blind vor Eifersucht schlägt er vor, Céline möge zu Jack zurückgehen, obwohl die beiden nie über ein freundschaftliches Verhältnis hinausgegangen sind. Fabrice beginnt an Depressionen zu leiden und vernachlässigt seinen geliebten Sohn sehr.<sup>269</sup>

In einer Einstellung sieht der Zusehende, wie Fabrice mitten in der Nacht vor dem Fluss steht und darauf starrt. Es liegt die Vermutung nahe, dass er dort hineinspringt, um den Freitod zu wählen so wie viele unzählige Arbeiter dies aus Frustration nach dem großen Streik getan haben. Der Protagonist bringt sich zwar nicht um, aber trotzdem sinkt Fabrice immer weiter ab.<sup>270</sup>

Er verbringt Abend um Abend lieber in einer Bar, als sich um seine Familie zu kümmern. Schlussendlich ist aber genau sie maßgeblich daran beteiligt, dass Fabrice wieder auf den rechten Weg findet. Gegen Ende des Films sieht man ihn, wie er während des Karnevalumzuges nach längerer Abwesenheit

---

<sup>267</sup> Vgl. ebenda, S. 35.

<sup>268</sup> Vgl. ebenda.

<sup>269</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 35.

<sup>270</sup> Vgl. ebenda.

zurückkehrt und seinen Sohn in die Arme schließt. Die Familie scheint glücklich vereint.<sup>271</sup>

Warum jedoch äußern sich die Dardenne so kritisch über *Je pense à vous*? Mai führt einen der Hauptgründe auf die Herangehensweise an den Film zurück:

„The problem was not in communication – they had the means to reach a broad audience. Instead, the problem lies in the process of filming, one that led to a product lacking in affective intensity.“<sup>272</sup>

Nachdem sich die Brüder jahrelang mit dem Dokumentarfilm auseinandergesetzt haben, beginnen sie kritisch darüber zu reflektieren. Sie werden sich immer mehr bewusst, dass der Dokumentarfilm an sich die Künstler in gewisser Art und Weise beschränkt. Luc Dardenne äußert sich in diesem Bezug wie folgt:

„(...) [N]ous ressentions une limite, une résistance venant des gens que nous filmions et de la manière dont les événements se déroulaient. Résistance que l'on peut en partie vaincre par une certaine mise en scène et par le montage, mais résistance quand même et perpétuelle tentation de manipuler.“<sup>273</sup>

Jean-Pierre und Luc sehen sich mit einem Widerstand seitens der von ihnen gefilmten Personen konfrontiert und erleben diesen als große Blockade, welcher ihrem Schaffen ungewollte Grenzen setzt.

Weiters erkennen sie, dass der Zugang zu historischen Ereignissen im Dokumentarfilm nichtsdestotrotz ein indirekter bleibt. Schließlich können die Zeitzeugen erst *nach* dem Eintreten des Geschehens befragt werden. Durch

---

<sup>271</sup> Vgl. ebenda, S. 35-36.

<sup>272</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>273</sup> Dardenne, 2008, S. 110-111.

die bewusste Abspaltung vom dokumentarischen Filmen erhoffen sich die Brüder, aus der starren Rolle der Beobachter hervorzutreten zu können.<sup>274</sup>

Der Fiktionsfilm symbolisiert für sie die Möglichkeit, mit den Schauspielern und allen am Film Beteiligten näher in Verbindung treten zu können, als dies bisher der Fall war. Sie sehnen sich nach einem intensiven Verhältnis zwischen allen Mitwirkenden wie sie es zu Zeiten ihrer Zusammenarbeit mit Gatti erlebt haben. Jean-Pierre und Luc sind fest davon überzeugt, dass sich das Leben in der Kommune äußerst positiv auf die Arbeit am Theater ausgewirkt hat. Das ist der Grund, warum die Dardenne sich eine Arbeitsmethode wünschen, welche auf wohlwollender Zusammenarbeit basiert.

„The collaborative method, it was hoped, would let them tell stories from the inside of history, with the help of creative people who could develop new types of shots and montage; in short, it would create a style born of fraternity.“<sup>275</sup>

Da die Dardenne während ihrer Arbeit am Dokumentarfilm nur mit Laiendarstellern arbeiten und selber filmen, übt das erstmalige Engagement einer professionellen Crew und Schauspieler für *Je pense à vous* Druck auf die beiden aus. Jean Gruault, welcher intensiv mit Truffaut, Godard und Resnais zusammengearbeitet hat, gibt Jean-Pierre und Luc wertvolle Hinweise, um eine erfolgreiche Loslösung vom Dokumentarfilm zu vollziehen. Die beiden sind ihm dafür sehr dankbar, doch gelingt es ihnen noch nicht, die Anweisungen in die Realität umzusetzen.<sup>276</sup>

1992 schreibt Luc Dardenne in seinem Tagebuch, in gewisser Weise eingeschüchtert von Gruault gewesen zu sein. Zu dem Zeitpunkt, als das Brüderpaar an der Realisierung von *Je pense à vous* arbeitet, hat es noch keine klaren Vorstellungen darüber, wo es filmtechnisch hin möchte und was es

---

<sup>274</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 37.

<sup>275</sup> Mai, 2010, S. 37.

<sup>276</sup> Vgl. Dardenne, 2008, S. 17.

erreichen will: „Nous ne savions pas ce que nous voulions et nous nous sommes fait croire que nous le savions. Plus jamais d'expérience pareille“<sup>277</sup>.

Mai definiert *Je pense à vous* als ein inhaltlich ansprechendes Werk, jedoch sei es zu überladen an unnötigen Subplots. Darüber hinaus sei der Film, wie auch schon *Falsch* und ihre vorangehenden Dokumentarfilme, übervoll an Dialogen und Gesprächen, welche die Qualität maßgeblich beeinträchtigen.<sup>278</sup>

Auf Grund der Unsicherheit von Jean-Pierre und Luc übernimmt die Filmcrew immer mehr wichtige Entscheidungen, welche eigentlich die Brüder fällen sollten. So bestimmen etwa die Schauspieler den Kameramann oder aber auch den Regieassistenten. Mehr und mehr wird den Dardenne das leitende Ruder aus der Hand gerissen und sie werden von ihrem eigenen Projekt ausgeschlossen.<sup>279</sup>

Auf technischer Ebene bedient sich der Film laut Mai gängiger Methoden:

„The onscreen result is a compendium of conventional effects (...). The film is also filled with stylistic noise. This is evident in the completely clichéd opening sequence, with its establishing shot, zoomed in to the main character, replete with the appropriate details that tell us all we need to know.“<sup>280</sup>

Dieses ausdrückliche Hinweisen auf Handlungselemente, welche dem Zusehenden ohnehin klar sind, zieht sich durch den gesamten Film. So wird diesbezüglich sehr viel Musik auf extradiegetischer Ebene eingesetzt, ein Phänomen, welches in den späteren Dardenne-Filmen fast zur Gänze verschwunden ist.<sup>281</sup>

---

<sup>277</sup> Ebenda.

<sup>278</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 38.

<sup>279</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 38.

<sup>280</sup> Ebenda.

<sup>281</sup> Vgl. ebenda, S. 38-39.



Der britische Filmwissenschaftler Martin O'Shaughnessy verdeutlicht, dass der Film beim Publikum so schlecht ankommt, weil dieses sich eine geschickte Auseinandersetzung mit den politisch-ethnischen Rahmenbedingungen der Handlung erhofft habe. Anstelle dessen findet es eine Aneinanderreihung an vorhersehbaren Sequenzen wieder.<sup>282</sup>

Mit *Je pense à vous* gelingt den Dardenne nicht das, was sie sich anfänglich von der Produktion erhofft hatten. Die im Film gezeigten Emotionen schwappen nicht auf die Zusehenden über und die zuvor angesprochene Distanz ist nach wie vor so präsent wie in ihren Dokumentarfilmen.

Zwar gelingt es, soziale Anliegen und Phänomene in den Film zu integrieren, jedoch scheitert der Erfolg letztendlich an der Umsetzung. *Je pense à vous* ist ein tiefer Einschnitt in die Karriere der Brüder Dardenne.

Jedoch gibt dieser den entscheidenden Anstoß sich bewusst zu werden, mit welcher Art von Film Jean-Pierre und Luc sich identifizieren können: „The film stuck in the craw of the brothers for years after as a negative lesson against which they would redefine their entire approach“<sup>283</sup>.

Eine Phase der Neuorientierung beginnt.

Nach den negativen Erfahrungen, welche das Brüderpaar mit *Je pense à vous* gemacht hat, zweifelt es kurzzeitig an seiner Berufung. Diese Unsicherheit arbeitet Luc Dardenne auf den ersten Seiten seines künstlerischen Tagebuchs „*Au dos de nos images*“<sup>284</sup> (erstmalig veröffentlicht 2005) auf. Der Beginn widmet sich der Phase des Umbruchs nach den Rückschlägen ihres ersten Fiktionsfilms.<sup>285</sup>

Weiters beschreibt Luc in dem Tagebuch das enge Verhältnis zu seinem Bruder und wie sie gemeinsam intensiv daran arbeiten, ihre Visionen vom

---

<sup>282</sup> Vgl. URL: <http://frc.sagepub.com/content/15/3/219> [20.07.2012].

<sup>283</sup> Mai, 2010, S. 40.

<sup>284</sup> Ebenda, S. 40.

<sup>285</sup> Vgl. ebenda, S. 40.

Filmmachen in die Realität umzusetzen. Das Werk beinhaltet zahlreiche poetische Zitate und Querverweise zu den Disziplinen der Philosophie und der Literatur.

Schnell verdeutlichen die ersten Einträge, dass Jean sich gegen die vorherrschende Art und Weise Filme zu drehen, auflehnt und diese stark kritisiert. So schreibt er etwa am 6.9.1992:

„L'impression que beaucoup de films sont mises en image et musique d'une mécanique dramatique de plus en plus triviale, platement évidente, sans ombre sinon celle calculée par le concepteur-gestionnaire afin de maintenir en alerte le consommateur. Aucune ombre réelle, aucune contradiction (...).“<sup>286</sup>

Die geäußerte Kritik, auch in Bezug auf das Bild des Künstlers, erinnert sehr stark an die Forderungen der *Nouvelle Vague*. Es lässt sich eine Verbindung herstellen zwischen der Auflehnung von Truffaut und seinen Anhängern gegen die *tradition de qualité* und Lucs Rebellion gegen die zeitgenössischen Filme für die breite Masse.<sup>287</sup>

In einem Interview mit Andrews 2006 können die Aussagen der Brüder Dardenne getrost mit jenen des jungen Truffaut in den 1950er Jahren verglichen werden:

„So we worked on the script, and we told ourselves a few things: that we would not work with well known actors; we would work in locations chosen only by ourselves; the crew around us would only be friends and people chosen by us; and we would organize every aspect of the shoot ourselves. And most of all, we would have the least possible amount of technology, of technical mediation.“<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Dardenne, 2008, S. 15.

<sup>287</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 42.

<sup>288</sup> Vgl. URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2006/feb/11/features> [22.07.2012].

Wie schon Truffaut fordern Jean-Pierre und Luc einen individuellen Zugang zum Filmemachen. Sie wollen sich loslösen von gängigen Vorgaben und die Produktionen mit ihrer persönlichen Handschrift versehen.

Die Brüder entwickeln sich immer mehr zu *auteurs* und gehen in ihrer Arbeitsweise so vor, wie sie es schon bei Gatti gelernt und geschätzt hatten. Die Brüder legen größten Wert auf die kollegiale Zusammenarbeit mit allen an der Produktion Beteiligten und wählen diesmal ihr Team persönlich aus. Es ist ihnen wichtig, Schauspieler zu finden, welche wirklich mit ihnen arbeiten wollen. Vorüber soll die Phase sein, in der die Akteure Jean-Pierre und Luc blockieren, immer wieder sprechen sie von einem „brüderlichen“<sup>289</sup> Verhältnis untereinander.<sup>290</sup>

Die Dardenne wählen ihre Schauspieler aus persönlichen Castings aus, unter den Bewerbern finden sich professionelle sowie Laiendarsteller wieder, bevorzugt werden jedoch Letztere. Im Zuge dieses Auswahlverfahrens baut sich das Brüderpaar schnell ein Team auf, mit dem es zahlreiche Filme drehen wird. Dazu zählen unter anderem Jean-Pierre Duret, Alain Marcoën, Marie-Hélène Dozo, Jérémie Renier oder Olivier Gourmet.<sup>291</sup>

Mit ihren zukünftigen Filmen will das Brüderpaar zwar Emotionen beim Publikum wecken, jedoch wollen Jean-Pierre und Luc der Vorhersehbarkeit des Plots entgegenwirken.<sup>292</sup>

Dieser Umbruch realisiert sich 1994, als das Brüderpaar die Produktionsfirma „*Les Films du fleuve*“<sup>293</sup> gründet. Damit finanzieren Jean-Luc und Pierre zum

---

<sup>289</sup> Vgl. Dardenne, 2008, S. 14.

<sup>290</sup> Vgl. Mai, 2010, S. 42.

<sup>291</sup> Vgl. ebenda, S. 42.

<sup>292</sup> Vgl. Dardenne, 2008, S. 9.

<sup>293</sup> Mai, 2010, S. 43.

einen ihren Film „*La promesse*“<sup>294</sup>, zum anderen arbeiten sie mit diversen Filmemachern zusammen, um so mehr finanzielle Mittel für ihre eigenen Projekte zur Verfügung zu haben.<sup>295</sup>

1995 beginnen die Dardenne mit dem Dreh zu *La promesse*. Dies stellt einen fundamentalen Wandel in ihrer Karriere dar. In einem Interview übersetzt aus dem Französischen vom 15.11.2009 sagt Luc Dardenne:

„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>296</sup>

Diese Aussage verdeutlicht, wie sehr dieser Film ihre Arbeitsmethode beeinflusst. Schütz spricht diesbezüglich von einer „Forderung an den Zuschauer, Stellung zu nehmen“<sup>297</sup>. Die Dardenne ändern ihre Produktionsweise grundlegend.

Inhaltlich geht es bei *La promesse* um das Phänomen der illegalen Immigration und die Ausbeutung der Einwanderer am Arbeitsmarkt in Seraing.

Olivier Gourmet verkörpert die Rolle des Menschenhändlers Roger, welcher seinen minderjährigen Sohn Igor (Jérémy Renier) in seine kriminellen Machenschaften tief mit hineinzieht. Roger betrachtet Igor nur zweitrangig als sein Fleisch und Blut, viel mehr sieht er in ihm einen Komplizen, welcher Aufträge aller Art für ihn ausführt.<sup>298</sup>

---

<sup>294</sup> Ebenda.

<sup>295</sup> Vgl. ebenda.

<sup>296</sup> URL: <http://peripherfilm.de/peri/rosetta/integr.htm> [22.07.2012].

<sup>297</sup> Schütz, 2011, S. 40.

<sup>298</sup> Vgl. ebenda, S. 40-41.

Zunächst ist Igor stark eingenommen von seinem Vater, er ist für ihn ein Vorbild und der Jugendliche strebt danach, eines Tages genauso zu sein wie er. Der Sohn eifert Roger blind nach, er fühlt sich gut und bestätigt dabei. Die entscheidende Handlungswende tritt ein, als Igor Zeuge eines tödlichen Unfalls auf der Baustelle seines Vaters wird.<sup>299</sup>

Hamidou, ein illegaler Einwanderer aus Afrika, stürzt von einem Gerüst. Igor nähert sich dem Verletzten und gibt ihm das Versprechen, sich nach dessen Tod um seine Frau und seinen Sohn zu kümmern. Als Igor zum Geldeintreiben zu Assita, der Witwe des Verunglückten, geschickt wird und die Frau beim Umgang mit ihrem Kind beobachtet, erwacht ihm das erste Mal das Gefühl, in seinem Leben etwas zu vermissen.<sup>300</sup>

Die Beziehung zu seinem Vater gerät ins Wanken, denn das Versprechen und die damit verbundene Fürsorge um Assita und ihr Kind lassen sich nicht mit den Forderungen Rogers vereinbaren.

Jean-Luc und Pierre vermitteln den Zusehenden diese innere Zerrissenheit Igors, welcher sich zum einen Assita verpflichtet fühlt, zum anderen nichtsdestotrotz in starker Abhängigkeit zu seinem Vater steht. Aufgrund dieses inneren Konflikts gelingt es dem Jugendlichen zum ersten Mal in seinem Leben, eigenständig zu handeln. Er wagt es, sich von seinem Vater abzugrenzen und flüchtet mit Assita und ihrem Kind. Schütz beschreibt das Verhalten Igors wie folgt:<sup>301</sup>

„Igor lässt immer mehr seine abweichenden Empfindungen und Einstellungen gegenüber den illegalen Einwanderern zu. Er begreift über das Erleben des Todes (...) und durch das Verhalten von Assita, dass

---

<sup>299</sup> Vgl. Schütz, 2011, S. 41.

<sup>300</sup> Vgl. ebenda.

<sup>301</sup> Vgl. ebenda.

man Menschen menschlich begegnen muss (...) und sich erst dadurch eine gegenseitige und gewinnbringende Gemeinsamkeit bilden lässt.“<sup>302</sup>

Wie genau unterscheidet sich nun *La promesse* von den bisherigen Filmen der Brüder Dardenne? Zunächst liegt zum ersten Mal der Fokus auf den inneren Konflikten einer Hauptfigur.<sup>303</sup>

Igors Ängsten, Zweifeln und Unsicherheiten wird gekonnt Ausdruck verliehen ohne die Zusehenden damit zu überladen. Die Gefühlswelt Igors präsentiert sich dem Publikum anders, als sie es noch bei *Je pense à vous* tut.

*Je pense à vous* lässt dem Zuschauer nur wenig Raum, sich differenziert mit den Empfindungen Fabrices auseinanderzusetzen da jede Regung, jedes Gefühl stark dramatisiert dargestellt wird. Verstärkt durch die Klänge der extradiegetischen Musik wird dem Publikum kaum Platz zur Interpretation gegeben; alles scheint bereits vorgegeben und in gewisser Art und Weise auch festgefahren.

Bei *La promesse* wird zur Gänze auf Musik verzichtet, welche nicht aktiver Teil der Handlung ist. Somit fokussiert sich der Zuschauer automatisch intensiver auf die Taten der Figuren.

*La promesse* konzentriert sich auf das wesentliche Geschehen und kommt ohne dramatisierende Mittel aus. Für die Kameraführung ist Benoît Dervaux verantwortlich, dem es gelingt, die Kamera „erstmalig aktiv in und gegen die Bewegung der Figuren“<sup>304</sup> zu führen.

Durch *La promesse* und die erstmalige, ganzheitliche Identifikation der Brüder Dardenne mit ihrem Werk gelingt es Jean-Pierre und Luc, ihre eigene, filmische

---

<sup>302</sup> Ebenda.

<sup>303</sup> Vgl. Schütz, 2011, S. 41.

<sup>304</sup> Ebenda.

Sprache zu finden. Diese beeinflusst maßgeblich ihr weiteres Schaffen und wirkt sich prägend auf die nachfolgenden Produktionen aus.

### 3.3. Die cineastische Arbeitsweise von Jean-Pierre und Luc Dardenne – Die Ebenen der fragmentarischen Darstellung

Der Medien- und Literaturwissenschaftler sowie Lehrende an der Universität Namur (Belgien), Jean-Benoît Gabriel, veröffentlicht 2008 einen Artikel, in dem er sich mit den Arbeitstechniken von Jean-Pierre und Luc Dardenne beschäftigt.

Konkret spricht er darin von den verschiedenen Ebenen der „*fragmentation*“, auf die nun näher eingegangen wird.

#### 3.3.1. Ebene 1 – fragmentarische Darstellung von Körperpartien

„(...) la seule question qui contient toutes les autres: où mettre la caméra? C'est-à-dire : qu'est-ce que je montre ? C'est-à-dire : qu'est-ce que je cache ? Cacher, c'est sans doute le plus essentiel.“<sup>305</sup>

Diese Aussage von Luc Dardenne verdeutlicht einen wesentlichen Aspekt, welcher sich in allen Fiktionsfilmen der Brüder wiederfindet: Die Eigenheit, dem Zusehenden nicht alles zu zeigen, ihm nur einen beschränkten Blick auf die Person, den Ort und somit die Handlung zu gewähren.

