



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Verschwindende Gesellschaft oder das Ende der Solidarität:
Blicke auf die Gemeinschaft in *Rosetta* und *Deux jours, une nuit*
von Jean-Pierre und Luc Dardenne“

verfasst von / submitted by

Friederike Rotermund, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medientheorie

Betreut von:

PD Mag. Dr. Claus Tieber

DANKE

Mein herzlichster Dank gilt PD Mag. Dr. Claus Tieber für seine geduldige und überaus professionelle Betreuung dieser Arbeit. Seine inhaltlichen Anregungen und motivierenden Hilfestellungen haben dazu beigetragen, diese Arbeit fertigzustellen.

Ich danke meinen Familien für ihre großartige Unterstützung. Dies gilt insbesondere meinen Eltern Jan Veenboer und Angelika Rotermund, die mir dieses Studium ermöglichten und mir damit die Chance gaben, meinen eigenen Weg zu gehen. Außerdem danke ich meiner Schwester Katharina für ihr Talent, mich in Situationen, die zum Heulen sind, zum Lachen zu bringen.

Ich danke meiner Ersatz-Familie in Wien für die beste Studentenzeit, die wunderbaren Gespräche und die ehrliche Freundschaft.

Und Julius.

Für Tante Mia.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	9
2. THEORETISCHE EINFÜHRUNG	11
2.1 WAS IST GLOBALISIERUNG?	11
2.2 WAS IST INDUSTRIALISIERUNG?	13
2.3 DIE FOLGEN DER INDUSTRIALISIERUNG	15
2.4 WAS IST GESELLSCHAFT?	19
2.5 DER FLEXIBLE MENSCH	23
3. FILMWISSENSCHAFTLICHE EINFÜHRUNG	28
3.1 BELGISCHE (FILM-)GESCHICHTE	28
3.1.1 DIE ZERRISSENHEIT DER DINGE	28
3.1.2 BELGISCHER FILM	35
3.2 FILMSCHAFFEN DER BRÜDER DARDENNE	42
3.2.1 DIE ANFÄNGE	42
3.2.2 DIE ENTWICKLUNG ZUM SPIELFILM	46
4. WERKANALYSE	49
4.1 DIE FILMSPRACHE DER BRÜDER DARDENNE	49
4.1.1 SOZIALER REALISMUS	50
4.1.2 ARBEIT UND GELD	53
4.1.3 REDUKTION UND FOKUSSIERUNG	54
4.1.4 NARRATION UND KAMERA	58

4.2	ROSETTA: DIE KRIEGERIN	60
4.2.1	INHALT	61
4.2.2	AKTUALITÄT	62
4.2.3	BILDÄSTHETIK, STILMITTEL UND DRAMATURGIE	63
4.2.4	GESELLSCHAFTSKRITIK	69
4.3	DEUX JOURS, UNE NUIT: THE SURVIVAL OF THE FITTEST	72
4.3.1	INHALT	73
4.3.2	AKTUALITÄT	74
4.3.3	BILDÄSTHETIK, STILMITTEL UND DRAMATURGIE	76
4.3.4	GESELLSCHAFTSKRITIK	79
5.	SCHLUSSBETRACHTUNG	82
5.1	EINORDNUNG IM FILMISCHEN REALISMUS	82
5.2	FAZIT WERKANALYSE	84
6.	QUELLENVERZEICHNIS	89
6.1	FILMQUELLEN	89
6.2	LITERATURQUELLEN	89
6.3	INTERNETQUELLEN	95
7.	ANHANG	99
7.1	ABSTRACT	99

1. Einleitung

„Seitdem es das Kino gibt, hat es immer Filme gegeben, die vor allem das Wirkliche einfangen und festhalten wollten. Und es hat andere Filme gegeben, die wollten vor allem eine Geschichte erzählen. Den einen Filmen ging es darum, daß sie etwas vorfinden, den anderen darum, daß sie etwas erfinden.“¹ (Norbert Grob)

