

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

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

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.01.2026

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



Jérémie Renier  
und Déborah François  
in L'ENFANT

Olivier Gourmet  
in LE FILS



## Vom Alltag sozialer Aussenseiter

Das Kino von Jean-Pierre und Luc Dardenne

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Nicht nur zeitlich befinden sich die Dardennes mit dem 1996 uraufgeführten *LA PROMESSE*, ihrem «ersten persönlichen Film», in der Nähe der «Dogma 95»-Bruderschaft. Seit *LA PROMESSE* entstehen alle Dardenne-Filme per Handkamera, gedreht an Originalschuplätzen, ohne musikalische Untermalung und häufig mit unbekannten Schauspielern.

Dennoch wäre es zu kurz gegriffen, die Filme der Brüder Dardenne einfach als «Dogma»-Varianten zu lesen; nicht nur, weil sich Jean-Pierre und Luc Dardenne vehement gegen jedes Etikett wehren, das auf ihr *Œuvre* geklebt werden soll (Vergleiche mit «Direct Cinema» oder «Free Cinema» weisen sie ebenso zurück), und mit Recht anmerken, dass ihre Filme in mehreren Punkten gegen «Dogma»-Regeln verstoßen, so zum Beispiel gegen die Regel, ausschliesslich natürliches Licht zu verwenden.

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

Bei den Dardenne-Brüdern hört sich das bisweilen ganz ähnlich an. Nur sind es nicht irgendwelche Personen, von denen sie erzählen, sondern durchweg Menschen am Rande der Gesellschaft, sozial Ausgestossene, Vereinsamte. Sie alle verzweifeln nicht an ihrer Lage, sondern kämpfen ums körperliche, emotionale Überleben. Daraus erwächst die innere Grundformel, der eigentliche Nährboden der Filme seit *LA PROMESSE*: ein einzelner Mensch ringt um eine Zukunft.

Die Filmmacher beobachten ihn dabei, indirekt, direkt und doch scheinbar kontamniert, als sei «die Kamera nur zufällig dabei». Am Ende aber schenken sie ihm stets ein wenig Hoffnung.