Der Zuschauer bekommt immer wieder nur bestimmte Partien des Körpers zu Gesicht, durch diese eingeschränkte Bildeinstellung wird dem Publikum der Blick auf das Ganze verwehrt. Häufig fokussiert sich die Kamera dabei ausschließlich auf das Gesicht oder den Rücken der Protagonisten und dies

---

<sup>305</sup> Dardenne, 2008, S. 55.

wirft für den Betrachter folgende Frage auf: Wohin geht die Hauptfigur? Auf Grund örtlicher Gegebenheiten können diesbezüglich nur schwer Rückschlüsse gezogen werden, es ist die Person, die im Zentrum der Aufmerksamkeit steht.<sup>306</sup>

„On ne peut que deviner des fragments de décor. Si le lieu n'est pas indifférent – une cité industrielle en déclin – il n'est pas l'essentiel, c'est le personnage qui compte.“<sup>307</sup>

Besonders markant ist dieses Phänomen beim Film „*Rosetta*“<sup>308</sup> welchen Jean-Pierre und Luc 1999 veröffentlichen. Gleich zu Beginn wird das Publikum mit einer Nahaufnahme des Gesichts einer laufenden Frau konfrontiert. Es folgt eine Aneinanderreihung von Nahaufnahmen des Rückens, ihrer Stiefel, ihrer Hände und schließlich wieder ihres Gesichts. Das wiederholt sich mehrmals. Durch diese Technik entwickelt sich eine gewisse Schnelligkeit der Handlung, die Bewegungen der Kamera sind rasch und sie vermittelt das Gefühl, Rosetta folgen zu wollen.<sup>309</sup>

Gabriel zieht an dieser Stelle den Vergleich zum Dokumentarfilm: „A cette valeur de plan s'ajoute la vitesse des actions du personnage et des mouvements de la caméra qui tente de la suivre comme on suit un personnage dans un film documentaire.“<sup>310</sup>

Bei *La promesse* fokussiert die Kamera verstärkt den Rücken der Schauspieler. So wird dem Publikum der Eindruck vermittelt, es würde dem Protagonisten folgen und ihm dicht auf den Fersen sein.<sup>311</sup>

---

<sup>306</sup> Vgl. Gabriel, 2008, S. 228.

<sup>307</sup> Gabriel, 2008, S. 228.

<sup>308</sup> Ebenda.

<sup>309</sup> Vgl. ebenda, S. 229.

<sup>310</sup> Ebenda.

<sup>311</sup> Vgl. ebenda, S. 234.



In der Szene etwa, in der Igor hinter Assita geht und ihr die traurige Mitteilung vom Tod ihres Ehemannes überbringt, bleibt diese wie versteinert auf den Stiegen stehen. Zu sehen ist nur ihr Rücken – sowohl für Igor als auch für den Zuschauer.<sup>312</sup>

Durch diese Technik wollen die Regisseure beim Zuschauer Emotionen wecken: „La durée de l’immobilité crée l’émotion. On voit sans voir.“<sup>313</sup>

Dies ist ein sehr aussagekräftiges Beispiel dafür, dass Emotionen nicht zwangsweise nur über das Gesicht und den Ausdruck transportiert werden können, sondern auch über den Rücken – ein typisches Element der Dardenne-Filme. Es vermittelt dem Zusehenden den Eindruck, als befände er sich ständig direkt hinter den Protagonisten. Dieses Phänomen ist ein Moment aus dem Dokumentarfilm, wo die Kamera ebenfalls versucht, dem Geschehen dicht auf den Fersen zu sein.<sup>314</sup>

Obwohl die Brüder Dardenne sich vom Dokumentarfilmen abgewendet haben, weisen ihre Fiktionsfilme immer wieder Elemente genau davon auf.

### 3.3.2. Ebene 2 – Fragmentierung des Plots durch Fokussierung auf ein Objekt

In den Fiktionsfilmen der Dardenne gibt es stets ein bestimmtes Objekt, welches für die Handlung von grundlegender Bedeutung ist.<sup>315</sup>

Bei *La promesse* ist es ein Korrekturstift, bei *Rosetta* eine Flasche, bei „*Le fils*“<sup>316</sup> ein Maßstab und bei „*L’enfant*“<sup>317</sup> ein Kinderwagen.<sup>318</sup> Auf die beiden letzten Objekte wird im Zuge der Filmanalyse noch näher eingegangen.

---

<sup>312</sup> Vgl. ebenda.

<sup>313</sup> Gabriel, 2008, S. 234.

<sup>314</sup> Vgl. ebenda, S. 234-235.

<sup>315</sup> Vgl. ebenda, S. 230.

<sup>316</sup> Gabriel, 2008, S. 230.

Luc Dardenne schreibt in seinem Tagebuch in Bezug auf die Wichtigkeit einzelner Objekte in ihren Filmen am 23.10.2003 Folgendes:

„Il faut trouver des objets, des petites actions concrètes, des accessoires, des manipulations d'accessoires, des trucs, des stratagèmes. Dans *La Promesse*, nous avons trouvé le Tippex avec lequel Igor masque ses dents cariées, dans *Rosetta* la pêche à la bouteille (...). Le cinéma s'intéresse à l'accessoire. L'essentiel du cinéma, c'est l'accessoire.“<sup>319</sup>

Diese Fokussierung auf das Objekt bewirkt eine Ausblendung dessen, was rundherum geschieht – einmal mehr hat der Zusehende den Eindruck, dass sich vor ihm etwas verbirgt und er nicht Einblick auf das Gesamtgeschehen hat. Die Dardenne reihen viele unabhängige Elemente aneinander, sei dies nun in Form von Großaufnahmen der Protagonisten oder der eben beschriebenen Objekte. Die Handlung besteht aus zahlreichen Fragmenten, und jedes einzelne dieser Fragmente hinterlässt seine Spuren im Film. Dadurch erzeugen Jean-Pierre und Luc für Gabriel folgenden Effekt: „En fin de compte, c'est filmer le réel tel qu'il est: incompréhensible car composé d'éléments indépendants“<sup>320</sup>.

### 3.3.3. Ebene 3 – unvollkommene Darstellung der Handlungen der Figuren

Die Figuren in den Dardenne-Filmen sprechen nur sehr wenig:

„Ne pas faire dire aux personnages ce qu'ils ne peuvent pas dire. Ils ne peuvent sortir de leur situation pour la dire avec des mots. Ils sont dedans. A nous de leur donner des mots où puisse se faire entendre le silence des mots qu'ils ne peuvent pas dire.“<sup>321</sup>

---

<sup>317</sup> Ebenda.

<sup>318</sup> Vgl. ebenda.

<sup>319</sup> Dardenne, 2008, S. 158.

<sup>320</sup> Gabriel, 2008, S. 230.

<sup>321</sup> Dardenne, 2008, S. 20.

Die Dardenne legen großen Wert darauf, dass der Zuschauer keinen direkten Zugang zu den Gedanken der handelnden Figuren hat. Dadurch wird er animiert, Überlegungen über die Gefühlswelt der Protagonisten anzustreben, welche auf den ersten Blick unverständlich und unzugänglich erscheint.

Luc und Jean-Pierre bezeichnen ihre Figuren immer wieder als „Rätsel“<sup>322</sup>.

Sie gestalten ihre Filme so, dass der Zusehende ständig auf der Suche nach Verständnis ist. Verstehen, warum die Figur so handelt wie sie handelt, verstehen, warum sie sich so verhält wie sie es tut.<sup>323</sup>

Dieses Bedürfnis nach Verständnis wird durch die Auswahl der Schauspieler verstärkt. Die Dardenne wählen weitgehend unbekannte Personen aus, mit denen das Publikum noch keinen fixen Charakter bzw. keine fixe Rolle assoziiert. Das Brüderpaar legt größten Wert darauf, dass ihre Schauspieler nicht schon im Vorherein, also vor der bewussten Auseinandersetzung mit dem Film, beim Publikum bestimmte Emotionen oder Erinnerungen hervorrufen:<sup>324</sup> „Rien ne doit être déjà dit en dehors du film, ni *trop* dit à l'intérieur du film même. L'intention est de briser l'image déjà vue et sue par le spectateur.“<sup>325</sup>

Für Gabriel steht der Zuschauer zum Großteil der Charaktere der Dardenne-Filme in einem ambivalenten Verhältnis. Dies führt er darauf zurück, dass die Protagonisten nicht eindeutig als *gut*, *schlecht*, *böse* usw. ... deklariert werden können.<sup>326</sup>

---

<sup>322</sup> Vgl. Gabriel, 2008, S. 234.

<sup>323</sup> Vgl. ebenda, S. 230.

<sup>324</sup> Vgl. ebenda, S. 234.

<sup>325</sup> Dardenne, 2008, S. 129.

<sup>326</sup> Vgl. Gabriel, 2008, S. 230.

Meist weisen die Figuren alle diese Eigenschaften relativ ausgeglichen auf und das erschwert dem Zuseher, eine gewisse Kategorisierung durchzuführen.<sup>327</sup>

Beim Ansehen der Filme entwickelt man laut dem belgischen Medienwissenschaftler mindestens genau soviel Sympathie wie Antipathie für eine Figur. Schlussendlich sind es die konkreten Handlungen der Protagonisten, welche Rückschlüsse auf die unterschiedlichen Persönlichkeiten erlauben.<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> Vgl. ebenda.

<sup>328</sup> Vgl. ebenda, S. 231.

### 3.3.4. Ebene 4 - Fragmentierung durch die Positionen der Kamera

Eines der radikalsten Mittel der Dardenne in Bezug auf die Fragmentierung sind die Handlungen, welche sich „*hors-champ*“<sup>329</sup>, also für den Zuseher nicht sichtbar abspielen.

Beim Film *La promesse* etwa bleibt es außerhalb des Blickfeldes des Publikums, wie Hamidou vom Gerüst in den Tod stürzt. Darüber hinaus sieht man auch nicht, wie die illegalen Einwanderer nach Belgien kommen – all das passiert *hors-champ*.<sup>330</sup>

Der französische Kommunikationswissenschaftler Jost spricht weiters auch von einem Ton *hors-champ* und beschreibt dieses Phänomen als „*auricularisation*“<sup>331</sup>:

„François Jost bezeichnet als *Aurikularisation* (frz. *auricularisation*) die *Perspektive des Tons* (*point de vue sonore*) im Sinne seiner Hörbarkeit für die Filmfiguren. *Null-Aurikularisation* liegt vor, wenn der Ton im Bildraum zu hören sein muss, obwohl er nicht die Aufmerksamkeit der Figuren im Bild erregt. *Null-Aurikularisation* beruht auf Koreferentialität zwischen Bild und Ton.“<sup>332</sup>

In der Szene, in der Igor sich auf den Toiletten eines Cafés versteckt, kommt die Aurikularisation auf besondere Art und Weise zum Tragen. Man hört eine Türe, die zufällt, die Polizei welche lautstark die Illegalen auffordert, ihre Papiere zu zeigen sowie den Lärm eines umfallenden Sessels und mehrere andere laute Stimmen. Die Spannung wird durch das fast teilnahmslose Verhalten Igors erzeugt, welcher seine Zigarette raucht und sich emotionslos zeigt. Obwohl sich Igor regungslos präsentiert, wird es dem Zuschauer auf

---

<sup>329</sup> Gabriel, 2008, S. 232.

<sup>330</sup> Vgl. ebenda.

<sup>331</sup> URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2495> [22.07.2012].

<sup>332</sup> Ebenda.

Grund der akustischen Signale möglich, sich die Vorkommnisse welche sich außerhalb der Toilette abspielen, bildhaft vorzustellen.<sup>333</sup>

Neben der *auricularisation* misst das Brüderpaar auch dem Phänomen der „*ocularisation*“<sup>334</sup> große Aufmerksamkeit bei. Das Filmlexikon der Universität Kiel gibt folgende Definition:

„Nach einem Vorschlag von François Jost fasst *ocularisation* sowohl die Perspektive wie aber auch die relativen Wissensstände der Figuren, der Zuschauer und der Schauspieler zusammen. Okularisierungen werden durch Kameraeinstellungen, Kamerabewegungen und andere technische Mittel dargestellt bzw. angezeigt.(...)“<sup>335</sup>

Man hat als Zuschauer durch die *ocularisation* zwar einen guten Einblick in das Sichtfeld des handelnden Protagonisten, jedoch entspricht es nicht hundertprozentig dem, was die Figuren sehen. Gabriel führt dies darauf zurück, dass durch die Kameraführung der Dardenne oft das Geschehen nur mit Blick über die Schulter der Charaktere wahrgenommen wird.<sup>336</sup>

Dies muss aber zwangsläufig nicht der gleiche Blick wie jener der Protagonisten sein. Jost spezifiziert seinen Terminus der *ocularisation* diesbezüglich und gibt ihm die Bezeichnung der „*ocularisation primaire*“<sup>337</sup> – die Blickfelder des Zuschauers und der Figuren sind trotz allem nicht identisch.

Mit diesem Element spielen Jean-Pierre und Luc häufig in ihren Fiktionsfilmen. Die *ocularisation primaire* erlaubt dem Publikum zwar das zu sehen, was die Figur sieht, jedoch bleibt ein Teil dessen versteckt, da der Blick trotz allem eingeschränkt ist.

---

<sup>333</sup> Vgl. Gabriel, 2008, S. 232.

<sup>334</sup> Vgl. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6014> [22.07.2012].

<sup>335</sup> URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6014> [22.07.2012].

<sup>336</sup> Vgl. Gabriel, 2008, S. 235.

<sup>337</sup> Jost, 1998, S. 159.

Einen Einblick in die Gefühls- und Gedankenwelt der Protagonisten erlangen die Zusehenden nur über deren Dialoge bzw. Handlungen – das wahre Innenleben entzieht sich der Kenntnis des Betrachters.

Es ist genau diese Gegenüberstellung von Sehen und Wissen, welche maßgeblich für den Spannungsaufbau des Plots verantwortlich ist, aber auch das Gefühl des Zusehers, durch das intensive Filmen einer einzigen Körperpartie (Beispiel Rücken) hautnah am Geschehen zu sein: „De plus, la tension est augmentée par l'impression constante et fallacieuse que le spectateur, collé au dos du personnage, partage son point de vue“<sup>338</sup>.

### 3.3.5. Die Spuren des Dokumentarfilms im Fiktionsfilm der Dardenne

Obwohl die Brüder Dardenne immer wieder betonen, sich vom Dokumentarfilm abgespalten zu haben, finden sich in ihren Fiktionsfilmen wesentliche Elemente ihrer ersten filmtechnischen Erfahrungen wieder.<sup>339</sup>

Gabriel beschreibt den Zuseher der Dardenne-Filme als „Zeugen“<sup>340</sup>.

Durch die zitterige Kameraführung bekommt man als Zuschauer schnell das Gefühl, als wären die Akteure ständig auf der Flucht, als würde man ihnen stets hinterherlaufen. Die Kamera wird zum aktiven Teil des Geschehens:

„Les événements se déroulent devant lui [le spectateur], parfois si rapidement qu'il a du mal à suivre. On sent la caméra. Elle bouge, elle prend du retard par rapport à la marche du personnage.“<sup>341</sup>

---

<sup>338</sup> Gabriel, 2008, S. 236.

<sup>339</sup> Vgl. Gabriel, 2008, S. 238.

<sup>340</sup> Vgl. ebenda.

<sup>341</sup> Ebenda.

Diese besondere Kameraführung ist maßgeblich daran beteiligt, dass die Filme der Dardenne besonders realistisch wirken und nach wie vor sehr stark von dokumentarischen Eigenschaften geprägt sind.

Bewusst konfrontieren Luc und Jean-Pierre die Zuseher mit Bildeinstellungen, welche Handlungselemente vor ihnen verstecken. Dies tut das Brüderpaar, um den Zuschauer zur aktiven Teilnahme am Film zu motivieren.<sup>342</sup>

Immer wieder sind Stimmen zu hören, zu denen die Regisseure nie eine Person zeigen, oder man nimmt Geräusche wahr, die auf Grund der eingeschränkten Sicht nicht eindeutig zuzuordnen sind. Der Zuseher wird aufgefordert, sich Gedanken über die sogenannten „Leerstellen“<sup>343</sup>, wie sie Gabriel bezeichnet, zu machen.<sup>344</sup>

---

<sup>342</sup> Vgl. ebenda, S. 240.

<sup>343</sup> Gabriel, 2008, S. 240.

<sup>344</sup> Vgl. ebenda.



## 4. Filmanalyse

### 4.1. Le fils

„*Le fils*“<sup>345</sup> ist ein Fiktionsfilm von Jean-Pierre und Luc Dardenne, welcher 2002 veröffentlicht wird. Einer der Hauptdarsteller, Olivier Gourmet, erhält im Zuge des Filmfestivals in Cannes im Jahr der Veröffentlichung den Preis für den besten Schauspieler.<sup>346</sup>

#### 4.1.1. Synopsis und Hintergründe

Im Film *Le fils* geht es vordergründig um das Verhältnis zwischen Olivier (Olivier Gourmet), einem Tischlermeister und seinem Auszubildenden Francis (Morgan Marinne).

Die Handlung ist in der Nähe von Liège situiert. Somit setzen die Brüder Dardenne ihre Tradition, stets in ihrer Heimatregion zu filmen, fort.

In einem Interview geführt von Frédéric Pelletier mit Jean-Pierre und Luc aus dem Jahr 2002 im Zuge der weltweit ersten Retrospektive der Dardenne in der „*Cinémathèque québécoise de Montréal*“<sup>347</sup> begründet Jean-Pierre einmal mehr, warum die geographische Lage in ihren Filmen so eine große Rolle spielt: „C’est là qu’on sent nos personnages. C’est là qu’on les voit vivre quand

---

<sup>345</sup> URL: <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilm/id/3152912/year/2002.html> [23.07.2012].

<sup>346</sup> Vgl. URL: <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilm/id/3152912/year/2002.html> [23.07.2012].

<sup>347</sup> URL: <http://www.horschamp.qc.ca/ENTRETIEN-AVEC-LUC-ET-JEAN-PIERRE.html> [23.07.2012].

nous en parlons. (...) C'est quelque chose qui vient naturellement, on trouve les gestes plus facilement.“<sup>348</sup>

Das Drehen in ihrer gewohnten Umgebung ist maßgeblich daran beteiligt, dass die Filme so authentisch und realistisch wirken. Die Figuren stehen in enger Verbindung mit den örtlichen Gegebenheiten und sind dort verwurzelt. Dies wird nun am Beispiel von *Le fils* näher analysiert.

Olivier arbeitet in einem Ausbildungszentrum, welches jugendlichen Straftätern die Möglichkeit gibt, einen Lehrberuf zu ergreifen und sie so sozial wieder einzugliedern. Die Tatsache, dass Olivier den Beruf des Tischlers ausübt, spielt eine elementare Rolle im Film:

„Que ce soit dans *La Promesse*, dans *Rosetta*, ou dans *Le Fils*, de manière chaque fois différente, le travail a une grande place. Pour nous, ça reste quelque chose d'important, d'une manière ou d'une autre, dans chacun de nos films. C'est souvent à travers les gestes du travail que font les personnages que leurs rapports se construisent et c'est particulièrement vrai dans *Le Fils*.“<sup>349</sup>

Olivier als Tischlermeister lehrt Francis, wie er mit einem Maßstab umgehen soll, wie er die Maschinen richtig bedient oder wie er die unzähligen Holzarten zu unterscheiden lernt. Es sind diese Handgriffe, Bewegungen und Gesten, auf denen der Fokus der Handlung liegt.

Auf die Frage von Pelletier, warum die Dardenne die handwerkliche Arbeit in das Zentrum der Aufmerksamkeit stellen, antwortet Jean-Pierre:

„On se demande: *Que fait le personnage?* Et le travail, tout de suite, a une importance. Sans doute parce que l'on a vécu et que l'on tourne dans une région où le travail manuel est fondamental : c'est ce qui a

---

<sup>348</sup> Jean-Pierre Dardenne im Interview ebenda.

