

"Wir sind selbst oft überrascht von dem, was uns die Darsteller geben" : Gespräch mit Jean-Pierre und Luc Dardenne

Autor(en): **Midding, Gerhard / Dardenne, Jean-Pierre / Dardenne, Luc**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **47 (2005)**

Heft 268

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865184>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Wir sind selbst oft überrascht von dem, was uns die Darsteller geben»

Gespräch mit Jean-Pierre und Luc Dardenne



FILMBULLETTIN Sie haben als Dokumentarfilmer begonnen, was Ihre Filme noch immer prägt. Aus welchen Gründen sind Sie zur Fiktion gewechselt?

LUC DARDENNE In *LA PROMESSE* wollten wir eine Figur zeigen, die jemand Anderen sterben lässt. Das kann man in einem Dokumentarfilm nicht. Ausserdem hatten wir den Wunsch, mit Schauspielern zu arbeiten.

JEAN-PIERRE DARDENNE Es gibt einen Punkt, an dem sich einem reale Personen entziehen: sie haben ein Leben vor und nach der Zeit, in der wir sie filmen. Wir lernen nur einen Teil davon kennen. Sie haben Recht, dass wir etwas Dokumentarisches in unseren Spielfilmen fortführen. Wir drehen beispielsweise gern an Orten, die dafür nicht vorgesehen sind, die unbequem sind, Hindernisse bieten.

FILMBULLETTIN Bei Ihren Filmen gewinnt man den Eindruck, die Charaktere seien der eigentliche Plot. Gehen Sie von einer Geschichte aus oder von einer Figur?

LUC DARDENNE *LE FILS* geht beispielsweise auf ein Versprechen zurück, das wir Olivier Gourmet nach *LA PROMESSE* gegeben haben: einen Film mit ihm in der Hauptrolle zu drehen. Sein Part in *ROSETTA* war ja nur klein, aber dieser sollte ganz auf ihn zugeschnitten sein. Und dann hatten wir noch einen Stoff im Hinterkopf, der auf einer Nachrichtenmeldung beruht, an die Sie sich bestimmt auch erinnern: In Liverpool brachten vor einigen Jahre zwei Jungen in einem Zug einen Gleichaltrigen um. Die Geschichte hat uns verstört. Wie können Kinder so etwas tun? Woher kommen sie, was für Eltern haben sie? Was ist das für eine Gesellschaft, die solche Verbrechen hervorbringt? Wir haben damals die Berichterstattung zwar genau verfolgt, aber das Thema dann später aus den Augen verloren.

JEAN-PIERRE DARDENNE Die Geschichte wäre uns nicht wieder in den Sinn gekommen, wenn wir nicht an Olivier gedacht hätten. Er sollte jemanden spielen, der anderen ein Handwerk beibringt. Die Szene in *ROSETTA*, wo er ihr zeigt, wie man Waffeln backt, hatten wir in einer Lernküche gedreht, wo straffällige Jugendliche ausgebildet werden. Also stellten wir ihn uns zunächst als Koch vor. Aber etwas störte uns an diesem Beruf. Vielleicht, weil man da ständig von Messern umgeben ist. Das fanden wir als Erinnerung an den Mord zu nachdrücklich.

Wir haben uns ganz von seinem Körper, seiner physischen Präsenz leiten lassen. Er besitzt eine grosse Selbstverständlichkeit, wenn er mit seinen Händen arbeitet. Er ist auf einem Bauernhof aufgewachsen, wo stän-

dig etwas repariert werden musste. Mit einem solchen Schauspieler hat man keine Angst, eine Figur zu erfinden, die sich wesentlich über diesen physischen, handwerklichen Aspekt definiert. Bei jemandem wie Dirk Bogarde könnte man sich das nicht vorstellen.

LUC DARDENNE Und zugleich besitzt Olivier etwas, was viele grosse Schauspieler auszeichnet: es gibt einen Teil von ihm, den er uns vorenthält, der im Schatten bleibt.

JEAN-PIERRE DARDENNE Er ist ein Schauspieler, der physisch zwar sehr präsent ist, aber zugleich immer etwas zu verbergen scheint. Dadurch gewinnt die Zeichnung einer Figur eine ungeheure Dynamik und Spannung.

FILMBULLETTIN *L'ENFANT* schildert den Prozess einer emotionalen, moralischen Bewusstwerdung. Wie gelingt es Ihnen, einen solchen Parcours allein durch die Handlungen, Gesten der Figuren zu erzählen?

LUC DARDENNE Das ist eine Herausforderung, der wir uns bei jedem Stoff stellen: Wie setzt man diesen unsichtbaren Weg, von dem Sie sprechen, filmisch um? Natürlich könnte man für die Sprachlosigkeit unserer Charaktere soziologische Gründe anführen: Sie leben am Rande der Gesellschaft, sind viel zu sehr mit dem Überleben beschäftigt, um ihre Existenz und ihr Handeln zu reflektieren. Sie sind es nicht gewohnt, ihre Hoffnungen und Sehnsüchte klar zu formulieren.