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

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

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

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



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

Jérémie Renier  
in *L'ENFANT*

Deborah François  
und Jérémie Renier  
in *L'ENFANT*



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

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

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

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

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

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

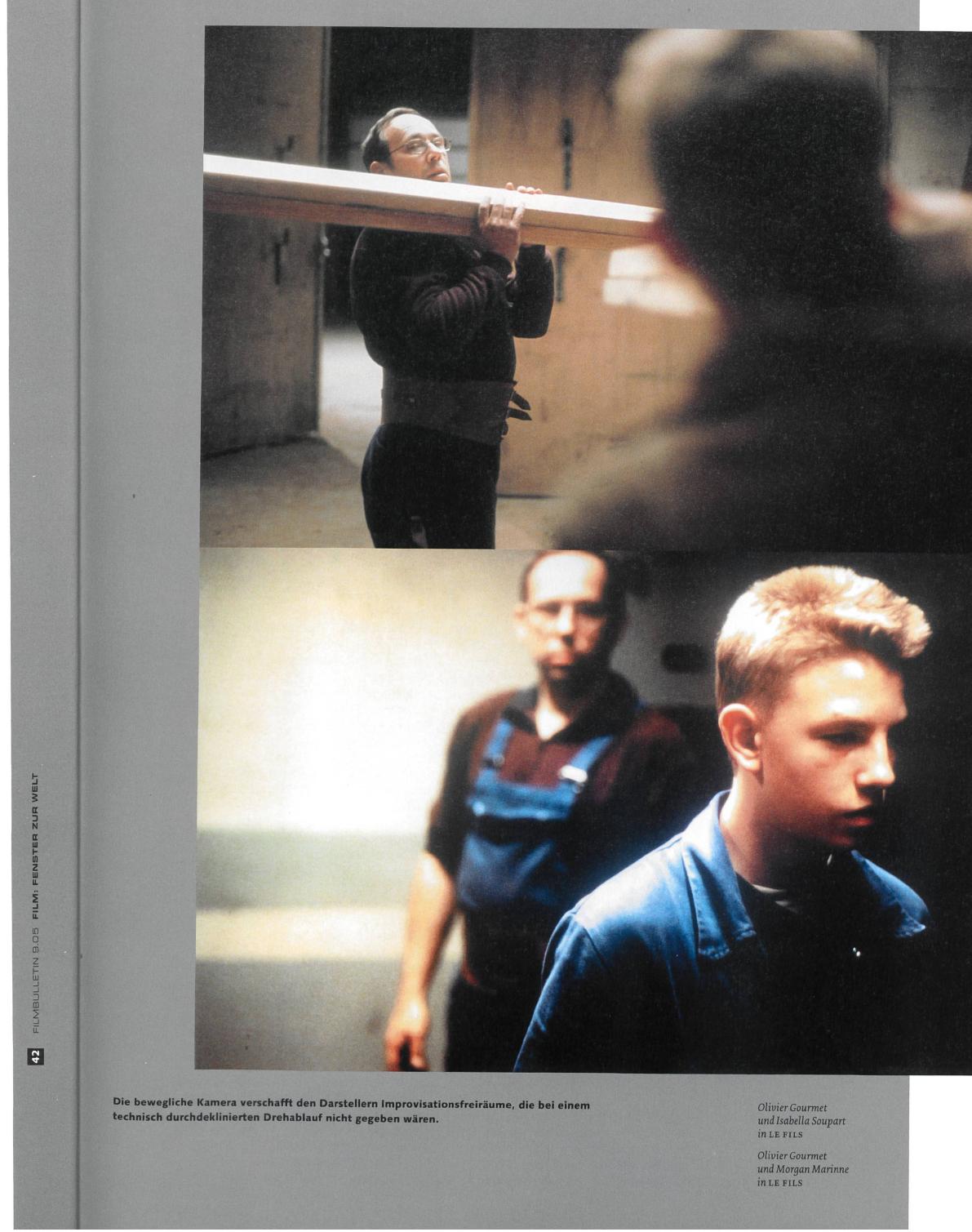
Bis zu 30, 40 Mal lassen die Brüder ihre Schauspieler die meist ungewöhnlich langen Takes wiederholen. Einer der beiden führt Regie, der andere überwacht die Aufnahme am Kontrollmonitor. Regelmässig wechseln sie sich dabei ab. Dass ihre Darsteller im Laufe eines solch anstrengenden Drehtages ermüden,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

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

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

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

FILMBULLETIN 9/05 FILM: FENSTER ZUR WELT



Die bewegliche Kamera verschafft den Darstellern Improvisationsräume, die bei einem technisch durchdachten Drehlauf nicht gegeben wären.

Olivier Gourmet  
und Isabella Soupart  
in *LE FILS*  
Olivier Gourmet  
und Morgan Marinne  
in *LE FILS*



Jean-Pierre und Luc Dardenne

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

ausgewählte Videos und  
(Kurz-)Dokumentarfilme

1974/7 Video Interventionsfilme  
1978 LE CHANT DU ROSSIGNOL  
1979 LORSQUE LE BATEAU DE  
LÉON M. DESCENDIT LA MEUSE POUR  
LA PREMIÈRE FOIS

1981 R... NE RÉPOND PLUS

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

1983 REGARDÉ JONATHAN  
(JEAN LOUVET, SON ŒUVRE)

1987 IL COURT... IL COURT LE MONDE

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

1987 FALSCH  
Buch: nach dem gleichnamigen Bühnenstück von René Kalinsky; Kamera: Walther van den Ende, Yves van der Meer; Schnitt: Denise Vindevogel; Musik: Jean-Marie Billy, Jan Fransen; Darsteller: Bruno Cremer, Jacqueline Bollen, Christian Maillet, Bérangère Dautu, Nicole Colchat, John Dobrynine, Christian Crahay, François Sikivie