<sup>349</sup> Jean-Pierre Dardenne im Interview auf URL: <http://www.horschamp.qc.ca/ENTRETIEN-AVEC-LUC-ET-JEAN-PIERRE.html> [23.07.2012].

construit cette région, qui lui a donné sa richesse, sa puissance, mais aussi son déclin. Ça fait partie intimement de nous.<sup>350</sup>

Für Jean-Pierre eröffnet die intensive Auseinandersetzung mit dem Handwerk die Möglichkeit, einen tiefen Einblick in das Wesen der Menschen zu erlangen. Als Francis Olivier als Lehrling zugeteilt werden soll, weigert sich Olivier zunächst, diesen auszubilden. Für den Zuseher ist noch nicht klar, was die Beweggründe für dieses Verhalten sind, diese eröffnen sich erst im Laufe der weiteren Handlung als Olivier seiner Ex-Frau erzählt, dass Francis jener Junge ist, der ihren gemeinsamen Sohn getötet hat und deswegen im Gefängnis saß.

Olivier entscheidet sich jedoch um und nimmt Francis auf. Die Handlung des Films baut sich so rund um die Beziehung zwischen dem Lehrmeister und seinem Auszubildenden auf, welcher nicht ahnt, dass er dessen Sohn ermordet hat.

Angeregt einen Film zu drehen, welcher sich mit einem jugendlichen Mörder auseinandersetzt, werden Jean-Pierre und Luc Dardenne durch einen Vorfall aus England. Ende der 1990er Jahre töten dort ein 10- und ein 12-Jähriger einen ihrer jüngeren Kameraden. Das Brüderpaar zeigt sich schockiert über diesen Vorfall und verspürt das starke innere Bedürfnis, diese Emotionen in einem Film aufzuarbeiten. Im Vorfeld haben sie sich intensiv darüber unterhalten, versucht nachzuvollziehen, was einen Heranwachsenden zu so einer Tat bewegen kann. Große gedankliche Aufmerksamkeit wird auch den Eltern sowohl des Ermordeten als auch des Täters zu Teil. Daraus entwickeln die Dardenne im Vorfeld von *Le Fils* folgende Fragestellungen:<sup>351</sup>

„On s’est demandé comment ils pouvaient vivre avec ça, comment c’était possible. (...) A un moment donné, tout cela a... coagulé et nous donné

---

<sup>350</sup> Ebenda.

<sup>351</sup> Vgl. Luc und Jean-Pierre Dardenne im Interview auf URL: [http://www.cinergie.be/webzine/luc\\_et\\_jean\\_pierre\\_dardenne\\_le\\_fils](http://www.cinergie.be/webzine/luc_et_jean_pierre_dardenne_le_fils) [23.07.2012].

l'idée de cette histoire entre cet homme, ce père, et ce garçon, l'assassin de son fils... Comment il va faire quand il est envoyé dans son atelier de menuiserie, l'accepter ou ne pas l'accepter ? Et s'il l'accepte, dans quel but, pourquoi faire ? L'assassiner à son tour ? (...)<sup>352</sup>

Nicht auf alle dieser gestellten Fragen liefert der Film eine Antwort. Vielmehr liegt es am Zuschauer selbst, zu einer Lösung zu finden. Darauf wird im Laufe der verschiedenen Ebenen der Fragmentierung noch genauer eingegangen.

Zum Nachdenken regt auch der Filmtitel selbst an. Die Bezeichnung *Le fils* mag das Publikum anfänglich dazu verleiten, von einem familiären Verhältnis zwischen Francis und Olivier auszugehen. Schnell wird dem Zuschauer klar, dass dem nicht so ist. Bewusst spielen die Dardenne mit der Abwesenheit des Sohnes und wollen so dem Zusehenden so lange als möglich die wahre Identität von Francis vorenthalten.<sup>353</sup>

Für Jean-Pierre und Luc ist schnell klar, die männliche Hauptrolle mit Olivier Gourmet zu besetzen.<sup>354</sup>

Dies steht sogar schon zu jenem Zeitpunkt fest, als die Dardenne noch keine konkreten Vorstellungen über das Drehbuch haben. Erwähnenswert diesbezüglich ist, dass aufgrund der Persönlichkeit von Gourmet die Figur des Olivier erschaffen wird. Jean-Pierre erwähnt, dass dieser durch sein Auftreten und sein Wesen maßgeblich am Handlungsaufbau und dessen Entwicklung beteiligt ist.<sup>355</sup>

Das Brüderpaar ist beeindruckt von seinen schauspielerischen Fähigkeiten, welche Gourmet schon im Film *La promesse* unter Beweis stellen konnte. Jean-

---

<sup>352</sup> Ebenda.

<sup>353</sup> Vgl. Luc Dardenne im Interview auf URL: [http://www.cinergie.be/webzine/luc\\_et\\_jean\\_pierre\\_dardenne\\_le\\_fils](http://www.cinergie.be/webzine/luc_et_jean_pierre_dardenne_le_fils) [23.07.2012].

<sup>354</sup> Vgl. ebenda.

<sup>355</sup> Vgl. Luc Dardenne im Interview auf URL: <http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

Pierre bezeichnet ihn als „*mystérieux*“<sup>356</sup>, eine Eigenschaft, welche sich nahtlos in die Handlung integriert. Auf physischer Ebene überzeugt Olivier Gourmet die Dardenne durch seine gekonnt in Szene gesetzten körperlichen Eigenschaften. Laut Jean-Pierre Dardenne gelingt es Gourmet, seiner sehr robust wirkenden Statur trotz allem auch mit einer gewissen Leichtigkeit Ausdruck zu verleihen.<sup>357</sup>

In Bezug auf die Auswahl des zweiten Hauptdarstellers, Francis, fällt die Wahl weniger schnell. Die Dardenne starten einen öffentlichen Aufruf in den belgischen Medien und fordern so männliche Jugendliche zu einem Casting auf. Morgan Marinne wird aus mehreren Tausend Bewerbern ausgewählt. Er bewegt sich in aller Natürlichkeit und scheint trotz allem ein Geheimnis zu wahren.<sup>358</sup>

„Lorsque nous avons commencé à tourner des scènes, déjà il résistait à la caméra, il y avait un secret, un mystère sur son visage et sur son corps. Il se tenait de manière particulière, assez unique.“<sup>359</sup>

#### 4.1.2. Soziale Außenseiter – Figurenanalyse

Obwohl im Film *Le fils* mehrere Figuren vorkommen, zentriert sich die Handlung im Wesentlichen auf Olivier und Francis.

Francis ermordet im Alter von 11 Jahren einen Jugendlichen im Affekt. Francis kommt in eine Jugendstrafanstalt und wird 4 Jahre später entlassen. Die Tat katapultiert ihn ins gesellschaftliche Aus. Aus seinem Elternhaus erhält er

---

<sup>356</sup> Ebenda.

<sup>357</sup> Vgl. Jean-Pierre Dardenne im Interview auf URL: <http://www.lesinrocks.com/2002/10/23/cinema/actualite-cinema/jean-pierre-et-luc-dardenne-projections-sur-le-fils-11107130/> [23.07.2012].

<sup>358</sup> Vgl. Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview auf URL: <http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

<sup>359</sup> Ebenda.

keinerlei Unterstützung, weder finanziell noch moralisch, über den Verbleib seines leiblichen Vaters hat der Junge keine genauen Informationen. Sein letzter Rettungsanker scheint die Tischlerlehre im Ausbildungszentrum zu sein. Francis ist sehr introvertiert, er redet kaum und wirkt scheu. Sein schmaler Körperbau erschwert die Vorstellung des Jungen als Mörder.

Olivier, der alleinstehende Tischlermeister, wirkt auf den ersten Blick kaltherzig und abweisend. Seine Ehe konnte dem tragischen Verlust seines einzigen Kindes nicht standhalten, seine Frau lässt sich scheiden. Olivier bildet 4 Lehrlinge aus, das Verhältnis zu ihnen ist kühl, die Tatsache, dass die Jugendlichen ihren Vorgesetzten mit dem Vornamen anreden, ändert nur wenig daran.

Als die Sekretärin des Betriebs auf Olivier zugeht und ihn fragt, ob er noch einen Auszubildenden aufnehmen wolle, weigert sich dieser vehement, als er dessen Akten zu Gesicht bekommt. Olivier ist überfordert mit der Situation, dass sich der Mörder seines Kindes bei ihm um eine Stelle bewirbt. Es vergehen nur wenige Stunden und er entscheidet sich um. Olivier akzeptiert Francis.

Die wahren Beweggründe dessen bleiben für den Zuschauer im Dunkeln. Was bewegt einen Vater dazu, den Mörder seines Kindes auszubilden? Was geht in ihm vor, als er diesen zum ersten Mal sieht? Die Dardenne liefern darauf keine konkreten Antworten und überlassen die Beantwortung der Fragen dem Publikum.

Offen ersichtlich ist, dass Olivier Francis anders als die restlichen Lehrlinge behandelt. Es herrscht eine größere Distanz zwischen den beiden, welche sich in erster Linie nicht durch Worte, sondern Taten und Handlungen manifestiert. Francis muss sich die Aufmerksamkeit von Olivier wesentlich stärker erkämpfen, als dies die anderen tun. Als sich die beiden zufällig am Abend bei einem Imbiss treffen, sucht Francis die Nähe von Olivier. Er stellt sich neben ihn und zieht seinen Maßstab hervor. Francis bittet Olivier, die Distanz zwischen seinen Füßen und seinem Auto abzuschätzen. Durch sein geschultes

Augenmaß errät er den Abstand genau. Trotz dieser erstaunlichen Fähigkeit zeigt sich der Junge nur wenig beeindruckt.

Luc Dardenne äußert sich in Bezug auf diese Szene wie folgt:

„(...) [C]est quelqu'un qui est très en retrait. Un petit peu comme Olivier, ce sont deux êtres murés, et c'est vrai qu'il laisse peu transparaître son étonnement face à Olivier. Enfin, il lui dit simplement *Vous êtes fort*, mais c'est tout. C'est un garçon de seize ou dix-sept ans, qui a vécu des choses que ne vivent normalement pas des jeunes de son âge, et cela l'a transformé. C'est quelqu'un qui est très fermé. C'est aussi une espèce d'épreuve (...).“<sup>360</sup>

Luc Dardenne zieht hier eine erste bewusste Parallele zwischen Olivier und Francis. Obwohl sie auf den ersten Blick sehr unterschiedlich erscheinen, verbindet sie ihr beklommenes Verhalten und ihre Zurückhaltung. Die beiden symbolisieren für den jeweils anderen einen wichtigen Bezugsmenschen, Francis, der in seiner Familie keinen Rückhalt findet und Olivier, der als geschiedener Mann ein einsames Leben führt, verbringen aufgrund der Ausbildung viel Zeit miteinander und sind gewissermaßen voneinander abhängig.

Francis ist auf Olivier angewiesen, da dieser ihm die Möglichkeit bietet, sich sozial wieder in die Gesellschaft zu integrieren, um nicht noch einmal auf die schiefe Bahn zu geraten. Olivier kann nicht von Francis lassen, da dieser seinen Sohn getötet hat. Was genau er jedoch von dem Jungen will, kristallisiert sich im Laufe des Films nie eindeutig heraus:

„On s'est dit qu'il ne savait pas très bien ce qu'il [Olivier] voulait lui même. Parfois, il a envie de tuer le garçon, parfois il a aussi envie de lui apprendre son métier, en se disant pourquoi pas lui. Il essaye donc de dépasser sa haine.“<sup>361</sup>

---

<sup>360</sup> Luc Dardenne im Interview auf URL: <http://www.horschamp.qc.ca/ENTRETIEN-AVEC-LUC-ET-JEAN-PIERRE.html> [23.07.2012].

<sup>361</sup> ebenda.

Dass die Figur Olivier nicht wirklich weiß, was sie sich von dem intensiven Zusammenarbeiten mit Francis erhofft, ist in erster Linie auf die Regisseure selbst zurückzuführen. Luc und Jean-Pierre Dardenne sind sich zu Beginn der Dreharbeiten selber nicht im Klaren darüber, wie sich die Figur entwickeln soll und wird. Das Brüderpaar dreht den Film in chronologischer Reihenfolge, es werden also bei den Dreharbeiten keine Szenen vorgezogen bzw. nachträglich eingefügt. Davon erhoffen sich die Regisseure, automatisch Antworten auf die anfänglich gestellten Fragen zu finden.<sup>362</sup>

Bewusst vermeiden jedoch wollen die Dardenne den Eindruck, dass die Handlung in einer Vergebung Oliviers bzw. einer Entschuldigung Francis' gipfeln soll.<sup>363</sup>

Das Brüderpaar lässt das Publikum über die wahre Identität von Francis bis etwa zur Hälfte der Handlung im Unklaren. Erst im Gespräch zwischen Olivier und seiner Ex-Frau wird klar, dass es sich bei dem Jugendlichen um den Mörder ihres gemeinsamen Sohnes handelt.

Die Dardenne gewähren absolut keinen Einblick in das Gefühlsleben und die Gedankenwelt ihrer Hauptfiguren, man kann als Zuseher nur erahnen, warum Olivier Francis mit dieser besonderen Strenge im Vergleich zu den anderen Auszubildenden behandelt bzw. warum der Lehrherr kontinuierlich zwischen Nähe und Distanz zu dem Jungen wechselt.

So verlangt Olivier etwa von den Burschen, dass sie samt einer schweren Holzplatte die Leiter hochklettern sollen. Obwohl es den anderen drei Beteiligten auch nur mit großer Mühe gelingt, reagiert Olivier auf Francis' Verhalten verbal besonders aggressiv.

---

<sup>362</sup> Vgl. Luc und Jean-Pierre Dardenne im Interview auf URL: <http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

<sup>363</sup> Vgl. ebenda.



Francis kann die schwere Last nur mit Mühe und Not halten, er droht von der Leiter zu fallen. Olivier eilt zwar helfend herbei, jedoch gibt er durch sein dem Jungen zu verstehen, dass er nur wenig Verständnis für Francis' Verhalten hat. Olivier wirft dem Jugendlichen missbilligende Blicke zu und gibt ihm keine Schonfrist; er verlangt, dass Francis gleich noch einmal die Leiter raufklettert.

Nach diesem Beispiel für Distanz eines der Nähe: Francis ist gerade dabei, eine Holzlatte abzumessen. Die Szene spielt am selben Tag wie jene mit der Leiter. Die Kamera filmt Olivier von hinten, wie er sich dem Jungen nähert. Die anderen Lehrlinge haben die Werkstatt bereits verlassen. Im Drehbuch, welches sich in überarbeiteter Form im Anhang des künstlerischen Tagebuches *Au dos de nos images* befindet, ist die Szene so beschrieben:

„Francis sourit. Les apprentis s'éloignent, on les entend off fermer la porte. Francis a recommencé à clouer sous le regard d'Olivier... Ils sont seuls... le lieu est silencieux... Francis prend une planche de petit côté pour terminer ce qui ressemble à une boîte à outils. La planche est trop large.“<sup>364</sup>

Es ist eine der wenigen Situationen, in denen Olivier Francis persönliche Fragen stellt und um den Jungen besorgt zu sein scheint. Er erkundigt sich nach seinem privaten Umfeld und findet so heraus, dass der Lebensgefährte von Francis' Mutter den Heranwachsenden nicht bei sich haben möchte und dass über das Verbleiben des leiblichen Vaters Unwissenheit vorherrscht.

„Olivier:        Qu'est-ce que tu vas faire le week-end ?...  
Francis :        (qui mesure) J'sais pas...  
Olivier :        Tu ne vas pas voir des gens de ta famille ?...  
Francis :        Non...  
Olivier :        Pourquoi ?  
Francis :        (qui finit de mesurer) ... Le copain de ma mère, il ne veut pas que je la voie...  
Olivier a pris deux clous à large tête qu'il dépose sur le banc.  
Olivier :        Et ton père ?...  
Francis :        J'sais pas où il habite...“<sup>365</sup>

---

<sup>364</sup> Dardenne, 2008, S. 232.

<sup>365</sup> Ebenda, S. 233.

Nach diesem knappen Dialog gehen die Protagonisten wieder ausschließlich ihrer handwerklichen Tätigkeit nach und die Szene endet.

Die Brüder Dardenne bringen so exemplarisch zum Ausdruck, dass Olivier auf der einen Seite zwar um den Jungen bemüht ist, auf der anderen Seite jedoch hilflos erscheint. Diese Hilflosigkeit drückt sich über die Wortkargheit aus; Olivier geht nicht näher auf die Aussagen von Francis ein. Anstatt das Gespräch zu vertiefen, greift Olivier lieber zum Maßstab um die Arbeit des Jungen zu kontrollieren.

Im Film wechseln sich diese Szenen von Nähe und Distanz laufend ab und lassen so den Zusehenden lange Zeit im Unklaren darüber, wie und vor allem in welchem Verhältnis Olivier wirklich zu Francis steht.

#### *4.1.3. Die Ebenen der Fragmentierung*

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, ist die Fokussierung auf einen bestimmten Körperteil ein wesentliches Merkmal der Dardenne.

Als Olivier zum ersten Mal auf Francis trifft, kommt diese technische Besonderheit einmal mehr zum Tragen. Zunächst wird der Zuschauer mit der Tatsache konfrontiert, dass Olivier etwas entdeckt hat. Eine lange Einstellung lässt den Zuseher im Ungewissen, zu Gesicht bekommt er nur Oliviers' Oberkörper bzw. dessen Gesicht. Langsam nähert sich die Kamera und nimmt ihren Platz dicht hinter den Schultern des Protagonisten ein.

Zusätzlich zur Fokussierung des Oberkörpers setzt hier die von Jost definierte *ocularisation* ein. Protagonist und Zuseher teilen sich zwar das Sichtfeld bis zu einem gewissen Grad, jedoch verbergen sich wesentliche Elemente anfangs für das Publikum. Es weiß nicht, wen oder was Olivier so gebannt anstarrt:



Das Brüderpaar enthält dem Betrachter bewusst vor, was sich der Hauptfigur offenbart.

Wie Jean-Pierre und Luc Dardenne verstärkt in Gesprächen betonen, ist dies ein Mittel um den Zusehenden zur aktiven Teilnahme am Geschehen zu animieren:

„Ce que nous espérons avec ces plans de dos, de nuque, ces allers-retours par le dos et la nuque d'Olivier pour construire les plans, c'est placer le spectateur devant le mystère, l'impossibilité de savoir, de voir.“<sup>367</sup>

Als die Kamera das erste Mal auf Francis schwenkt, verhindern die Dardenne willentlich, sofort das Gesicht von ihm zu zeigen. Zu diesem Zeitpunkt der Handlung ist für das Publikum noch nicht klar, wer dieser Junge ist und vor allem, dass es sich dabei um den Mörder von Oliviers Sohn handelt:

---

<sup>366</sup> Dardenne, 2002, 00:21:37.

<sup>367</sup> Dardenne, 2008, S. 127.



Die Zusehenden erhalten keinen Einblick in die Gedankenwelt des Protagonisten, wissen nicht, warum Olivier den offensichtlich stark erschöpften Jugendlichen zunächst schroff und nahezu emotionslos auffordert, sich vom Boden zu erheben.

Olivier hingegen weiß bereits seit dem Gespräch mit der Sekretärin zu Beginn der Handlung, um wen es sich bei Francis handelt.

Oliviers Verhalten ist aus der Sicht des Zuschauers nicht eindeutig nachvollziehbar, genauso wenig wie die Tatsache, warum sich Francis im Bereich der Duschen des Ausbildungszentrum zum Schlafen auf den Boden legt. Die Erklärung dafür erfolgt erst, als der Jugendliche und sein Ausbilder eine gemeinsame Autofahrt unternehmen und Francis auch dabei immer wieder in Tiefschlaf verfällt. Er muss starke Medikamente zu sich nehmen, da er auf Grund seiner psychologisch nicht bewältigten Straftat kaum einschlafen kann. Der Zustand zwischen dem Wachsein und dem Schlafen ist prägend für das Verhalten des Jungen, Jean-Pierre äußert sich darüber in einem Interview so: „(...) [I]l est très en retrait, il prend des médicaments pour dormir. C'est un personnage très solitaire, qui dit peu de choses. Il est constamment entre le sommeil et l'éveil. Dès qu'il s'assied quelque part, il s'endort.“<sup>369</sup>

---

<sup>368</sup> Dardenne, 2002, 00:21:44.