Aber letztlich ist es vielleicht einfach eine intuitive Vorliebe. 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. Vielmehr vertrauen wir uns ihren Gesten, ihrem Körperspiel an. Die Arbeit mit den Darstellern ist für uns ein Prozess, der voller Entdeckungen steckt. Wir bitten sie stets, sich zurückzunehmen, so neutral wie möglich zu spielen. Auf diese Weise projiziert der Zuschauer viel mehr in sie hinein. Je weniger man ihm zeigt oder erklärt, desto stärker wird er gefordert, sich in die Charaktere hineinzusetzen.

FILMBULLETTIN Tatsächlich sind in Ihren Filmen alltägliche Verrichtungen aufgeladen mit einer moralischen und psychologischen Vieldeutigkeit.

JEAN-PIERRE DARDENNE Die Zuschauer sollen sich im Verlauf des neuen Films ständig fragen, was in Bruno vorgeht. Man muss ihm eine gewisse Unergründlichkeit bewahren. Ich hoffe, es ist nicht vorhersehbar, was er tun wird. Für uns ist es wichtig, dass sein Handeln für ihn in jedem Moment eine prak-



«Diese Spannung stellt man am besten her, indem der Kamerablick sich öffnet: Wenn nur einer von ihnen im Bild ist, spürt man die Abwesenheit des anderen umso mehr.»

Jérémie Renier
in L'ENFANT

Emilie Dequenne
in ROSETTA

Jérémie Renier
und Déborah François
in L'ENFANT



tische Notwendigkeit besitzt. Unsere Filme müssen stets auf der Ebene der Konkretion bleiben.

FILMBULLETIN Ein Beispiel ist die Szene, in der Bruno zum Treffpunkt mit den Kinderhändlern kommt. Da der Fahrstuhl nicht funktioniert, muss er sein Kind hinauftragen.

LUC DARDENNE Das war eine Idee meines Bruders. Es ist wichtig, dass er für längere Zeit einen körperlichen Kontakt mit dem Kind hat. Beim Drehbuchschreiben war uns das noch nicht so bewusst. Da betrachtete er es nur etwas länger, als er auf den Fahrstuhl wartet.

FILMBULLETIN Dieser Moment wirkt besonders stark, weil Bruno sein Kind vorher kaum angesehen hat.

JEAN-PIERRE DARDENNE Wenn Sie so wollen, ist das ein emotionaler Suspense-Moment wie bei Hitchcock. Der Akt, den er begehen will, ist etwas unermesslich Schreckliches. Je mehr Hindernisse sich ihm dabei in den Weg stellen, desto grösser ist die Ungewissheit, die Spannung. Der Zuschauer fragt sich, ob er es sich nicht vielleicht noch anders überlegt.

FILMBULLETIN Auch Brunos Beziehung zu seiner Freundin Sonia ist vor allem physisch definiert. Sie balgen ausgelassen wie Kinder, zugleich spürt man eine starke erotische Anziehung.

JEAN-PIERRE DARDENNE Es gibt eine Spannung, eine Heftigkeit in dieser Anziehung, weil sie für beide auch noch ein wenig ein Spiel ist.

LUC DARDENNE Ja, diese Sinnlichkeit ist stark an ihr Alter gebunden. Sonia verabschiedet sich aus ihrer Kindheit, ist aber noch keine Frau. Das war uns beim Schreiben des Drehbuches noch nicht so klar. Wir sind selbst oft überrascht von dem, was uns die Darsteller geben. Ihnen ist es zu verdanken, wenn man diese Anziehung spürt, ohne dass wir eine Bettszene drehen mussten.

FILMBULLETIN Die Kamera ist in Ihren Filmen eng an die Perspektive der Figuren gebunden, ohne dass sie subjektive Einstellungen drehen. Das Blickfeld in *ROSETTA* ist so begrenzt, autistisch wie das der Titelheldin.

JEAN-PIERRE DARDENNE Exakt. Da folgen wir ganz der Besessenheit der Figur. Rosettas Denken und Handeln ist monomaniisch, zielstrebig, sie nimmt nichts wahr, was darüber hinaus geht. Deshalb ist sie im Bildausschnitt eingesperrt, genau wie der Blick des Zuschauers. In diesem Konzept war es schon ein Problem, die anderen Personen überhaupt ins Bild mit einzubeziehen.

FILMBULLETIN Die Kamera besitzt in *LE FILS* eine ebenso fahrig, impulsive Aufmerksamkeit, auch hier sucht sie die unmittelbare Nähe. Aber sie jagt nicht hinter der Hauptfigur her wie in *ROSETTA*.

LUC DARDENNE Ja, wir verfolgen eine andere Spur. Rosetta war wie ein Soldat an der Front, der läuft, sich versteckt. Sie ist atemlos, gehetzt, will um jeden Preis ein Ziel erreichen. Jeder Augenblick bedeutet eine Anstrengung, fordert Energie. Auch in *LE FILS* gibt es diesen Moment der Suche, aber es herrscht eine Haltung des angespannten Abwartens. Die Hauptfigur verlangte einen anderen Rhythmus, eine andere Nähe. Sein Gesicht entzieht sich zunächst dem Blick. Wir enthüllen die Dinge und die Figuren erst allmählich, in Bruchstücken. So ist der Zuschauer in ständiger Erwartung, es gibt keine Einstellung, bei der er sich entspannen kann. Von dem Moment an, wo Olivier weiss, dass der Junge der Mörder seines Sohnes ist, gerät die Kamera aus dem Gleichgewicht. Die Zuschauer wissen nicht, wie er reagieren wird, was er mit dem Jungen vorhat. Aber sie haben den Wunsch, dass er und die Kamera zur Ruhe kommen.