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

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

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

2002 LE FILS  
Kamera: Alain Marcoen; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Darsteller: Olivier Gourmet, Morgan Marinne, Isabella Soupart, Nassim Hassaini, Kevin Leroy, Félicien Pitsaer, Rémmy Renaud, Annette Closets

2005 L'ENFANT

Seit *LA PROMESSE* hat Gourmet in jedem Spielfilm der beiden Brüder eine Rolle übernommen. In *LE FILS* war es die Hauptrolle. Gourmets Gesicht fungiert darin gleichsam als zweite Leinwand. Es gehört zu den charakteristischen Eigenheiten des Dardenne-Kinos, die Kamera so nah an die Hauptfiguren heranzurücken, dass ein Grossteil ihrer Umgebung ausklammert wird. Wesentliche Teile der Handlung finden im Off statt. Das, was dort geschieht, wird indirekt vermittelt über die mimischen Reaktionen der Protagonisten. Ähnlich enge Kadriegen dienen in Horrorfilmen dem gezielten Spannungsaufbau. Genau wie dort werden auch in den Dardenne-Filmen die Zuschauer im Unwissen gehalten über das, was sich um die Helden beziehungsweise Antihelden herum ereignet. Jeden Moment könnte etwas auf sie einstürzen, über sie herfallen. Auf diese Weise sehen sie sich einer unablässigen, latenten Bedrohung ausgesetzt. Der soziale Horror nimmt Gestalt an.

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

Auch in *L'ENFANT* sind es neben den wenigen, bezeichnenden Dialogpassagen vor allem kurze Blicke, Haltungen, Gesten, das Mimikspiel, ist es die Körpersprache, die quasi zwischen den Zeilen ihrer eigene Geschichte erzählt. Die Art wie Bruno seinen neuengeboarten Sohn nicht anschaut, wie er über ihn hinwegblickt, an ihm vorbeiseht, lässt keinen Zweifel daran, dass der findige Kleiniganove zu seinem Kind keinerlei emotionale Beziehung hat. Dem Vater ohne Vatergefühl ist das Baby, das er gezeugt hat, mindestens ebenso lästig wie dem eingangs erwähnten «Mädchen mit dem Kinderwagen», das den Dardenne-Brüdern während der Dreharbeiten zu *LE FILS* eine neue Filmidee bescherte.

«Der Vater» lautete der Arbeitstitel des Projekts, nachdem sich die Filmemacher entschlossen hatten, das mürrische Mädchen in ihrem Szenario gegen einen leichtfertigen



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

Fabrizio Rongione  
und Emilie Dequenne  
in ROSETTA

Emilie Dequenne  
in ROSETTA



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

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

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

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

Stefan Volk

Stab

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

Darsteller (Rolle)

Jérémie Renier (Bruno), Déborah François (Sonia), Jérémie Segard (Steve), Olivier Gourmet (Polizist in Zivil), Fabrizio Roncione (jüngerer Dieb), Stéphane Bissot (Hehlerin), Mireille Bally (Brunos Mutter), Anne Géard (Ladenbesitzer), Bernard Marbaix (Ladenbesitzer), Frédéric Bodson (älterer Dieb), Léon Michaut (Polizeibeamter), Samuel De Ryck (Thomas), Hachemi Haddad (Nachtpörtier im Heim), Olinda Bolzan (zweiter Ladenbesitzer), Sophie Leboute (Polizistin), Marie-Rose Roland (Schwester), Anette Closset (Besucher), Alaa Kasongo (Empfangsfrau), Jean-Michel Balthazar (Bärmann), Philippe Jeusette (Pfandleiner)

Produktion, Verleih

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

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





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

LA PROMESSE

Robin Renucci  
in JE PENSE À VOUS