<sup>369</sup> URL: <http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

Durch das immer wieder auftretende Einnicken von Francis entsteht der Eindruck, als ob der Jugendliche regelmäßig in eine andere Welt abtauchen würde, um sich bewusst von der Gegenwart und den Geschehnissen abzugrenzen. Zwar bringt er Olivier ein gewisses Maß an Bewunderung entgegen, jedoch gibt er sich gleichzeitig sehr verschlossen und zurückhaltend.<sup>370</sup> Dies bestätigt folgender Auszug aus dem Interview mit Jean-Pierre und Luc:

„Il a un peu d'admiration, quand même, mais il n'exprime pas grand chose. Et puis je crois qu'il n'est pas vraiment dans ce qui se passe. Il est dans une autre chose aussi.“<sup>371</sup>

Wie schon in den vorhergehenden Fiktionsfilmen gibt es auch bei *Le fils* einen Gegenstand, der für die Handlung eine essentielle Rolle spielt – der Maßstab.

Die Szene, in der Francis Olivier bittet, die Distanz zwischen ihm und dem Auto mit freiem Auge genau abzuschätzen, wurde bereits kurz skizziert. Francis und Olivier treffen sich zufällig am Abend an einem Imbissstand. Sie lehnen am Auto, essen ihren Snack und wechseln kaum ein Wort. Die Kamera zeigt abwechselnd die Oberkörpern der Protagonisten, im Hintergrund ist der Lärm der vorbeifahrenden Autos zu hören. Es ist finster, die beiden Hauptfiguren vermeiden direkten Augenkontakt.<sup>372</sup>

Schließlich unterbricht Francis die schier erdrückende Stille, geht einen Schritt zur Seite, greift zu seinem Maßstab und fragt Olivier: „De mes pieds à vos pieds?“<sup>373</sup> Olivier antwortet: „...Cinq mètres...septante-trois...septante-cinq...“<sup>374</sup> Olivier schätzt bis auf den Zentimeter richtig; „Vous êtes fort...“<sup>375</sup>,

---

<sup>370</sup> Vgl. ebenda.

<sup>371</sup> Ebenda.

<sup>372</sup> Vgl. Dardenne, 2002, ab 00:35:00.

<sup>373</sup> Dardenne, 2008, S. 221.

<sup>374</sup> Ebenda.

erwidert Francis und drückt an dieser Stelle einen gewissen Grad an Bewunderung für seinen Lehrmeister aus.

Hier dient der Maßstab als Kommunikationsmittel zwischen den beiden Protagonisten, die Dialoge beschränken sich auf wenige Worte und die Kamera folgt akribisch dem Objekt. Kurze Einstellungen des Maßstabes und jene wie Francis ihn auseinanderlegt wechseln einander ab. Die Kamerapositionierung gewährt dem Publikum einmal mehr den Blick über die Schultern der Protagonisten.

Eine weitere Schlüsselszene in Bezug auf das Objekt ist jene, in der Olivier Francis zu Beginn des Films diesem seine Arbeitsmaterialien austeilt. Der Dialog<sup>376</sup> zwischen den beiden dreht sich wiederum ausschließlich um das Abmessen und den Maßstab.

Francis soll seine Initialen darauf eintragen, die Kamera fokussiert die Hände und das Werkzeug:



377

Auffallend in Bezug auf die Kameraführung an sich ist weiters, dass sie sehr zittrige Bilder liefert. Das Gerät ist in ständiger Bewegung, ruckartig führt sie das Publikum durch die Handlung.<sup>378</sup>

---

<sup>375</sup> Ebenda.

<sup>376</sup> Vgl. ebenda, S. 210.

<sup>377</sup> Dardenne, 2008, 00:24:43.

Dies resultiert daraus, dass die Regisseure die Kamera nicht auf der Schulter abstützen, sondern sie in ihren ausgestreckten Händen positionieren. Die Filmemacher betonen, dass sie sich in erster Linie aus pragmatischen Gründen zum Einsatz dieser Kameratechnik entschieden haben. Zahlreiche Szenen spielen in engen Räumen wie zum Beispiel im Auto, die realitätsnahe Wiedergabe dessen wird durch die flexible Handkamera sichergestellt.<sup>379</sup>

Darüber hinaus ist es Jean-Pierre und Luc Dardenne wichtig, durch die Kamerabewegungen einen gewissen Bildfluss zu garantieren, der mit einer fixen Positionierung am Boden des Gerätes nicht möglich wäre.<sup>380</sup>

Nun wird kurz noch einmal auf die Bedeutsamkeit des Handwerks im Film eingegangen.

Jean-Pierre und Luc verfolgen die stetige Absicht, möglichst realistisch und authentisch zu drehen. Es ist das Leben der einfachen Arbeiter aus ihrer Heimatregion, welches im Fokus der Aufmerksamkeit liegt. Warum das Brüderpaar sich in *Le fils* für die Darstellung des Tischlerns entscheidet, erläutert Jean-Pierre Dardenne wie folgt:

„ (...) S'il est menuisier, c'est simplement parce que nous avons besoin de cette scène avec les mesures. Nous avons d'abord choisi un métier manuel, pour lequel il faut passer par le travail physique et l'apprentissage. Nous avons hésité entre plusieurs possibilités, mais ces situations étaient là dès le départ. On a visité divers centres, dans la soudure, la cuisine, etc. . Et puis, la menuiserie s'est imposée puisque pour mesurer, c'était parfait. C'est un travail qui requiert de la précision, c'est vraiment pour ça que l'on a choisi la menuiserie.“<sup>381</sup>

---

<sup>378</sup> Vgl. Luc und Jean-Pierre im Interview auf URL:  
<http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

<sup>379</sup> Vgl. ebenda.

<sup>380</sup> Vgl. ebenda.

<sup>381</sup> Jean-Pierre Dardenne im Interview auf URL:  
<http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

Die Tischlerei und die daran gebundenen Fertigkeiten bieten für die Regisseure den idealen Handlungsrahmen. Sie bauen die Kommunikation der Protagonisten rund um jene Tätigkeiten auf, welche ein hohes Maß an Präzision und Genauigkeit erfordern. Das Abmessen, das Auseinanderlegen des Maßstabs, der richtige Umgang mit den Maschinen – diese Tätigkeiten werden in all ihren Details im Film dargestellt und ersetzen immer wieder die verbale Verständigung zwischen Olivier und Francis. Die beiden kommunizieren mehr durch Taten als durch Worte.

Francis ist zwar eine sehr introvertierte und nahezu scheue Person, blüht aber auf als Olivier ihn Schritt für Schritt mit dem Lehrberuf vertraut macht. Der Jugendliche stellt sich geschickt an und begreift schnell; eine Tatsache, die bei seinem Lehrmeister für Verwunderung sorgt. Als sich die beiden in jener Lagerhalle befinden, wo unzählige Holzplatten gelagert werden, ist Olivier erstaunt als Francis ihm problemlos die unterschiedlichen Baumarten aufzählen kann. In der darauffolgenden Szene<sup>382</sup> jedoch eskaliert die Situation.

Francis und Olivier messen gerade die Platten ab, als Olivier wie aus dem Nichts folgende Worte ausspricht: „Le garçon que t’as tué, c’était mon fils...“<sup>383</sup> Stille. Der Zusehende wird mit den Rückeneinstellungen der Protagonisten konfrontiert, es sind diese Körperteile, welche dazu dienen die Emotionen zu transportieren: „Pour le dos d’Olivier, il me semble qu’il y a aussi la possibilité de le voir comme un visage, comme si ce dos, cette nuque parlaient.“<sup>384</sup>

---

<sup>382</sup> Vgl. Dardenne, 2002, ab 01:28:52.

<sup>383</sup> Dardenne, 2008, S. 255.

<sup>384</sup> Dardenne, 2008, S. 129.





385

Die Kamera gewährt keinen direkten Blick auf die Gesichter der Protagonisten. Es sind die Rücken, die zu den Zuschauern sprechen und die Anspannung zwischen Olivier und Francis reflektieren.

Kurze Zeit darauf ergreift der Jugendliche die Flucht. Olivier jagt ihm hinterher, das Publikum wird mit zitterigen Kameraeinstellungen konfrontiert, welche das Gefühl vermitteln, den Protagonisten dicht auf den Fersen zu sein:



386

Francis irrt zwischen den meterhohen Holzstößen umher, er erklimmt einen davon und wirft mit Latten nach Olivier. Dieser duckt sich, versucht den aufgebrachten Jugendlichen zu beruhigen. Erfolglos. Die Jagd geht weiter,

---

<sup>385</sup> Dardenne, 2002, 01:27:55.

<sup>386</sup> Dardenne, 2002, 01:29:06.

schließlich erfasst Olivier den Jungen, wirft ihn zu Boden und würgt ihn einige Sekunden lang.<sup>387</sup>



388

An dieser Stelle wirft sich für den Zusehenden unwillkürlich folgende Frage auf: Wird er Olivier töten, wie dieser seinen Sohn ermordet hat? Zu Drehbeginn sind sich die Dardenne noch nicht im Klaren darüber, ob es tatsächlich zu dieser Tat kommt oder nicht. Fest steht, dass sie den Tötungsakt auf jeden Fall in Erwägung gezogen haben, er sich schlussendlich aber nicht vollzieht:

„On ne savait pas ce qu'il allait faire avec ce garçon. Nous avons une bonne dizaine de fins possibles, y compris le meurtre. Il nous a donc guidé durant le tournage, dans la manière dont le film se faisait, et on se disait *ça il peut faire, ça il peut pas faire...* C'est venu comme ça, en travaillant, dès l'écriture du scénario. (...)“<sup>389</sup>

Olivier lässt von Francis ab, die Kamera zeigt die Großaufnahme der sich im Würgegriff befindenden Hände. Der Jugendliche setzt sich auf und wortlos gehen sie zurück zum Auto, um dieses zu beladen. Es wird nichts gesprochen,

---

<sup>387</sup> Vgl. Dardenne, 2002, ab 01:29:46.

<sup>388</sup> Ebenda, 01:32:05

<sup>389</sup> Jean-Pierre Dardenne im Interview auf URL: <http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

das einzige Geräusch, das zu hören ist, ist jenes der Abdeckplane, welche über den Anhänger gespannt wird. Abrupt endet der Film hier.<sup>390</sup>

Das Verhältnis zwischen Olivier und Francis durchläuft im Film verschiedene Entwicklungsstufen. Anfänglich lehnt Olivier den jugendlichen Straftäter komplett ab und ist zunächst nicht dazu bereit, Francis eine Ausbildungsstelle zu geben, als er über dessen wahre Identität informiert wird.

Nichtsdestotrotz fühlt sich Olivier dem Jungen nahe, Jean-Pierre Dardenne geht hier sogar soweit und sagt: „Olivier est obsédé par ce gars.“<sup>391</sup>

Der Ausbilder nimmt Francis nach anfänglichem Zögern auf und weist ihn gleichzeitig mehrere Male wieder zurück. Olivier behandelt den Jungen anders als die anderen Lehrlinge, Francis kämpft um die Aufmerksamkeit seiner wichtigsten Bezugsperson.

Das zwiespältige Verhältnis zwischen den beiden kommt besonders stark am Ende des Films zum Ausdruck, als sich Francis und Olivier in der Lagerhalle befinden. Einerseits bietet Olivier dem Heranwachsenden eine fachkundige Einführung in die verschiedenen Holzarten, andererseits kommen in diesem Moment Gefühle in ihm hoch, welche die Absicht dem Jungen etwas beizubringen nicht mit der Tatsache des Mordes vereinen können.

Wie dargelegt, kommt es schlussendlich nicht zur Tötung an Francis durch Olivier. Viel mehr suchen die Dardenne nach einem positiven Ausweg aus dieser festgefahrenen Situation.

Es liegt den Regisseuren fern, Francis oder Olivier für ihr Handeln bewusst zu verurteilen, auf einen moralischen Appell an die Zuseher wartet man vergebens.<sup>392</sup>

---

<sup>390</sup> Vgl. Dardenne, 2002, ab 01:32:39.

<sup>391</sup> Jean-Pierre Dardenne im Interview auf URL:  
<http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

Im folgenden Interviewausschnitt verdeutlicht Luc Dardenne, warum es ihnen am Ende von *Le fils* wirklich geht:

„ (...) Et puis il fallait, sans donner vraiment de réponse, (...) leur permettre de continuer à vivre, il fallait que la vie reprenne le dessus. (...) Il faut sortir de cette catastrophe – parce que c’est bien d’une catastrophe qu’il s’agit entre Francis et Olivier. Cela ne veut pas dire qu’Olivier a oublié ce que l’autre a fait, et cela ne veut pas dire que le gamin n’a rien fait. On n’oublie pas qu’il a tué. Mais, en même temps, il faut vivre. Et pourquoi pas lui apprendre son métier, finalement. (...)“<sup>393</sup>

Für die Dardenne ist es wichtig, dass die Protagonisten am Ende des Films nicht im Sumpf der Verzweiflung feststecken und jeglicher Ausweg hoffnungslos erscheint. Viel mehr geht es ihnen darum, dass Olivier und Francis einen Weg finden, mit dem Geschehenen umzugehen ohne dabei jedoch die Tat, den Mord, zu negieren oder komplett auszublenden. Olivier ist bereit, dem Jungen das Handwerk wider aller Umstände beizubringen, denn das Leben muss weiter gehen.

---

<sup>392</sup> Vgl. Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview auf URL: <http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

<sup>393</sup> Ebenda.

## 4.2. L'enfant

Der Fiktionsfilm *L'enfant* wird 2005 zum ersten Mal ausgestrahlt. Im selben Jahr erhalten Jean-Pierre und Luc Dardenne bei den Filmfestspielen in Cannes die Goldene Palme für dieses Werk – es ist die zweite seit *La promesse* (1996). Somit darf sich das Brüderpaar in die Reihe der wenigen doppelten Cannes-Hauptpreisträger einreihen (dies gelang zuvor nur „Billie August, Francis Ford Coppola und Emir Kusturica“<sup>394</sup>). Hinzukommend sind auch noch die Nominierungen für den „César“<sup>395</sup> (nationaler Filmpreis Frankreich), den „Europäischen Filmpreis“<sup>396</sup> sowie jene für den besten fremdsprachigen Film für den „Oscar“<sup>397</sup>.

### 4.2.1. Synopsis und Hintergründe

Der Film *L'enfant* erzählt die Geschichte eines jungen, arbeitslosen Paares aus Seraing, welches ein Baby bekommt und auf Grund fehlender finanzieller Mittel großen Schwierigkeiten ausgesetzt ist.

Bruno (Jérémy Renier), der sich mit kleinkriminellen Aktivitäten über Wasser hält, verkauft seinen kleinen Sohn Jimmy, woraufhin sich seine Freundin Sonia (Déborah François) komplett von ihm abwendet. Die Handlung baut sich rund

---

<sup>394</sup> URL:

<http://ic.galegroup.com/ic/bic1/MagazinesDetailsPage/MagazinesDetailsWindow?displayGroupName=Magazines&disableHighlighting=false&prodId=BIC1&action=e&windowstate=normal&catId=&documentId=GALE%7CA144567294&mode=view&userGroupName=43wien&jsid=af8c846d5aae3c4df7108d7e8249fb80> [09.08.2012].

<sup>395</sup> Beier, 2007.

<sup>396</sup> Ebenda.

<sup>397</sup> Ebenda.

um die Versuche den Säugling zurückzubekommen und Brunos anfänglich nicht vorhandenes Verantwortungsgefühl auf. Erst als er Jimmy zurückbringt, wird er sich seiner Rolle als Vater zum ersten Mal bewusst.

Die Idee einen Film zu drehen, welcher sich mit einem Vater der sein Neugeborenes verkauft, auseinandersetzt, entsteht bereits während der Dreharbeiten zu *Le fils*.<sup>398</sup>

Die Regisseure beobachten damals eine junge Frau, welche ihren Kinderwagen auf sehr brutale Art und Weise lieblos vor sich herschiebt: „On est parti de là, de cette jeune fille et de son bébé, du fait qu’il n’y avait pas de père. On ne l’a jamais vu avec elle.“<sup>399</sup>

Aus dieser Beobachtung heraus entwickeln die Dardenne den primären Handlungsstrang ihres Films – ein junger Vater, der zu Beginn keine emotionale Bindung zu seinem eigenen Fleisch und Blut spürt und angetrieben von Geldnot emotionslos das Baby verkauft und danach aber alles dafür tut, es zurückzubekommen.

Jérémie Renier, der Bruno verkörpert, spielte bereits in *La promesse* die männliche Hauptrolle und überzeugt die Regisseure durch seine schauspielerische Begabung.<sup>400</sup>

In einem Interview geführt von Matthieu Reynaert geben Jean-Luc und Pierre allerdings zu, dass sie anfänglich Bedenken bei der Wahl des Hauptdarstellers hatten.<sup>401</sup>

---

<sup>398</sup> Vgl. Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview auf URL: [http://peauneuve.net/article.php3?id\\_article=89](http://peauneuve.net/article.php3?id_article=89) [24.07.2012].

<sup>399</sup> Luc Dardenne ebenda.

<sup>400</sup> Vgl. URL: <http://filmzentrale.com/essays/dardennem.htm> [24.07.2012].

<sup>401</sup> Vgl. Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview auf URL: [http://www.cinergie.be/webzine/les\\_freres\\_dardenne\\_a\\_propos\\_de\\_l\\_enfant](http://www.cinergie.be/webzine/les_freres_dardenne_a_propos_de_l_enfant) [24.07.2012].

Auf Grund der Tatsache, dass zwischen dem Dreh für *La promesse* und *L'enfant* fast 10 Jahre liegen, äußert Jean-Pierre seine Zweifel diesbezüglich wie folgt:

„On avait surtout un peu peur que toutes ses expériences l'aient un peu paralysé. Quand on l'a connu il était innocent en tant que comédien, donc on lui a volé des choses. (...) On était enthousiastes de retravailler avec lui, notre seule question c'était de savoir si lui avait gardé le même enthousiasme qu'à quatorze ans. (...) Pour nous c'était une nouvelle rencontre formidable avec Jérémie, qui a grandi, qui est un homme (...).“<sup>402</sup>

Die zu Beginn noch vorhandene Skepsis weicht demnach also bald der Bestätigung, mit Jérémie Renier die richtige Wahl für die Figur des Bruno getroffen zu haben.

Die weibliche Hauptrolle wird von Deborah François verkörpert. Wie für die Vergabe der Hauptrollen bei den Dardenne üblich, durchläuft François ein aufwendiges, öffentlich ausgerufenes Casting und lässt erfolgreich über 600 Mitbewerberinnen hinter sich. Wie viele andere Mitwirkende hat sie keine professionelle Schauspielerausbildung.<sup>403</sup>

Jean-Pierre beschreibt François so: „(...) [F]inally we were left with Deborah Francois, who seemed to be the best actress – the most sensitive, the one who was most interesting, and the best to present Sonia.“<sup>404</sup>

Eine wesentliche Rolle im Film spielt das Baby. Insgesamt wirken 21 verschiedene Säuglinge im Alter von drei Wochen bei den Dreharbeiten mit, nur

---

<sup>402</sup> Jean-Pierre Dardenne im Interview auf URL:  
[http://www.cinergie.be/webzine/les\\_freres\\_dardenne\\_a\\_propos\\_de\\_l\\_enfant](http://www.cinergie.be/webzine/les_freres_dardenne_a_propos_de_l_enfant) [24.07.2012].