JEAN-PIERRE DARDENNE Wir hatten eine ganz neue, überaus wendige 16mm-Kamera, so klein wie eine Digikamera. In *ROSETTA* ist die Kamera viel mehr dem Boden verhaftet, hier wirkt sie leichtfüssiger, als könnte sie fliegen. Ohne die neue Kamera hätten wir gewisse Kamerawinkel nie drehen können, hätten nie diese Nähe und diesen Schwebezustand erreicht. Es wäre uns nicht so gut gelungen, die Figur aus dem Gleichgewicht zu bringen.

FILMBULLETIN Warum folgen Sie in *L'ENFANT* nicht so streng einem bestimmten Stilprinzip?

LUC DARDENNE Die Kameraarbeit musste hier viel offener sein, weil zum ersten Mal ein Paar im Mittelpunkt eines unserer Filme steht. Es geht um zwei Liebende im gleichen Alter, es gibt nicht die gleichen Machtverhältnisse wie in der Beziehung zwischen Mutter und Tochter oder Vater und Sohn. Wir wollten beobachten, wie sich die beiden Figuren annähern oder voneinander entfernen. Diese Spannung stellt man am besten her, indem der Kamerablick sich öffnet: Wenn nur einer von ihnen im Bild ist, spürt man die Abwesenheit des anderen umso mehr.

FILMBULLETIN Einem Prinzip sind Sie jedoch treu geblieben: Szenen möglichst in einer Einstellung zu drehen, den Geschehnissen ihre Integrität zu lassen. Ist das nur eine Vorliebe, oder gar eine ästhetische Notwendigkeit für Sie?

LUC DARDENNE Wir drehen jede Szene in verschiedenen Versionen, aber es läuft immer auf eine ungeschnittene Plansequenz hinaus. Ich glaube, Sie haben Recht: Es ist wie ein Zwang. Wir können nicht anders.

JEAN-PIERRE DARDENNE Dabei hatten wir uns diesmal vorgenommen, es anders zu machen! Wir haben unserem Team angekündigt, wir drehen nicht so lange Einstellungen, wir schneiden mehr. Aber unwillkürlich sind wir zu unseren alten Gewohnheiten zurückgekehrt. Denn wir mögen es, wenn der Zuschauer die Ereignisse fast in Realzeit miterlebt. So ist er hoffentlich stärker beteiligt und hat das Gefühl, einen Platz neben den Figuren einnehmen zu können.

FILMBULLETIN Die Identifikation mit den Figuren funktioniert in Ihrem Kino ganz anders als in einem Hollywoodfilm. Da würde man erwarten, dass Bruno einen Ausweg aus seinem moralischen Dilemma findet, indem er bei der Polizei als Zeuge gegen den Kinderhändler aussagt. In Ihrem filmischen Universum scheint eine solche Lösung undenkbar.

JEAN-PIERRE DARDENNE Ja, diese Möglichkeit wäre uns nie in den Sinn gekommen. Selbst wenn, dann hätten wir sie nie ernsthaft erwogen. Für uns existierte Bruno so sehr am Rande der Gesellschaft, eine solche Eingliederung wäre völlig unglaubhaft.

FILMBULLETIN Dafür spielt das Motiv der Gnade in Ihrem Kino eine zusehends wichtige Rolle. Ist die Schluss-Szene ein bewusster Verweis auf «Schuld und Sühne»?

LUC DARDENNE Ja, wir beide mögen Dostojewskis Roman sehr. Aber wir hoffen, dass die Szene nicht aufgesetzt wirkt, wie ein angehängtes Zitat. Das Ende soll sich logisch aus dem Vorangegangenen ergeben. Wir drehen die Szenen ja immer in der Chronologie und geraten dabei oft an einen Punkt, wo wir von unserem ursprünglichen Drehbuch abweichen – einfach, weil das Spiel der Darsteller uns zu einer anderen Lösung führt. Das soll ein organischer Prozess sein.

JEAN-PIERRE DARDENNE Ein weiterer, wichtiger Einfluss war für uns *SUNRISE* von Murnau. Die Vergebung, der Neuanfang spielt in beiden Werken eine entscheidende Rolle. Das Motiv des Paares, das auf eine furchtbare Probe gestellt wird, beschäftigt uns sehr. Wir stellten uns die Frage, ob Sonias Liebe genügt, um Bruno zu sich und zu ihrem Kind zurückzuziehen.

LUC DARDENNE Unser erster Arbeitstitel hiess «La force de l'amour». Wir sind ganz froh, dass wir ihn verworfen haben.

Das Gespräch mit Jean-Pierre und Luc Dardenne führte Gerhard Midding