<sup>403</sup> Vgl. Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview auf URL:  
<http://ic.galegroup.com/ic/bic1/MagazinesDetailsPage/MagazinesDetailsWindow?displayGroupName=Magazines&disableHighlighting=false&prodId=BIC1&action=e&windowstate=normal&catId=&documentId=GALE%7CA144567294&mode=view&userGroupName=43wien&jsid=af8c846d5aae3c4df7108d7e8249fb80> [09.08.2012].

<sup>404</sup> Jean-Pierre ebenda.

in zwei Szenen setzen die Regisseure eine Puppe ein. Das Brüderpaar legt sehr viel Wert darauf, die Kamera stets so zu positionieren, dass sie die natürlichen Bewegungen der Babys einfängt. Man sieht fast immer eine sich bewegende Hand oder das Köpfchen.<sup>405</sup>

Wie schon bei *Le fils* ist die Handlung des Films einmal mehr in der Heimatregion der Brüder Dardenne, in der Stadt Seraing, situiert.

Der Fluss ist auch hier filmtechnisch von großer Bedeutung; so lebt Bruno etwa in einer Höhle am Ufer der Maas: „In diesem Betonbunker befand sich die Kühlwasserpumpe einer Fabrik. Geblieben ist nur noch ein Loch in der Böschung. Dieser Ort schien uns ideal, weil er außerhalb der Zivilisation, außerhalb der Gesellschaft zu liegen schien. (...)“<sup>406</sup>

Jean-Pierre und Luc investieren sehr viel Zeit darin, die für sie optimalen Schauplätze auszuwählen. Etwa drei bis vier Monate vor Drehbeginn erkundet das Brüderpaar den Drehort, ausgestattet mit einer Kamera, genau und macht sich so auf die Suche nach der idealen Szenerie in der *L'enfant* spielen soll. So treffen sie persönlich die Wahl für Wohnungen, Geschäfte usw. ... welche aktive Teile der Handlung werden.<sup>407</sup>

Auch über die Kleidung der Hauptdarsteller machen sich die Regisseure sehr viele Gedanken. Noch vor Drehbeginn verbringen Jean-Pierre und Luc viel Zeit mit Renier und François an den Schauplätzen um einen Eindruck davon gewinnen zu können, wie sich die Figuren optisch in die Drehorte integrieren lassen. Dazu probieren die Regisseure verschiedene Varianten aus und betonen, dass sie im Drehbuch keine konkreten Vorstellungen diesbezüglich

---

<sup>405</sup> Vgl. ebenda.

<sup>406</sup> URL: <http://filmzentrale.com/essays/dardennem.htm> [24.07.2012].

<sup>407</sup> Vgl. Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview auf URL: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49277> [24.07.2012].



niedergeschrieben haben:<sup>408</sup> „(...)No costumes are specified in the script – we see what the costume designer comes up with, try out different things, try not to let Bruno and Sonia get stuck in stereotypes. (...)“<sup>409</sup>

#### 4.2.2. Soziale Außenseiter – Figurenanalyse

Im Mittelpunkt von *L'enfant* stehen zwei junge Menschen, deren Leben am Rande der Gesellschaft geführt wird.

Bruno, Anfang 20 und Anführer einer Jugendkriminalbande verbringt die Tage damit, vor allem ältere Menschen zu überfallen. Frei von jeglichem Verantwortungsbewusstsein und Schuldgefühlen handelt er mit seiner Beute am Schwarzmarkt. Bruno hat keine Wohnung, er lebt in einer Höhle nahe des Flusses wo er sein wenig Hab und Gut versteckt und sich die Nacht über mit Karton zudeckt.

Sonia, ebenfalls Anfang 20, ist Brunos Freundin und hat ein Baby von ihm bekommen. Sie bringt ihren Sohn in der Jugendhaft auf die Welt. Die Handlung setzt bei dem Tag ihrer Entlassung ein.

Mit dem Säugling auf dem Arm macht sie sich auf den Weg zum Kindsvater, dieser jedoch schenkt beim ersten Zusammentreffen dem kleinen Jimmy keinerlei Aufmerksamkeit, ein weiterer Überfall, den er gerade plant, ist ihm in diesem Moment wichtiger.

Sonia hat von Anfang an eine sehr intensive Bindung zu dem Baby, dieses instinktive Verhalten scheint bei Bruno nicht vorhanden zu sein. Er hat Schwierigkeiten, den Kleinen auf dem Arm zu halten bzw. verspürt er nicht den Drang, seinen Sohn zu berühren oder diesen zu beruhigen, wenn er schreit.

---

<sup>408</sup> Vgl. ebenda.

<sup>409</sup> Jean-Pierre Dardenne ebenda.

Die ersten zehn Minuten des Films drehen sich ausschließlich um Sonia und Jimmy. Die Dardenne vermitteln so anfänglich den Eindruck, als ob sich die Handlung rund um die junge Frau aufbauen würde. Verzweifelt läuft sie durch die ganze Stadt mit dem schreienden Kind in ihren Armen, sie ist auf der Suche nach Bruno. Von ihm fehlt zunächst aber jede Spur.

Durch diesen Handlungsverlauf fokussieren die Regisseure das Publikum auf die Abwesenheit des Vaters, auf die Abwesenheit von Bruno.

Die Figur von Sonia gerät plötzlich in den Hintergrund, als sie endlich auf den Kindsvater trifft. Von diesem Zeitpunkt an verlegt sich der Schwerpunkt auf die Geschichte von Bruno.<sup>410</sup>

„We liked the idea of starting the film with her for ten minutes then suddenly jumping to Bruno. We wanted people to feel the absence of the person she’s looking for. Then once she kicks him out he has to find his own way of getting back to her so that she can come back to him. He has to experience something on his own.“<sup>411</sup>

Luc Dardenne betont, dass der Fokus nicht auf der Liebesbeziehung zwischen den beiden Protagonisten liegt, sondern auf den verschiedenen Entwicklungsstufen, welcher Bruno im Film durchläuft.<sup>412</sup>

Auf diese notwendige Entwicklung weisen die Dardenne auch mit dem Filmtitel hin. Wie sie im Interview mit Matthieu Reynaert klarstellen, bezieht sich der Titel *L’enfant* keineswegs auf Jimmy, sondern vielmehr auf Bruno. Das unreife Verhalten des Protagonisten erinnert an jenes eines Kindes, das erst einen Reifungsprozess durchlaufen muss: „C’est lui qui doit apprendre. Apprendre les valeurs, l’équilibre du couple ! C’est un enfant, entouré d’enfants.“<sup>413</sup>

---

<sup>410</sup> Vgl. Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview auf URL: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49277> [24.07.2012].

<sup>411</sup> Luc Dardenne ebenda.

<sup>412</sup> Vgl. ebenda.

<sup>413</sup> Jean-Pierre Dardenne ebenda.

Bruno ist emotionslos. Ob er nun einem seiner Opfer die Tasche aus der Hand reißt oder aber mit Zehnjährigen Tauschhandel betreibt und diese dabei bers Ohr haut – Bruno zeigt weder Reue noch Schuldgefühl. Er ist ein Einzelgänger und sein Tagesablauf besteht vordergründig darin, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln an Geld zu kommen. Ständig läutet sein Telefon, viele seiner Gaunereien koordiniert er so.

Als ihn Sonia bittet, mit Jimmy spazieren zu gehen, bekommt er einen Anruf. Für die Zusehenden ist zunächst ungewiss, wer ihn anruft – feststeht nur, dass diese unbekannte Person sich nach Jimmy erkundigt und wissen will, wie alt er ist. Schnell ist klar, worum es sich handelt – Bruno will seinen Sohn verkaufen.

Er macht sich auf den Weg in ein verlassenes Wohnhaus und legt das Baby in einem kahlen und leeren Raum gebettet auf seiner Lederjacke ab. Erneut klingelt sein Handy, er geht in den Nebenraum, schließt die Türe und wartet. Dann geht alles ganz schnell – die Unbekannten holen Jimmy, deponieren das Geld auf der Jacke und verschwinden wieder. Nur durch eine dünne Wand getrennt sitzt Bruno im Zimmer daneben am Boden. Keine Trne, keine Schuldgefühle, keine Zweifel. Sein seelisches Innenleben offenbart sich dem Publikum nicht:

„His own son doesn't exist. Bruno's a living being who always bounces back, who always lands on his feet, like an animal in this way. We didn't want him to try to express his inner feelings. We didn't want him to make them visible. (...) Bruno is someone for whom others don't exist. You could also talk about him as being a case of social autism.“<sup>414</sup>

Der Protagonist scheint sich seiner Sache sicher zu sein und sie nicht im Geringsten zu bereuen. Die Zuschauer bekommen nicht zu sehen, wie Jimmy

---

<sup>414</sup> Jean-Pierre im Interview auf URL:

<http://infotrac.galegroup.com/default/43wien?cause=http%3A%2F%2Fic.galegroup.com%2Fic%2Fbic1%2FMagazinesDetailsPage%2FMagazinesDetailsWindow%3FdisplayGroupName%3DMagazines%26disableHighlighting%3Dfalse%26prodId%3DBIC1%26action%3De%26windowstate%3Dnormal%26>

abgeholt wird bzw. wie die Unbekannten das Baby mit den Scheinen austauschen.

Jean-Pierre Dardenne begründet den Fakt, dass man nicht sieht, wer den Säugling holt so:

„We thought it would be better for the viewer if we stayed with Bruno (...). If the traffickers stay out of sight, it creates more tension and allows the viewer to travel with Bruno in real time. (...) Keeping the others outside creates a greater empathy for Bruno. (...)“<sup>415</sup>

Es geht den Regisseuren also darum, zwischen dem Publikum und der männlichen Hauptfigur eine Bindung aufzubauen, um sich in seine Persönlichkeit hineinfühlen zu können. Diese Art von Bindung will das Brüderpaar in Bezug auf das Baby vermeiden.<sup>416</sup>

In mehreren Interviews betonen sie, dass dem Säugling die klare Rolle des Objekts zukommt, es sei zwar wichtig, dass die Bewegungen des Kindes mit der Kamera eingefangen werden, jedoch wollen sie ihm nicht mehr Persönlichkeit als nötig geben.<sup>417</sup>

Das äußert sich unter anderem dadurch, dass fast nie das Gesicht des Säuglings zu sehen ist und dass es den Zusehern stets dick eingepackt in einem blauen Overall präsentiert wird. Jean-Pierre und Luc vermeiden Großaufnahmen von Jimmy und halten so das Publikum bewusst auf Distanz zu ihm.

Als Sonia von Bruno erfährt, dass er Jimmy verkauft hat, verfällt diese in einen schweren Schockzustand. Der folgende Dialog zeigt, wie gewissenlos der Kindsvater mit der Situation umgeht:

---

<sup>415</sup> Jean-Pierre Dardenne im Interview auf: <http://http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49277> [24.07.2012].

<sup>416</sup> Vgl. Jean-Pierre und Luc Dardenne ebenda.

<sup>417</sup> Vgl. ebenda.

„**Bruno** : Pourquoi tires-tu une tête comme ça ? On en fera un autre...  
On a de l'argent... regarde...

**Sonia** : Où est-ce qu'il est ?

**Bruno** : (qui met l'argent dans sa poche) J'en sais rien, j'te dis. C'est fini ! Pense à autre chose !...“<sup>418</sup>

Bruno kann die Aufregung und die Sorge seiner Freundin nicht nachvollziehen; der Vorschlag gemeinsam einfach ein neues Baby zu zeugen zeigt, dass Jimmy für ihn bis jetzt nichts anderes als Mittel zum Zweck war. Sonia bricht kurz darauf zusammen und Bruno muss sie ins Krankenhaus bringen.

Ab diesem Zeitpunkt bekommt Bruno es mit der Angst zu tun – was, wenn Sonia ihn anzeigt? Zum ersten Mal kann der Zuseher das Aufkommen von Zweifeln beobachten. Sonia ist mehrere Stunden lang nicht ansprechbar und muss beatmet werden, in dieser Zeit versucht der Hauptdarsteller alles, um den Deal rückgängig zu machen.

Telefonisch setzt er sich mit den Unbekannten in Verbindung. Sein Plan scheint aufzugehen – Bruno kommt erneut zum vereinbarten Treffpunkt. Diesmal ist der Ort des Geschehens eine verlassene Doppelgarage. In einer befindet sich Jimmy, in der anderen muss Bruno warten und dem Unbekannten durch einen kleinen Fensterschlitz das Geld durchreichen. Anfänglich sieht man auch hier wieder nicht, von wem Jimmy in die Garage gebracht wird bzw. wer von Bruno das Geld entgegennimmt. Als er das Geräusch des wegfahrenden Autos hört, öffnet der junge Vater das Tor und nimmt Jimmy wieder mit. Er macht sich mit dem Baby auf den Weg ins Krankenhaus. Dort angekommen erwartet ihn bereits die Polizei. Sonia hat ihn angezeigt. Nach einem kurzen Gespräch mit dem Polizisten wird er allerdings wieder freigelassen.

Sonia reagiert abweisend auf Bruno. Sie ignoriert ihn, verweigert auch nur ein einziges Wort mit ihm zu sprechen. Bruno zeigt zum ersten Mal Emotionen, er ist tief getroffen von Sonias Zurückweisung und beginnt, um ihre Aufmerksamkeit zu kämpfen. Langsam beginnt der Protagonist zu realisieren, was er seiner Freundin und seinem Sohn angetan hat.

---

<sup>418</sup> Dardenne, 2008, S. 288.

Er überhäuft die beiden mit gestohlenen Geschenken, Bruno besorgt unter anderem einen Kinderwagen für Jimmy – Sonia jedoch lehnt diesen ab und verbietet Bruno jeglichen Kontakt zu ihr und dem Säugling.

Bruno ist sehr verletzt, er fleht Sonia auf Knien an, ihm zu verzeihen. Sein emotionsloses, berechnendes Verhalten, welches den Beginn der Handlung dominiert hat, weicht nun eindeutig dem Ausdruck von Gefühlen. Die Tatsache, dass Bruno Sonia um Verzeihung bittet, beweist, dass dieser sich zum ersten Mal Gedanken über die Konsequenzen seiner Handlung gemacht hat.

Obwohl Bruno eine Phase der Wandlung durchläuft, kann er noch nicht ganz von seinen kleinkriminellen Aktivitäten ablassen. Gemeinsam mit Steeve, einem etwa 15-Jährigen Burschen, unternimmt er noch einige Diebstähle. Bei ihrem letzten werden sie jedoch auf frischer Tat ertappt und die Polizei ist ihnen dicht auf den Fersen. Die Verfolgungsjagd spielt am Flussufer.

Steeve und Bruno verstecken sich unter einer Brücke im Wasser. Plötzlich jedoch rutscht Steeve aus und droht zu ertrinken, Bruno ergreift den Burschen und rettet ihm so das Leben. Dieses Erlebnis verändert den Protagonisten maßgeblich, auch wenn er und die Zusehenden sich dem erst am Ende des Films bewusst werden:

„On peut dire que Bruno va changer à partir du moment où il est tombé dans l'eau et qu'il a ramené ce garçon, mais nous, ce qui nous intéressait surtout, c'était de trouver une situation qui lui permette de sauver le garçon. C'est un geste qui sort de lui, il ne l'a pas prémédité. Il ne se comporte pas de manière héroïque. Il fait ça naturellement.“<sup>419</sup>

Bruno rettet Steeve aus einer Selbstverständlichkeit heraus – die Regisseure machen aus ihm keinen Helden oder unterstreichen diese Handlung auf eine besondere Art und Weise. Es ist dem Brüderpaar wichtig, dass sich die moralische Veränderung für den Zuschauer nicht offensichtlich vollzieht:

---

<sup>419</sup> Luc Dardenne im Interview auf URL: [http://peauneuve.net/article.php3?id\\_article=89](http://peauneuve.net/article.php3?id_article=89) [24.07.2012].

„Son trajet doit être invisible, son trajet moral. Il ne faut pas qu'on le filme et qu'on dise, voilà, il va changer ici. C'est peut-être seulement à la fin quand il voit Sonia qu'il comprend.“<sup>420</sup>

Schlussendlich wird Steeve von der Polizei geschnappt und abgeführt während Bruno sich versteckt. Kurz darauf streift er durch die verlassenenen Straßen von Seraing. Zunächst ist es für den Zuseher nicht ersichtlich, wohin Bruno geht, es scheint, als ob er sich gedankenverloren treiben ließe.

Doch dem ist nicht so – der Protagonist ist auf dem Weg zur Polizei um sich zu stellen. Die Figur vollzieht somit einen weiteren wichtigen Entwicklungsschritt – sie übernimmt endlich Verantwortung für ihr Handeln und ist bereit, die Konsequenzen zu tragen. All dies geschieht jedoch ohne jegliche emotionale Regung. Bruno legt zwar ein Geständnis ab und wird infolge dessen inhaftiert, die Zuschauer sind aber weiterhin im Unklaren über den wahren Zustand seines Seelenlebens.

Diese Abwesenheit von heftigen Emotionen ist ein wesentliches Charakteristikum der Hauptfiguren in den Dardenne-Filmen: „We don't ask them to express, we don't want them to emote, we don't want them to act, because it's already in the scene, the way we've developed the scene.“<sup>421</sup>

Als Sonia den Vater ihres gemeinsamen Kindes am Ende des Films im Gefängnis besucht, vollziehen die Regisseure eine überraschende Handlungswende.

Bruno, welcher bis zu jenem Zeitpunkt seine wahren Gefühle für sich behält und emotionsfrei auf jegliche Ereignisse reagiert, bricht plötzlich in Tränen aus.

---

<sup>420</sup> Luc Dardenne im Interview auf URL: [http://peauneuve.net/article.php3?id\\_article=89](http://peauneuve.net/article.php3?id_article=89) [24.07.2012].

<sup>421</sup> Jean-Pierre Dardenne im Interview auf URL: <http://infotrac.galegroup.com/default/43wien?cause=http%3A%2F%2Fic.galegroup.com%2Fic%2Fbic1%2FMagazinesDetailsPage%2FMagazinesDetailsWindow%3FdisplayGroupName%3DMagazines%26di sableHighlighting%3Dfalse%26prodId%3DBIC1%26action%3De%26windowstate%3Dnormal%26> [09.08.2012].

Der männliche Protagonist selbst ist überwältigt von seinen Gefühlen, die so augenblicklich aus ihm herausbrechen: „We wanted the surprise at the end to be total. When he suddenly burst (sic!) into tears, we wanted that to be a surprise, for himself and for the spectator.“<sup>422</sup>

Bruno zeigt in der Schlusszene seine menschliche, gefühlsbetonte Seite. Sonia greift nach seiner Hand, ebenfalls mit Tränen in den Augen. Diese Einstellung wird abrupt unterbrochen und der Film endet.

Der männliche Protagonist vollzieht im Film eine innere Wandlung, die sich dem Zuschauer aber erst am Ende offenbart. Anfänglich zeigt Bruno sich als gefühllos, ignorant und egoistisch. Stets nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht kämpft er sich durchs Leben, ohne Rücksicht auf Verluste und ohne Rücksicht auf seine Familie.

Als er Jimmy verkauft und sich Sonia somit endgültig von ihm abwendet, wird er einer Situation ausgesetzt, die ihm sein einsames Dasein verdeutlicht.

Bruno tut alles, um die Aufmerksamkeit von Sonia zurückzubekommen. Diese jedoch weigert sich auch nur ein Wort mit ihm zu reden und ignoriert jede einzelne seiner Entschuldigungen.

Dass Bruno sich darüber kränkt und verletzt ist, kann der Zuseher nur erahnen. Er führt weder Selbstgespräche noch erlauben die Regisseure auf eine andere Art und Weise Einblick in sein Inneres. Bruno holt Jimmy zurück, er rettet Steeve vor dem Ertrinken und er erstattet schlussendlich Selbstanzeige – was er jedoch dabei wirklich fühlt, bleibt im Verborgenen.

---

<sup>422</sup> Luc Dardenne im Interview auf URL:

[http://infotrac.galegroup.com/default/43wien?cause=http%3A%2F%2Fic.galegroup.com%2Fic%2Fbic1%2FMagazinesDetailsPage%2FMagazinesDetailsWindow%3FdisplayGroupName%3DMagazines%26di sableHighlighting%3Dfalse%26prodId%3DBIC1%26action%3De%26windowstate%3Dnormal%26 \[09.08.2012 \]](http://infotrac.galegroup.com/default/43wien?cause=http%3A%2F%2Fic.galegroup.com%2Fic%2Fbic1%2FMagazinesDetailsPage%2FMagazinesDetailsWindow%3FdisplayGroupName%3DMagazines%26di sableHighlighting%3Dfalse%26prodId%3DBIC1%26action%3De%26windowstate%3Dnormal%26 [09.08.2012 ])



Diese Ungewissheit, in der die Regisseure das Publikum lässt, bricht erst in der Schlussszene auf als der Protagonist zu weinen beginnt und sich überwältigt von Schuldgefühlen, Reue und Verzweiflung zeigt.

Bevor sich der Zuschauer dieser Offenbarung jedoch voll und ganz hingeben kann, endet der Film.

#### 4.2.3. Elemente der Fragmentierung

Im Unterschied zu *Le fils* ist die Kamerafixierung auf einen bestimmten Körperteil bei *L'enfant* weniger stark ausgeprägt. Nur äußerst selten wird die reine Rückendarstellung der Protagonisten gezeigt bzw. über die Schulter der Figuren gefilmt.

Besonders im Bezug auf das Baby fällt auf, dass Großaufnahmen bestimmter Körperteile vermieden werden. Als Sonia zum ersten Mal mit Jimmy auf Bruno trifft, hält die Kamera das Publikum bewusst auf Abstand. Es ist für den Zuschauer unmöglich, einen genauen Blick auf den Säugling zu erhaschen – zu Gesicht bekommen diese nur einen kleinen Körper, welcher dick eingepackt ist.



423

---

<sup>423</sup> Dardenne, 2007, 00:06:51.

Wie bereits kurz erwähnt, dienen diese Einstellungen dazu, einer eventuellen emotionalen Bindung zwischen dem Zuseher und dem Kind entgegenzuwirken. Es nimmt im Film die klare Rolle des Objekts ein, es wird verkauft wie eine Ware und letztlich wieder „zurückerstattet“. Einerseits präsentieren die Regisseure das Baby zwar wie ein Ding, andererseits legen sie sehr viel Wert darauf, bei jeder Einstellung von Jimmy auch eine Bewegung des Kleinen einzufangen. Selbst wenn die Kamera keine Nahaufnahmen des Neugeborenen liefert, so ist doch stets ein sich bewegendes Händchen oder das wackelige Köpfchen zu sehen.

Ist es bei *Le fils* der Maßstab, welcher eine essentielle Rolle im Film spielt, so ist es bei *L'enfant* das Mobiltelefon von Bruno. Der Protagonist trägt dies ständig bei sich, es läutet ununterbrochen und dient ausschließlich dazu, seine Gaunereien abzuwickeln. Die geführten Dialoge sind für die Zuschauer nicht immer zweifelsfrei nachvollziehbar, da akustisch nur Brunos Worte wahrgenommen werden. Dies hinterlässt beim Publikum Wissenslücken und es wird gezwungen, Hypothesen darüber aufzustellen, worüber die Gespräche handeln.

Neben dem Handy nimmt auch der Kinderwagen eine wichtige Funktion ein, da er in allen Schlüsselszenen eingesetzt wird. So reihen die Regisseure zahlreiche Einstellungen des Kinderwagens aneinander, als Bruno auf dem Weg ist seinen Sohn zu verkaufen. Nach dem Deal lässt der Protagonist das Objekt nicht zurück, sondern begibt sich mit dem leeren Gefährt zurück zu Sonia. Die Passanten im Bus helfen ihm beim Ein- und Aussteigen. Niemandem fällt auf, dass der Wagen eigentlich leer ist. Bruno schiebt ihn vor sich her, als ob das Baby sich noch immer darin befände. Von der Kameraführung her betrachtet wäre dies auch prinzipiell möglich, denn das Innere des Wagens wird nie gefilmt.



424

Die Regisseure setzen die Abwesenheit des Kindes gekonnt ein, und besonders intensiv drückt sich dies in der Szene aus, in der Sonia bereits sehnsüchtig auf ihren Freund und ihr Kind wartet und Bruno ihr mit dem Kinderwagen entgegenkommt.

Sie befinden sich am Flussufer, der Protagonist stellt den Wagen ab und geht in seine Höhle. Erwartungsvoll nähert sich Sonia um ihren Sohn zu begrüßen, als sie diesen nicht findet, folgt ihr die Kamera zu Bruno, welcher am Boden sitzt und raucht. Er gibt sich unbeeindruckt von dem verzweifelten Verhalten seiner Freundin. Seine angewinkelten Beine, der abgewendete Blick und der Arm, welcher die Knie umschlingt drücken die emotionale Abwesenheit Brunos aus.



425

---

<sup>424</sup> Dardenne, 2007, 00:35:56.

<sup>425</sup> Dardenne, 2007, 00:36:07.

Bei *L'enfant* setzen die Regisseure besonders auf die Handlungen, welche sich *hors-champ* zutragen: „Dans L'Enfant, Bruno attend souvent quelque chose qui doit venir de l'extérieur du champ. (...) Quelque chose doit arriver ; le spectateur le pressent de plus en plus.“<sup>426</sup>

Ein Beispiel für diesen technischen Aspekt ist der Moment, in dem Bruno seinen Sohn verkauft. Der Protagonist und das Baby befinden sich in zwei verschiedenen Räumen, die Kamera fokussiert sich jedoch ausschließlich auf den jungen Vater. Alles, was sich außerhalb des Blickfeldes der Hauptfigur abspielt, bleibt für die Zuschauenden im Ungewissen.<sup>427</sup>

Um die Spannung aufrechtzuerhalten, filmen die Dardenne die Szene in einer einzigen Einstellung:

“It's an extraordinary moment. Bruno is waiting in the flat for them to take the baby, but we never see what happens in the next room. (...) So it's really happening – it's right there, behind a thin wall. So as not to lose the tension we filmed it in one shot, so you really get a sense of how long Bruno has to wait. When you go for long takes it's all or nothing – and that's fun.“<sup>428</sup>

---

<sup>426</sup> Gabriel, 2008, S. 232.

<sup>427</sup> Vgl. ebenda.

<sup>428</sup> Luc Dardenne im Interview auf URL: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49277> [24.07.2012].



429

Von der technischen Seite her betrachtet, läuft die Rückholaktion von Jimmy gleich ab. Bruno wartet in der Doppelgarage darauf, dass die Unbekannten das Baby nebenan abstellen. Gefilmt wird nur der Hauptdarsteller, zu hören ist die Stimme eines Mannes, welcher Bruno Anweisungen erteilt, aber nie auf seine Fragen reagiert.<sup>430</sup>

Die Regisseure bauen durch die Kamerapositionierung *hors-champ* sehr viel Spannung auf. Da das Publikum keinen visuellen Einblick auf den Verkauf bzw. die Rückholung des Babys erhält, konzentriert sich die geballte Aufmerksamkeit auf Bruno. Seine Reaktionen und Handlungen sind die Schnittstelle zwischen dem, was sich den Zusehenden offenbart und dem, was im Verborgenen bleibt. Die örtlichen Gegebenheiten, in denen der Film *L'enfant* gedreht wird, bestimmen maßgeblich die den Film dominierende Stimmung – Einsamkeit, Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit. Bruno lebt am schmutzigen Flussufer, überall liegen Drähte und alte Kanister herum. Müll- und Schutthaufen türmen sich rund um die Höhle des Protagonisten. Dies alles sind die Überreste aus längst vergangenen Zeiten, in denen die Region noch von einer florierenden Industriewirtschaft geprägt war.

---

<sup>429</sup> Dardenne, 2007, 00:33:31.

<sup>430</sup> Vgl. Gabriel, 2008, S. 233.

Die Gebäude, in denen einige Szenen spielen, präsentieren sich ebenso trostlos. Jenes in dem der Verkauf Jimmys abgewickelt wird, gleicht einer heruntergekommenen Behausung. Die dunkle Fassade wirkt wenig einladend. Die Räume sind kahl, nicht ein Einrichtungsstück findet sich dort wieder. Die vergilbten, zugezogenen Vorhänge, welche den Blick nach außen verhindern, verdunkeln den ohnehin schon finsternen Raum noch mehr.

Noch intensiver spielen die Regisseure mit dem Gegensatz hell-dunkel bei der Rückgängigmachung des Deals. Jener Teil der Doppelgarage, in dem sich Bruno befindet, ähnelt einem finsternen Loch. Nur durch einen kleinen, hohen Fensterschlitz strömt etwas Licht herein. Die Kamera fängt schemenhaft die Umrisse des Protagonisten ein, welcher darauf wartet, seinen Sohn wieder mitnehmen zu können.



431

Bei den Fiktionsfilmen der Brüder Dardenne kommt fast nie extradiegetische Musik zum Einsatz – mit Ausnahme ihres letzten Werkes „*Le gamin au vélo*“<sup>432</sup> aus dem Jahr 2011.

Die Regisseure setzen tontechnisch auf die Geräusche der natürlichen Umgebung, in der sich die Figuren befinden. Während Bruno in seiner Höhle

---

<sup>431</sup> Dardenne, 2007, 00:43:07.

<sup>432</sup> URL: [http://www.legaminauvelo-lefilm.com/interview\\_dardenne\\_fr.php](http://www.legaminauvelo-lefilm.com/interview_dardenne_fr.php) 16.Juli [24.07.2012].

am Fluss sitzt, dominiert der Lärm der vorbeifahrenden Autos. Als der junge Vater mit Jimmy im Bus fährt, nimmt der Zusehende das Quietschen der Reifen oder etwa das Öffnen und Schließen der Türen wahr.<sup>433</sup>

Jean-Pierre und Luc schließen zwar nicht zur Gänze aus, extradiegetische Musik auch zukünftig in ihren Filmen einzusetzen, jedoch ist dies für das Brüderpaar kein primäres Bedürfnis:

„On n’a pas senti la nécessité d’en mettre, mais on pourrait en mettre dans le prochain film, on a pas de principe a priori anti-musique. (...) Même le rythme d’un film, il faut qu’on se l’approprie par les plans, notamment par les plans-séquences, puis au montage, et non en se disant qu’à tel et tel endroit on mettra de la musique, on ne réfléchit pas comme ça, on n’y arrive pas, tout simplement. Ce n’est pas qu’on ne veut pas, mais c’est nous, c’est ainsi qu’on fonctionne.“<sup>434</sup>

Demnach gibt es also keinen bestimmten Grund, warum die Dardenne mit Musik so spärlich umgehen. Sie sehen ganz einfach keine Notwendigkeit darin und sind überzeugt, dass die meisten ihrer Filme auch problemlos ohne auskommen und trotzdem auf das Publikum wirken.

---

<sup>433</sup> Vgl. Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview auf: <http://www.critikat.com/Les-freres-Dardenne.html> [24.07.2012].

<sup>434</sup> Luc Dardenne ebenda.

## 5. L'enfant und Le fils

### 5.1. Ein Vergleich

Nun wird auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der analysierten Filme eingegangen.

Auf die örtlichen Gegebenheiten bezogen gilt es zu erwähnen, dass beide Handlungen in der Heimatregion der Dardenne situiert sind. Die Geschichten bauen sich rund um die Stadt Seraing auf. Einst wurde diese Stadt vom industriellen Glanz des Stahlbaus erleuchtet, heute ist davon nicht mehr viel übrig. Heruntergekommene Fabriksgebäude, dunkle Fassaden und verlassene Straßen prägen das Bild der Vorstadt. Der Fluss transportiert Schlamm und Müll.

Oliviers Werkstatt gleicht von außen einem grauen Betonbunker, seine Wohnung ist nur mit dem Notwendigsten ausgestattet.

Bruno wohnt in einem Versteck am Ufer der Maas, wo sich in den 1960er Jahren die Kühlwasserpumpe einer Fabrik befand. Exemplarisch steht diese Behausung für den Verfall der Stadt.

Sowohl bei *L'enfant* als auch bei *Le fils* stehen junge Menschen im Mittelpunkt, welche ihr Leben am Rande der Gesellschaft führen. Francis und Bruno sind beide mit dem Gesetz in Konflikt geraten, der eine als Mörder, der andere als Gauner, der seinen eigenen Sohn verkauft.

Durch die Anstellung bei Olivier wird Francis die Möglichkeit gegeben, eine positive Wende in seinem Leben herbeizuführen. Der Junge nützt diese Chance und blüht in seiner Tätigkeit als Tischlerlehrling auf, mit viel Einsatz und Bemühen führt er seine Arbeit aus.

Brunos Geschichte jedoch startet nicht mit einer Wiedereingliederung in der Gesellschaft, es scheint viel mehr, als ob seine Verurteilung am Ende des Films ihm erst die Augen öffnet und er sich erst so den Konsequenzen seiner



Handlungen bewusst wird. Francis ist ihm diesbezüglich einen Schritt voraus – die Erfahrungen in der Jugendstrafanstalt haben ihn geprägt und er tut alles dafür, um in der Werkstatt bleiben zu dürfen. Sie symbolisiert für ihn einen Zufluchtsort, welcher ihm Schutz und ein gewisses Maß an Anerkennung gibt – Aspekte, die ihm aus seinem familiären Hintergrund fremd sind. Selbst wenn Olivier Francis sehr distanziert und manchmal auch schroff gegenübertritt, bietet er dem Jungen einen geregelten Alltag und soziale Kontakte.

Einen alltäglichen Rhythmus kennt Bruno nicht – er streift durch die Stadt und lebt in den Tag hinein, ohne genau zu wissen, wo dieser ihn hinführt. Die einzigen sozialen Kontakte, die er hat, sind jene zu Sonia und den Jugendlichen seiner Gaunerbande.

Eine weitere Gemeinsamkeit verbindet die beiden Protagonisten – die fehlende Konstante einer erwachsenen Bezugsperson. Francis hat keine genauen Informationen über den Verbleib seines Vaters, seine Mutter kümmert sich ebenso wenig um den Heranwachsenden und gibt ihm nur wenig Unterstützung.

Über Brunos Eltern ist nichts bekannt, sie werden weder in Gesprächen erwähnt noch spielen sie in der Handlung eine Rolle. Die wichtigsten Bezugspersonen im Leben der beiden sind Olivier und Sonia.

Olivier fungiert für Francis in gewisser Weise als Vaterfigur, er sieht zu ihm auf und bringt ihm Bewunderung entgegen. In zahlreichen Szenen kopiert Francis das Verhalten von Olivier, sei es die Art und Weise den Maßstab zusammenzulegen oder aber auch als er sich genau das gleiche bestellt wie sein Vorgesetzter. Als Olivier ihm offenbart, dass er der Mörder seines Sohnes ist, droht das Verhältnis kurzzeitig auseinanderzubrechen. Doch Francis bekommt noch eine Chance und darf seine Lehre weiter ausüben.

Brunos einziger Rückhalt ist Sonia. Zwar ist diese auch gerade erst aus dem Gefängnis entlassen worden, jedoch bringt sie ihm aufrichtige Liebe und somit Zuneigung und Anerkennung entgegen. Als Sonia sich jedoch auf Grund des Verkaufs ihres gemeinsamen Sohnes von Bruno abwendet, droht dieser daran zu zerbrechen. Einsamer als je zuvor versucht er sein Leben zu bestreiten.

Diese Phase des Lebens, die er alleine und ohne jegliche Unterstützung von Sonia durchlebt, ist wesentlich für seinen Reifungsprozess und somit für seine Persönlichkeitsentwicklung. Es führt in einem weiteren Schritt zur Selbstanzeige bei der Polizei. In diesem Moment übernimmt Bruno zum ersten Mal die Verantwortung für seine Taten. Sonia nähert sich ihm dadurch wieder an und besucht den jungen Vater im Gefängnis. Bruno schöpft daraus Kraft und Zuversicht für die Zukunft.

Bruno und Francis, beide befinden sich zu Beginn in einer scheinbar ausweglosen Situation. Jedoch schaffen die jungen Menschen den Absprung bzw. wird ihnen die Möglichkeit geboten, ihr Leben in eine positive Richtung zu lenken.

Die Regisseure sehen von einer Stigmatisierung der Täterrolle klar ab; Francis bekommt durch seine Anstellung die Chance zur Weiterentwicklung und bleibt somit nicht im Sumpf seiner Vergangenheit stecken. Er wird weder als Mörder abgestempelt noch wird seine Tat im Film unter den Teppich gekehrt – die Regisseure geben den Protagonisten die Möglichkeit, die Vergangenheit zwar nicht zu ignorieren, aber sie ruhen zu lassen, um wieder nach vorne blicken zu können.

Ähnlich die Situation bei Bruno. Der Film endet nicht mit dem Verkauf seines Sohnes, sondern zeigt, wie der Hauptdarsteller alles tut, um Jimmy wieder zurückzubekommen. Sonia distanziert sich trotz allem weiterhin von ihm, doch als Bruno über seinen eigenen Schatten springt und den Gang zur Polizei wagt, erkennt die Mutter ihres gemeinsamen Kindes die positive Veränderung.

Auch hier teilen die Dardenne ihre Protagonisten nicht eindeutig in Gut und Böse; die Zusehenden werden vielmehr aufgefordert, sich in die Lage von Bruno zu versetzen, um sein Verhalten nicht von vornherein zu verurteilen. Luc Dardenne drückt dies mit Hilfe folgender Metapher so aus:

„Wenn das Lamm sagt: *Friss lieber meine Familie als mich*, dann ist es durch seine Angst zu dem geworden, was es ist. Es ist schwer, das zu

verstehen. Aber es gibt eben kein Schwarzweiß. Man muss Verständnis für Bruno aufbringen.“<sup>435</sup>

Durch die realitätsnahe, fast schon nüchterne Darstellung der Handlungen bietet das Brüderpaar dem Publikum die Möglichkeit, sich eine bis zu einem gewissen Grad objektive Meinung über das Verhalten der Protagonisten zu bilden.

Nach der starken, glorreichen Heldenfigur oder dem abgrundtief bösen Schuft à la Hollywood sucht man in den Fiktionsfilmen der Dardenne vergebens – vielmehr vereinen ihre Charaktere sowohl positive als auch negative Eigenschaften.

## 5.2. Analyse sprachlicher Mittel

Nun wird anhand ausgewählter Szenen beider eben vorgestellter Filme kurz näher auf die sprachlichen Mittel eingegangen.

Bei *Le fils* spielt der Imperativ eine wesentliche Rolle in der Kommunikation zwischen dem Lehrherren und seinen Auszubildenden. Die Jugendlichen stellen kaum Fragen, Olivier richtet einen Befehl nach dem anderen an sie, wie in dieser Szene wo einer der Lehrlinge den Umgang mit dem Maßstab erklärt bekommt:

*„Il regarde encore un moment les apprentis menuisiers puis va vers l'apprenti qui finit de huiler son double mètre... pose la burette sur le banc...*

**Olivier :** Replie-le...  
*L'apprenti replie le double mètre...*  
**Olivier :** Déplie.  
*L'apprenti le déplie.*

---

<sup>435</sup> Luc Dardenne im Interview auf URL: <http://filmcentrale.com/essays/dardennem.htm> [24.07.2012].

**Olivier :** Tu le mets dans ta poche, ici...

*L'apprenti replie le double mètre et le met dans la poche de sa salopette le long de sa cuisse.*

**Olivier :** Remets la burette à sa place.

*L'apprenti remet la burette à sa place, revient près d'Olivier qui a pris un ciseau de menuisier en main.*

**Olivier :** Mets tes initiales sur le crayon.

*L'apprenti écrit ses initiales sur le crayon... Olivier a sorti son crayon d'une poche de sa salopette... (...)*

**Olivier :** Sans forcer ...<sup>436</sup>

Auffallend ist, dass Olivier die Befehle sehr schroff formuliert, er verzichtet zur Gänze auf die Verwendung des Wortes *s'il te plaît*, was die Distanz zwischen ihm und dem Lehrling in den Vordergrund stellt.

Die Anweisungen sind kurz und prägnant, sie beschränken sich auf das Wesentliche – den Umgang mit den Arbeitsmaterialien. Der Jugendliche führt schweigsam die ihm angeschafften Tätigkeiten aus, er stellt weder eine Gegenfrage noch kommentiert er das Geschehene auf irgendeine Art und Weise.

Olivier duzt alle seine Lehrlinge, ein weiteres Element, welches das hierarchische Verhältnis zwischen ihm und den Jugendlichen charakterisiert.

Charakteristisch in *L'enfant* sind die oftmals nicht zu Ende geführten Sätze.

Als Bruno zum Beispiel im Krankenhaus ist und mit dem Unbekannten telefoniert, welcher Jimmy mitgenommen hat, lassen Brunos Aussagen einen gewissen Raum zur Interpretation, da sie sich nicht eindeutig mit dem Deal in Verbindung bringen lassen : „...je n'y suis pour rien... je... oui...j'ai compris...oui...“<sup>437</sup>

Benoît Gabriel spricht in diesem Zusammenhang von den sogenannten „*dialogues fragmentés*“<sup>438</sup>: „Les dialogues qu'il [Bruno] implique se trouvent, de

---

<sup>436</sup> Dardenne, 2008, S. 212.

<sup>437</sup> Dardenne, 2008, S. 291.

<sup>438</sup> Vgl. Gabriel, 2008, S. 231.

cette manière, fragmentés, tout au long du film. Et les blancs laissés par l'interlocuteur ne sont pas complètement interprétables.<sup>439</sup>

Auf sprachlicher Ebene fällt weiters auf, dass die Auslassungspunkte im Drehbuch in nahezu allen Dialogen präsent sind. Das Publikum wird häufig mit diesem Mangel an Informationen konfrontiert und so dazu angeregt, eigenständig Überlegungen über den weiteren Verlauf der Handlungen anzustellen.

Die Fokussierung auf das Handy und auf die Gespräche von Bruno werfen unzählige Fragen auf, und selbst Jean-Pierre und Luc Dardenne haben darauf keine eindeutige Antwort: „Qui est Bruno? Qu'est-ce qu'il veut ? Qu'est-ce qu'il cherche ? Je n'en sais rien. Jean-Pierre non plus. Il nous échappe.“<sup>440</sup> In Bezug auf die Gespräche vollzieht das Brüderpaar einen drastischen Einschnitt, als Sonia von Bruno die Wahrheit über das Verbleiben von Jimmy erfährt. Von diesem Zeitpunkt an spricht die weibliche Hauptdarstellerin kein einziges Wort mehr mit dem jungen Vater, obwohl dieser immer wieder versucht, eine kommunikative Situation herzustellen.

Er lässt nicht mehr ab von der Mutter seines Kindes, eine Zeit lang verfolgt er die beiden auf Schritt und Tritt, doch Sonia ignoriert ihn und schenkt ihm keine Aufmerksamkeit.

Das Schweigen wird erst gebrochen, als die Protagonistin Bruno im Gefängnis besucht. Folgender Dialog markiert die Schlusszene des Films:

*„(...) Bruno traverse la salle des visites où d'autres détenus sont assis à des tables avec les visiteurs... (...) Sonia est de l'autre côté de la table face à lui... Un long silence...*

**Sonia** : ...Tu veux du café ?...

---

<sup>439</sup> Ebenda.

<sup>440</sup> Dardenne, 2008, S. 158.

*Bruno fait un signe de la tête pour dire oui, sans regarder Sonia dans les yeux... (...)*

**Bruno** : Et...Jimmy ?...

**Sonia** : ...Il va bien...

*Bruno va boire... il pleure... il repose son gobelet, leurs mains entourant les gobelets sont proches l'une de l'autre... Bruno fond en larmes, prend la main de Sonia qui prend la sienne... Bruno a levé le regard vers Sonia qui le regarde, elle aussi en larmes... Ils pleurent tous les deux... Des larmes, des larmes et encore des larmes, de la vie...<sup>441</sup>*

Das gesprochene Wort wird in den Dardenne Filmen sehr pragmatisch eingesetzt, es dient in erster Linie dazu, Essentielles auf die jeweilige Situation bezogen auszudrücken:

„(...) [E]t puis si des paroles doivent sortir à un moment donné, ce sont souvent des paroles nécessaires, prosaïques qui sont là pour dire une chose, pour demander un objet, le donner, pour accompagner. Ce ne sont pas des paroles qui sont des réflexions sur la situation qu'ils vivent. (...) Les personnages n'arrivent pas à se dire *Qu'est-ce que je fais, où est-ce que je suis, je devrais faire ça, tu devrais...* . (...)“<sup>442</sup>

In den Fiktionsfilmen der Brüder Dardenne gibt das gesprochene Wort nur wenig Aufschluss über das Empfinden und die Gefühle der Figuren. Das emotionale Innenleben wird nie offen dargelegt. Einzig über die Handlungen der Protagonisten gewinnen die Zusehenden ein wenig Aufschluss darüber, wie sich Bruno, Olivier ... fühlen könnten.

Jean-Pierre und Luc lassen dem Publikum sehr viel Raum für eigenständige Interpretation und ermöglichen so mehrere Blickwinkel auf die Persönlichkeiten der Hauptakteure.

---

<sup>441</sup> Dardenne, 2008, S. 322.

<sup>442</sup> Luc Dardenne im Interview auf URL: [http://peauneuve.net/article.php3?id\\_article=89](http://peauneuve.net/article.php3?id_article=89) [24.07.2012].

## 6. Schlusswort

Unter der Berücksichtigung der im ersten Kapitel angeführten Begriffsdefinition des *Autorenkinos* sowie der Erläuterung der *Nouvelle Vague* und des *Neorealismo* wird folgendes festgestellt:

Die Analyse des cineastischen Schaffens der Brüder lässt sich weder eindeutig einer dieser Strömungen zuordnen, noch sind gewisse Gemeinsamkeiten zu leugnen.

Mit dem Neorealismus verbindet die belgischen Regisseure vor allem der Anspruch, in den Filmen das Leben der Protagonisten möglichst realitätsnah darzustellen. Stehen bei Rossellini die einfachen Arbeiter im Fokus der Aufmerksamkeit, so sind es bei Jean-Luc und Pierre verstärkt jugendliche Personen, die ihr Leben ohne Festanstellung oder jegliche soziale Unterstützung bestreiten müssen.

Auf das Drehen im Studio wird sowohl bei Rossellini als auch bei den Dardenne verzichtet – hierbei gilt es aber Folgendes zu beachten: Rossellini wird mehr oder weniger gezwungen, seine Filme im Freien zu produzieren, da der Krieg schlichtweg sämtliche Einrichtungen zerstört hat. Das Brüderpaar entscheidet sich jedoch bewusst für authentische Schauplätze und passt so die Handlung automatisch an die örtlichen Gegebenheiten an.

Die Vertreter der *Nouvelle Vague* lehnen sich gegen die für die 1950er übliche Kinoproduktion in Frankreich auf und provozieren durch ihre Produktionen. Die Dardenne verstehen ihre Arbeit weder als Provokation noch Rebellion gegen das kommerzielle Kino, vielmehr versuchen sie, durch ihre Filme sich selbst treu zu bleiben, um sie nach ihren eigenen Vorstellungen produzieren zu können. Dabei wird nichts dem Zufall überlassen, angefangen vom Schreiben des Drehbuchs, über die persönlichen Schauspielercastings bis hin zur Kameraführung – die Regisseure sind in allen Bereichen des Filmeschaffens wesentlich involviert.

Gewiss verbindet das Brüderpaar und die Gründerväter der *Nouvelle Vague* der Anspruch, Kritik an gesellschaftlichen Strukturen zu leisten und auf soziale Missstände hinzuweisen. Die Dardenne jedoch scharen keine fixe Gruppierung um sich, welche sich in ihrer Arbeitsweise ausdrücklich auf jene von Jean-Pierre und Luc bezieht.

Genauso wenig baut das Brüderpaar ihre Tätigkeit auf einem Manifest auf, wie es etwa die *Dogme 95* Vertreter tun. Die beiden Belgier haben ihre Grundsätze nie schriftlich festgehalten, vielmehr berufen sie sich bei ihrem Schaffen auf ihre persönlichen Erfahrungen und Eindrücke aus der Vergangenheit, welche sich bis in die Gegenwart prägend auswirken.

Obwohl sich die Protagonisten in den Dardenne-Filmen anfänglich in hoffnungslosen Situationen befinden, gewähren ihnen die Regisseure stets einen Ausweg daraus. Sie lassen ihre Figuren nicht im Sumpf der Verzweiflung stecken, sondern leiten sie dazu an, eine positive Veränderung aus eigener Kraft herbeizuführen.

Jean-Pierre und Luc Dardenne verbindet nicht nur ein familiäres Band, sondern auch jenes der Leidenschaft für das Kino, welches sie seit über 30 Jahren eng aneinander knüpft. Die Brüder sind ein untrennbares Duo, das sich voll und ganz der gemeinsamen Filmproduktion verschreibt:

„Mon frère. Je ne pourrais pas faire ce film sans lui et il ne pourrait pas le faire sans moi. Dépendance réciproque qui ne provoque pas de ressentiment. Sans doute pourrait-il faire ce film sans moi et peut-être moi sans lui, mais tous les deux nous saurions que ce ne serait pas le film que nous aurions fait ensemble et à jamais nous le regretterions (...).“<sup>443</sup>

---

<sup>443</sup> Dardenne, 2008, S. 24.



## 7. Résumé

« Être nu, se dévêtir de tous ces discours, tous ces commentaires qui disent ce qu'est le cinéma, ce qu'il n'est pas et devrait être. »<sup>444</sup>

Se libérer de tous les règlements qui cherchent à contrôler la production des films – c'est le besoin essentiel de Jean-Pierre et Luc Dardenne, mais pas seulement le leur, aussi celui des cinéastes français et italiens dans les années d'après-guerre.

Malgré le laps de temps qui sépare Rossellini, Truffaut et les frères Dardenne qui s'élève à plus de cinq décennies – la volonté de tourner un film qui n'est pas forcé de suivre de règles sauf la sienne reste la même.

Dans mon mémoire, j'ai mis l'accent sur deux metteurs en scène belges dont les films ont une réputation mondiale grâce à leur succès au Festival de Cannes en 1999 et 2002.

Au début, ce travail donne un aperçu sur l'évolution du cinéma d'auteur en Italie et en France. Après avoir pris en compte les aspects sociaux qui ont fortement contribué à la naissance du *Neorealismo* et de la *Nouvelle Vague*, j'ai fait le lien entre le passé et le présent en présentant brièvement le mouvement danois *Dogme 95*.

La plus grande partie de ce mémoire prend en considération la vie et le travail de Jean-Pierre et Luc Dardenne. Ce mémoire analyse leur manière particulière de tourner un film et finit par la comparaison des œuvres *Le fils* et *L'enfant*.

---

<sup>444</sup> Luc Dardenne, 2008, S. 14.

## **Le Neorealismo**

Jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale, le régime du fascisme possède le pouvoir total sur la production du film en Italie. Il contrôle toutes les productions nationales ainsi que l'import de l'étranger.

À l'image de l'Allemagne, l'Italie crée en 1936 une institution pour structurer et censurer le film national – le *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Cela et aussi l'instauration des nouvelles lois pour limiter l'import des films étrangers contribue au fait que le fascisme se renforce.

Vers la fin des années 1930 il n'existe pas cette homogénéité souhaitée - vu qu'il y a encore plus de 80 entreprises diverses de production de film. Les plus grandes parmi elles appartiennent au régime.

Ce manque de structure ainsi que l'action de l'autorité du gouvernement ont pour résultat des fortes critiques de la part de certains cinéastes.

Fausto Montesanti par exemple exige que le film devienne plus réaliste car le fascisme a toujours promu des productions présentant une vie loin de la réalité des gens. Il propose de mélanger les éléments typiques d'un film documentaire avec ceux d'un film de fiction – pour lui cela correspond mieux à la revendication de montrer la vie des personnes telle qu'elle est pendant mais surtout après la seconde guerre mondiale.

La première œuvre cinématographique prenant en considération exactement ces tensions sociales est *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti, mais c'est Roberto Rossellini qui a fait connaître le film néoréaliste dans le monde entier.

Sa trilogie de guerre est composée par *Roma città aperta*, *Paisà* et *Germania anno zero*. Dans ces trois productions, Rossellini traite les événements liés à la guerre – soit sociaux soit politiques – d'une manière complètement nouvelle. Il montre d'une façon très réaliste et authentique comment les gens souffrent pendant la période de la dictature. Il n'hésite pas à remettre en cause le régime fasciste et la guerre en général. Dans ce contexte, on parle des films

néoréalistes. Pour la culture de cinéma cette critique envers la société signifie une évolution fondamentale.

Ce changement suscite des remous au niveau international et influence aussi le cinéma français.

### ***La Nouvelle Vague***

Comme en Italie, le secteur de la production du film français est fortement réglé jusqu'à la fin de la guerre. Avant 1945, l'import des films étrangers est contrôlé et limité par le gouvernement.

Du point de vue cinématographique, les années 30 sont marquées par une crise financière. Comparable à la situation italienne, il n'existe pas une homogénéité concernant la production des films. À l'époque, la France dispose d'une multitude de petites entreprises qui souvent ne produisent qu'un seul film avant de faire faillite. Le secteur du cinéma souffre de cette séparation.

En plus, le cinéma n'est pas perçu comme art véritable dans la société et c'est la raison pour laquelle le gouvernement français ne considère pas son financement comme important.

C'est à partir de 1940, pendant le régime de Vichy, qu'on cherche pour la première fois à établir une structure unitaire s'occupant de la production de film. Tous les domaines liés au secteur cinématographique sont soumis à une réglementation stricte comme par exemple la formation et les conditions de travail des metteurs en scène, des acteurs... .

De toute manière, les cinéastes ne sont pas satisfaits des prescriptions de production faites par l'Etat. Certains parmi eux, comme le critique de cinéma François Truffaut, rechignent à suivre le plan gouvernemental.

C'est pourquoi à partir de 1945, la vision des films américains – les films de Hollywood – et les films italiens augmente. Surtout les films néoréalistes de Rossellini symbolisent une certaine liberté et indépendance de production pour les cinéastes français.

En 1954, Truffaut publie dans les Cahiers du cinéma son article célèbre *Une certaine tendance du cinéma français*. Dans cet article, il critique les structures et les traditions prédominantes liées à la production du film et déclenche une forte discussion publique. En outre, il exige la reconnaissance sociale des cinéastes en les appelant les auteurs du film.

À cause de cette publication, d'autres jeunes critiques comme Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard se mettent du côté de Truffaut et se battent ensemble pour l'autonomie de la production du film. Il s'ensuit la politique des auteurs, une formation de cinéastes qui revendique un renversement total de toutes les structures concernant le cinéma. C'est la base du mouvement filmique de la *Nouvelle Vague*.

Les représentants de la *Nouvelle Vague*, les auteurs du film, réalisent leurs productions à l'exemple de Rossellini mais aussi de Hitchcock, Renoir ou Welles et d'autres. À l'époque, les cinéastes de la *Nouvelle Vague* n'ont jamais clairement défini leur mouvement, il n'existait pas une sorte de concept théorique. Malgré tout on peut constater quelques aspects fondamentaux : Truffaut, Godard, Chabrol décrivent le film comme art et prêtent toute l'attention à l'auteur d'un film. Évidemment le terminus de l'auteur se réfère à la littérature pour souligner l'égalité exigée entre ces deux métiers. En outre, ils appliquent des nouveautés techniques.

L'essentiel est le point suivant : l'auteur doit s'identifier avec son œuvre, cela veut dire qu'il transmet ses sentiments, ses opinions et ses émotions propres à travers le film en se libérant de toutes réglementations extérieures, sociales ou politiques.

Nonobstant les discussions publiques par référence à l'article de Truffaut, les revendications des auteurs payent et autour du Festival de Cannes en 1959 on choisit de montrer trois films des représentants du nouveau mouvement

cinématographique : *Les quatre cents coups* (François Truffaut), *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais) et *Orfeu Negro* (Marcel Camus).

Aujourd'hui, *Les Tricheurs* (1958) de Marcel Carné est considéré comme le début officiel de la *Nouvelle Vague*.

En premier lieu la *Nouvelle Vague* est un mouvement filmique qui se sépare de la manière traditionnelle de faire un film pendant les années 50 en France. Il n'est pas uniquement considéré comme un renouvellement des techniques cinématographiques mais aussi comme un moyen de critique au niveau social et sert comme modèle de référence jusqu'à nos jours.

### ***Dogme 95***

Dogme 95 est un mouvement filmique danois fondé par les cinéastes Lars von Trier et Thomas Vinterberg en 1995.

Ce mouvement est basé sur un manifeste qui contient dix règles qu'il faut respecter quand on veut tourner un film selon la méthode de Von Trier et Vinterberg.

*Dogme 95* est partiellement inspiré par la *Nouvelle Vague*. Comme les représentants du mouvement français, les danois se fixent comme objectif la séparation du cinéma traditionnel.

Même si on peut établir des parallèles entre la *Nouvelle Vague* et *Dogme 95*, les danois critiquent certains aspects de Truffaut et al. . Von Trier et Vinterberg n'insistent pas sur le travail de l'auteur, pour eux un metteur en scène a peu en commun avec un artiste.

Une autre différence est la motivation principale pour laquelle on produit un film : la *Nouvelle Vague* a toujours cherché à souligner l'individualisme dans ses œuvres, les auteurs du film voulaient être uniques et différents. *Dogme 95* s'entend comme mouvement qui a pour but le tournage d'un film fait pour un

grand public. Von Trier et Vinterberg produisent préférentiellement à l'exemple des mouvements communistes et socialistes.

*Dogme 95* s'oppose à chaque révolution technique, les représentants du mouvement exigent qu'on utilise le moins possible la haute technologie dans la production des films. Malgré cette rébellion, ce sont les appareils photonumériques qui rendent possible le tournage de leurs films et avec lesquels ils travaillent.

Von Trier, Vinterberg et al. ne sont pas en faveur des films Hollywood. Ils sont convaincus que ces productions américaines manipulent les spectateurs car tout ce que transmet Hollywood n'est rien que fiction sans aucune relation avec la réalité des gens.

Les représentants de *Dogme 95* veulent choquer. Avec leurs dix règles ils recherchent la provocation publique vu que Von Trier et Vinterberg ne les respectent pas eux-mêmes.

Aujourd'hui ils tournent des films loin de leurs principes fondés dans les années 90.

## ***Le Cinéma des Frères Dardenne***

### Leur Vie

Jean-Pierre (\*1951) et Luc (\*1954) Dardenne sont des cinéastes belges. Ils sont nés et ont grandi près de Seraing, une ville d'industrie en Wallonie.

Jusque dans les années 1960, cette région est marquée par une forte économie de la sidérurgie.

À partir de 1961, des tensions sociales et politiques sont responsables du déclin de l'industrie et jusqu'à aujourd'hui le chômage domine dans le terroir de la Meuse.

Le travail des Dardenne est fortement influencé par ces conditions de vie des gens qui vivent autour de Seraing.

Jean-Pierre et Luc Dardenne viennent d'une famille religieuse pour laquelle le catholicisme joue un rôle important. Ils vont au Collège Saint-Martin où les frères découvrent pour la première fois leur passion pour le cinéma en étudiant les œuvres de Godard, Truffaut etc. ... .

Luc étudie la philosophie de 1974 à 1977. En 1969, Jean-Pierre s'inscrit à *L'Institut des Arts de Diffusion* pour commencer une formation d'acteur. C'est ici où il fait la connaissance d'Armand Gatti, dramaturge et anarchiste qui a quitté la France pendant la révolte des étudiants en 1968. À l'époque, Gatti réforme le théâtre en mettant l'accent sur la relation entre les acteurs sur scène et les spectateurs.

Avant de collaborer avec Gatti, Jean-Pierre et Luc fondent leur première entreprise de production de film qu'ils appellent *Les Films du Fleuve*. Le nom fait allusion à la Meuse et rappelle les tumultes pendant les années de la chute économique.

1974 est le début de la coopération entre Gatti et les Dardenne. Ils créent plusieurs pièces de théâtre ensemble toujours en focalisant sur des thèmes sociaux – comme *La Colonne Durutti* (1974) qui parle de la guerre civile en Espagne.

C'est Gatti qui familiarise les frères avec la caméra et le tournage en général. Il leur demande par exemple de faire des interviews avec des immigrants. Gatti est un personnage très important pour les Dardenne qui leur sert de modèle. Jean-Pierre et Luc estiment sa façon de travailler qui les influence énormément. Dans les années 1970, les frères créent *Dérives*, une association de jeunes cinéastes qui font des films ensemble. Les Dardenne appliquent les méthodes acquises chez Gatti et commencent à tourner leurs premiers films documentaires.

### Leurs films documentaires

En 1977, Jean-Pierre et Luc publient leur premier film documentaire, *Le chant du Rossignol*. Deux ans après suivent *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Maas pour la première fois* et en 1981 *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler*.

Les deux derniers parlent de la grève générale des ouvriers autour la période de la crise dans les années 1960. Pour donner une impression authentique de ce qui s'est passé, les Dardenne font des interviews avec des témoignages de gens qui ont vécu toutes les tensions et la problématique résultant du chômage. Le paysage constitue un aspect essentiel dans les documentaires car il reflète les émotions de solitude des protagonistes. Les frères montrent les ruines des anciennes fabriques ainsi que le fleuve gris transportant les ordures de la ville. Jean-Pierre et Luc ressentent une passion profonde pour la vie quotidienne des ouvriers, pour leurs mémoires et leurs sentiments.

Malgré tout, les Dardenne se rendent compte du fait que la production des documentaires ne leur suffit pas ; ils ont le besoin de tourner aussi un film de fiction.

### Leurs films de fiction

*Falsch* est le premier film de fiction des Dardenne publié en 1986. L'action évolue autour de l'Holocauste.

Bien qu'il s'agisse d'un film de fiction, *Falsch* partage certains aspects d'un documentaire. Le protagoniste fait toujours appel à un témoignage parlant de son passé – comparable à Léon M. dans *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Maas pour la première fois*.

La séparation définitive du film documentaire réussit en 1992 avec *Je pense à vous*. Les frères racontent l'histoire de Fabrice Ferraro, un ouvrier métallurgiste de Seraing, qui ne surmonte pas la perte de son emploi.

Jean-Pierre et Luc Dardenne engagent des acteurs renommés et collaborent avec un représentant célèbre de la *Nouvelle Vague*, Jean Gruault.



Malheureusement la coopération avec les acteurs et l'équipe du film en général n'est pas satisfaisante pour les frères. À l'époque, les deux n'ont pas assez d'expérience en ce qui concerne la production des films et c'est la raison pour laquelle les décisions importantes sont prises par le cadreur, les artistes etc. . Il faut mentionner que Luc Dardenne est très sceptique sur leur premier film de fiction. Le metteur en scène doute que cela corresponde vraiment au type de film que lui et son frère veulent tourner. Jean-Pierre et son frère n'ont pas encore d' idées concrètes.

Luc n'est pas le seul critique du film – aussi au niveau public (p.ex. dans les journaux), des voix s'élèvent contre cette production car l'action est trop prévisible.

Même si les Dardenne sont déçus de leur première œuvre fictive *Je pense à vous*, cette expérience leur donne la possibilité de prendre conscience de ce qu'ils attendent d'un film.

#### Les Dardenne trouvent leur chemin

1994 Jean-Pierre et Luc Dardenne fondent l'entreprise *Les Films du fleuve* pour produire les films selon leurs critères individuels.

Un an après, les metteurs en scène commencent avec le tournage de *La promesse*. L'action est située à Seraing et montre l'exploitation du travail des immigrants.

Ils ne travaillent qu'avec des acteurs non professionnels et prennent toutes les responsabilités – de la façon de les diriger jusqu'au choix des artistes fait personnellement.

Au niveau technique, *La promesse* constitue le début d'une longue tradition typique pour les frères : la focalisation sur certaines parties du corps ainsi que l'usage d'une caméra à main.

Parfois on ne voit que le dos des protagonistes et cela donne l'impression de les suivre constamment. Ils ne montrent jamais tous les détails, ni au niveau

des personnes, ni au niveau de l'entourage. Il y a toujours un aspect inconnu pour les spectateurs. L'effet de cacher joue un rôle important pour les Dardenne, ils demandent aux observateurs d'émettre des hypothèses par référence à l'action.

Un autre trait typique des films des Dardenne est l'absence de musique extra diégétique. Tous les sons font activement partie des actions, rien n'est ajouté. En plus, les dialogues des protagonistes sont très courts. Les figures ne parlent guère, l'énoncé est réduit au minimum. Les Dardenne ne cachent pas seulement les aspects physiques de leurs personnages, mais aussi leurs pensées et émotions.

Concernant les figures principales des films, il s'agit toujours de jeunes se trouvant dans une crise.

Dans *Le fils* (2002) par exemple c'est Francis, un adolescent criminel relaxé, qui cherche à s'en sortir après avoir passé 2 ans en la prison. *L'enfant* (2004) montre la situation de Bruno, un jeune père aussi criminel, qui est complètement débordé par le bébé.

Tous les deux, Francis et Bruno, habitent à Seraing et mènent une vie triste et solitaire en marge de la société.

Même si les protagonistes semblent être bloqués dans une situation désespérée, les Dardenne leur donne la possibilité d'en trouver un recours. Jean-Pierre et Luc renoncent à stigmatiser les jeunes hommes pour leurs actes. Ils font un cinéma indépendant qui ne suit pas de réglementations extérieures. Ce qui est le plus important pour eux, c'est de faire des films près de la réalité en racontant des histoires des gens de la vie quotidienne.

Le succès au niveau international leur donne raison – deux Palmes d'Or à Cannes prouvent que les Dardenne ont trouvé leur chemin dans le monde cinématographique.

## 8. Literaturverzeichnis

- Aubenas, Jacqueline. *Jean-Pierre und Luc Dardenne*. Bruxelles: Groupe Luc Pire (u.a.), 2008.
- Aitken, Ian. *European film theory and cinema: a critical introduction*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2001.
- Baecque, Antoine de. *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue. 1. À l'assaut du cinéma, 1951-1959*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.
- Baecque, Antoine de. *De l'histoire au cinéma*. Bruxelles: Éd. Complexe, 1998.
- Begon, René. *Les enfants de Seraing et les fils de Gatti*. In: Aubenas 2008, S. 15-18.
- Beier, Lars-Olav. *Der Kulturspiegel über den Film*. Booklet zu L'enfant. 2007.
- Bernardi, Sandro. *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio, 2002.
- Bizio, Silvia. *Gli italiani di Hollywood. Il cinema italiano agli Academy Awards*. Roma: Gremese, 2002.
- Brunetta, Gian Piero. *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*. Roma: GLF editori Laterza, 2009.
- Christen, Thomas. *Einführung in die Filmgeschichte. 3. New Hollywood bis Dogma 95*. Marburg: Schüren, 2008.
- Collet, Jean. *Une affaire de morale*. In: Douin, Jean-Luc (Hg.): *La Nouvelle Vague 25 ans après*. Paris: du Cerf. S. 39-53, 1983.
- Collet, Jean. *Nouvelle Vague*. In: *Encyclopaedia Universalis*. Band 16. Paris: Encyclopaedia Universalis. S. 510-512, 1995.
- Contre Bande. *Conversation avec Jean-Pierre et Luc Dardenne*. Contre Bande 14: S. 47-58, 2005.
- Dardenne, Luc. *Au dos de nos images. 1991-2005. Suivi de Le Fils, L'Enfant et Le Silence de Lorna*. Éditions du Seuil, 2008.
- Douchet, Jean. *Nouvelle Vague*. Hazan, 1998.
- Ernst, Gustav (Hg.); Becker, Jörg. *Autorenfilm-Filmautoren*. Wien: Wespennest, 1993.
- Frisch, Simon. *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2007.

Frodon, Jean-Michel. *L'âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion, 1995.

Gerstner, David A., und Janet Staiger. *Authorship and Film: An AFI Film Reader*. New York: Routledge, 2002.

Jost, François. *Le Temps d'un regard. Du spectateur aux images*. In: Sirois-Trahan, Jean-Pierre (Hg.): *Cinemas: Revue d'études cinématographiques*. Vol. 10 (1). S. 159, 1999.

Knowles, Dorothy. *Armand Gatti in the Theatre: Wild Duck against the Wind*. London: Athlone Press, 1989.

Mai, Joseph. *Jean-Pierre and Luc Dardenne*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.

Marie, Michel. *La Nouvelle Vague: une école artistique*. Paris: Nathan, 2000.

Micciché, Lino. *Il modo di produzione del neorealismo*. In: Conforti, M. (Hg.); Massironi, Gianni: *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marsilio. S. 76-81, 1999.

Prédal, René. *50 ans de cinéma français (1945-1995)*. Paris: Nathan, 1996.

Passek, Jean-Loup. *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Larousse, 2001.

Poppi, Roberto. *Dizionario del cinema italiano. Testi e strumenti per la scuola e l'università. I registi dal 1930 ai nostri giorni*. Roma: Gremese, 1993.

Schütz, Mariella. *Explorationskino. Die Filme der Brüder Dardenne*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2011.

Truffaut, François. *Une certaine tendance dans le cinéma français*. In: *Cahiers du cinéma* Nr. 31. S. 15-29, zit. nach: Frisch, Simon: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 2007.

Verdone, Mario. *Storia del cinema italiano*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995.

Weldner, Sven. *Hollywood und das Autorenkino. Hollywood, Schwule Filme und der Oskar*. Norderstedt: GRIN Verlag, 2006.

## Internetquellen:

Elhelm, Philippe: *Luc et Jean-Pierre Dardenne. Le fils* (01.05.2003), Online im WWW unter URL:

[http://www.cinergie.be/webzine/les\\_freres\\_dardenne\\_a\\_propos\\_de\\_l\\_enfant](http://www.cinergie.be/webzine/les_freres_dardenne_a_propos_de_l_enfant) [24.07.2012].

Bonn, F.; Kaganski, S.: *Jean-Pierre et Luc Dardenne: projections sur le fils* (23.10.2002), Online im WWW unter URL:

<http://www.lesinrocks.com/2002/10/23/cinema/actualite-cinema/jean-pierre-et-luc-dardenne-projections-sur-le-fils-11107130/> [23.07.2012].

Bickerton, Emilie: *Reinventing realism. The art and politics of the Dardenne brothers*. In: Cineaste Spring 2006: 14+. Gale Biography in Context (08.02.2012), Online im WWW unter: <http://news-business.vlex.com/vid/reinventing-realism-dardenne-brothers-55044136> [20.04.2012].

[http://www.brockhaus-enzyklopaedie.de/be\\_21\\_article.php](http://www.brockhaus-enzyklopaedie.de/be_21_article.php) [25.04.2012]

<http://www.critikat.com/Les-freres-Dardenne.html> [24.07.2012].

<http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilm/id/3152912/year/2002.html> [23.07.2012].

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/indes.php?action=lexikon&tag=det=id=2495> [22.07.2012].

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6014> [22.07.2012].

Film de Culte: *Luc et Jean-Pierre Dardenne*, Online im WWW unter URL:

<http://archive.filmdeculte.com/entretien/dardenne1.php> [23.07.2012].

Geoff, Andrew: *Luc und Jean-Pierre Dardenne* (11.02.2006), Online im WWW unter URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2006/feb/11/features> [22.07.2012].

Gabriel, Jean-Benoît: *Ils cachent plus qu'ils ne montrent*. In: French Forum, Volume 33 (2008), Online im WWW unter URL:

<http://www.nebraskapress.unl.edu/product/French-Forum-3312,674553.aspx> [23.07.2012].

<http://infotrac.galegroup.com/default/43wien?cause=http%3A%2F%2Fic.galegroup.com%2Fic%2Fbic1%2FMagazinesDetailsPage%2FMagazinesDetailsWindow%3FdisplayGroupName%3DMagazines%26disableHighlighting%3Dfalse%26prodId%3DBIC1%26action%3De%26windowstate%3Dnormal%26> [09.08.2012 ].

Jaeger, Frédéric: *Sich von allen Bildern befreien. Interview mit Luc und Jean-Pierre Dardenne zu L'enfant* (17.11.2005), Online im WWW unter URL:

<http://www.critic.de/interview/sich-von-allen-bildern-befreien-1318/> [10.08.2012].

<http://www.larousse.fr/archives/cinema/page/265#t1204> [20.07.2012].

[http://www.legaminauvelo-lefilm.com/interview\\_dardenne\\_fr.php](http://www.legaminauvelo-lefilm.com/interview_dardenne_fr.php) 16.Juli [24.07.2012].

Limet, Y.S.: *Entretien avec le cinéaste (première partie), à l'occasion de la parution de Au dos de nos images. Journal 1991-2005. Suivi de Le Fils et L'Enfant, de Jean-Pierre et Luc Dardenne* (14.07.2005), Online im WWW unter URL: [http://remue.net/article.php?id\\_article=833](http://remue.net/article.php?id_article=833) [04.05.2012].

<http://peripherfilm.de/peri/rosetta/intreg.htm> [22.07.2012].

Mc Kechnaey, Maya: *Ein hochherrschaftliches Gespräch mit Jean-Pierre und Luc Dardenne, den Regisseuren des Films „L'Enfant“* (2005), Online im WWW unter URL: <http://filmzentrale.com/essays/dardennem.htm> [24.07.2012].

Mas, Stéphane: *Du réel au vivant, en route vers la parole. Luc et Jean-Pierre Dardenne – Interview*, Online im WWW unter URL: [http://peauneuve.net/article.php3?id\\_article=89](http://peauneuve.net/article.php3?id_article=89) [24.07.2012].

O'Shaughnessy, Martin: *Suffering in Silence: bodily politics in post-1995 French cinema*. In: *French Cultural Studies*, Volume 15 (2004), Online im WWW unter URL: <http://frc.sagepub.com/content/15/3/219> [20.07.2012]

Pelletier, Frédérick: *Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne. Quelque chose qui résiste au regard* (25.02.2002), Online im WWW unter URL: <http://www.horschamp.qc.ca/ENTRETIEN-AVEC-LUC-ET-JEAN-PIERRE.html> [23.07.2012].

Reynaert, Matthieu: *Les frères Dardenne à propos de l'Enfant* (01.09.2005), Online im WWW unter URL: [http://www.cinergie.be/webzine/luc\\_et\\_jean\\_pierre\\_dardenne\\_le\\_fils](http://www.cinergie.be/webzine/luc_et_jean_pierre_dardenne_le_fils) [23.07.2012].

Sklar, Robert: *The terrible lighthness of social marginality. An interview with Jean-Pierre and Luc Dardenne*. In: *Cineaste Spring 2006: 19+*. Gale Biography in Context (08.02.2012), Online im WWW unter URL: <http://news-business.vlex.com/vid/lightness-marginality-luc-dardenne-55044138> [24.07.2012].

Romney, Jonathan: *Sight and Sound*, (16.04.2006), Online im WWW unter URL: <http://http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49277> [24.07.2012].

[http://www.wallonie-en-ligne.net/Wallonie\\_Citoyennete/Prix\\_Bologne-Lemaire/Prix\\_Wallon\\_2002.htm](http://www.wallonie-en-ligne.net/Wallonie_Citoyennete/Prix_Bologne-Lemaire/Prix_Wallon_2002.htm) [21.07.2012].

<http://www.wip.be/index.php?l=fr&p=movie:2760002> [21.07.2012].

## 9. Anhang

### I. Filme

Dardenne, Jean-Pierre; Luc. *L'enfant*. Arthaus Collection, 2007.

Dardenne, Jean-Pierre; Luc. *Le fils*. Arte Vidéo, 2003.

Dardenne, Jean-Pierre; Luc. *La promesse*. Why Not Productions, 2008.

Dardenne, Jean-Pierre; Luc. *Rosetta*. TF1 Video, 2001.

Dardenne, Jean-Pierre; Luc. *Le silence de Lorna*. Blaqout, 2011.

## II. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich vordergründig mit dem Werk und Leben der Regisseure Jean-Pierre und Luc Dardenne auseinander.

Das einleitende Kapitel stellt einen Abriss der Entwicklung des Autorenkinos in Italien und Frankreich dar. Es werden jene Faktoren berücksichtigt, welche in diesen Ländern auf gesellschaftspolitischer Ebene in den 1940er bis 1950er Jahren maßgeblich an einer Reformierung des Filmsektors beteiligt waren.

Die italienische Strömung des *Neorealismo* versteht sich diesbezüglich unter anderem als bewusste Abspaltung der vom Faschismus geprägten Kinokultur. Hervorzuheben in diesem Zusammenhang ist Roberto Rossellini, welcher eine bis dato vollkommen neue Herangehensweise in Angriff nimmt und in seinen Filmen bewusst öffentlich Kritik am Regime und den Kriegserlebnissen im Allgemeinen übt. Dadurch genießt Rossellini eine Reputation weit über die nationalen Landesgrenzen hinweg und dient vor allem in Frankreich jungen Cineasten als Vorbild.

Dort formiert sich eine Gruppe kritischer Künstler, welche die vorherrschende Kinokultur in Frage stellt und sich für eine Anerkennung des Filmeschaffens in der Gesellschaft einsetzt. Zunächst lösen die Forderungen der Anhänger rund um Truffaut eine Welle der Empörung in der Öffentlichkeit aus und sie sorgen mit ihren Produktionen für Aufsehen. Ihr Schaffen wird unter dem Begriff der *Nouvelle Vague* in die Filmgeschichte eingehen.

Um den Bogen von der Vergangenheit in die Gegenwart zu spannen, rundet eine kurze Einführung in die dänische Filmströmung *Dogme 95* das einleitende Kapitel ab. Danach erfolgt ein Abriss über das Leben des belgischen Brüderpaars Dardenne, welches schon in jungen Jahren intensiv mit dem Medium Film konfrontiert wird. Nach einigen Rückschlägen mit ihren ersten, eigenen Filmproduktionen gelingt Jean-Pierre und Luc Dardenne schlussendlich mit *La promesse* 1996 der internationale Durchbruch.

Der Schwerpunkt liegt auf der Arbeitsweise der Dardenne, in deren Filmen häufig soziale Außenseiter im Fokus der Aufmerksamkeit stehen. Es wird analysiert, wie das Brüderpaar diese Persönlichkeiten darstellt und welche Technik es dabei anwendet.



### III. Lebenslauf

#### Persönliche Daten:

---

Name: Cornelia Tausz  
Geburtsdatum: 21.09.1987  
Geburtsort: Zell am See  
Nationalität: Österreich  
Familienstand: ledig

#### Ausbildung:

---

Seit 10/2007: Lehramtsstudium an der Universität Wien: UF Französisch, UF Italienisch  
09/2002-06/2007: Höhere Lehranstalt für Tourismus, Oberwart  
09/1999-06/2002: Gymnasium Oberschützen  
09/1998-06/1999: Gymnasium Zell am See  
09/1994-06/1998: Volksschule St. Georgen/Pinzgau

#### Berufserfahrung:

---

Seit 2008: diverse Nachhilfetätigkeiten  
07/2003-08/2003: Gaststätte zur Fabrik Wien, Tätigkeit im Service/Küche  
06/2004-08/2004: Grand Hotel Zell am See, Tätigkeit im Service  
06/2005-08/2005: Hotel Sonnenpark Lutzmannsburg, Tätigkeit im Service  
06/2006-08/2006: Helna's Stube Radium Hot Springs (Kanada), Tätigkeit im Service

#### Sonstiges:

---

07/2008-08/2008: Sommerjob im Disneyland Paris  
02/2010-07/2010: Erasmus an der *Università degli Studi di Padova*  
07/2011-08/2011: Sommeruniversität an der *Université libre de Bruxelles*

#### Sprachkenntnisse:

---

Deutsch: Muttersprache  
Französisch: fließend (in Wort und Schrift)  
Italienisch: fließend (in Wort und Schrift)  
Englisch: fließend (in Wort und Schrift)  
Latein: Grundkenntnisse