Jean-Pierre und Luc Dardenne drehen seit Mitte der 1980er Jahre gemeinsam Spielfilme, die gleichermaßen die Wirklichkeit einfangen *und* Geschichten erzählen wollen. Ihr sozialrealistisches Kino verortet sich in der Geschichte des Films zwischen den Genres Dokumentation, Fiktion und Autorenfilm und wirft einen kritischen Blick auf die gegenwärtige Gesellschaft. Dabei produzieren die Dardenne-Brüder keine Milieustudien, sondern befassen sich mit Einzelschicksalen, mit „Figuren in prekären sozialen Verhältnissen am Rande der Gesellschaft, die aus dem Konsumprozess herausgefallen sind und im Alltag meist übersehen werden.“² Der thematische Schwerpunkt ihres Filmschaffens liegt auf der sozialen Kompetenz unserer Gesellschaft und auf der sozialen Verantwortung des Einzelnen in ihr. Daneben beschäftigt sie die Frage, warum gesellschaftliche Phänomene wie Gemeinschaftsgefühl und Solidarität langsam zu verschwinden scheinen.

Die vorliegende Arbeit untersucht das Werk von Jean-Pierre und Luc Dardenne anhand zweier ausgewählter Filme hinsichtlich ihres filmrealistischen Charakters und ihrer Perspektive auf die Gesellschaft. Mit welchen inhaltlichen Motiven und ästhetischen Verfahrensweisen schaffen es die Dardenne-Brüder, ihre Filme realistisch wirken zu lassen? Wie unterscheidet sich ihr „filmischer Realismus“ von der Arbeit anderer Regisseure und was macht ihr Werk für unsere Gesellschaft so wertvoll?

¹ Grob, Norbert: *Wenders*. Berlin: Volker Spiess 1991, S. 48.

² Frölich, Margrit, Tauschgeschäfte. Die Filme „Le Silence de Lorna“ und „L'Enfant“ von Jean-Pierre und Luc Dardenne, in: *Geld und Kino*. Hrsg. v. Frölich, Margrit/Hüser, Rembert. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2011, S. 219.

Rosetta (BE/FR, 1999, Jean-Pierre & Luc Dardenne) und *Deux jours, une nuit* (BE/IT/FR, 2014, Jean-Pierre & Luc Dardenne) eignen sich insofern für diese Analyse, da sie einerseits am Anfang und andererseits am aktuellen Ende des Dardenneschen Spielfilmschaffens stehen. Außerdem beschäftigen sich beide Filme auf unterschiedliche Weise mit der Lebensgeschichte eines Menschen, der verzweifelt um Arbeit kämpft, um sich einen Platz in der Gesellschaft zu sichern und ein „normales“ Leben führen zu können.

Für ein besseres Verständnis des Dardenneschen Universums werden in der theoretischen Einführung (Kapitel 2) zunächst grundlegende Phänomene und Begrifflichkeiten unserer Zeit erläutert, die in der Kontextualisierung der Filme wichtig sind. Anschließend gibt die filmwissenschaftliche Einführung (Kapitel 3) einen Einblick in Belgiens Landes- und Filmgeschichte (ab Gründung des *Königreichs Belgien* sowie ab Einführung des Tonfilms) und beleuchtet die Anfänge und Entwicklung des Filmschaffens der Dardenne-Brüder. Die Werkanalyse (Kapitel 4) legt im Folgenden zunächst die charakteristische Filmsprache der beiden Regisseure dar, wobei diese auf ihre inhaltlichen und ästhetischen Motive geprüft wird. Im Anschluss werden die Filme *Rosetta* und *Deux jours, une nuit* auf diese Motive hin untersucht und die Fragen erörtert, wie sie den realistischen Charakter der Filme verstärken und welchen Blick die Dardennes mit dieser Filmästhetik auf die Gesellschaft werfen. In der Schlussbetrachtung werden die wesentlichen Erkenntnisse der Filmanalysen noch einmal zusammengefasst und ihr Werk schließlich historisch im „filmischen Realismus“ eingeordnet.

2. Theoretische Einführung

Als Einführung und Vorbereitung auf die Werkanalyse werden im Folgenden grundlegende Begriffe und Aspekte der Thematiken erläutert, die die Dardenne-Brüder in ihren Filmen verarbeiten. Dabei liegt der Mensch, sein Umfeld und seine soziale Verantwortung im Fokus des Interesses. Die folgenden Kapitel bieten eine überblickshafte Einführung in die Themen Globalisierung, Industrialisierung, Gesellschaft und die Rolle des Menschen darin.

2.1 Was ist Globalisierung?

Das Wort Globalisierung stand laut Duden-Website das erste Mal im Jahr 2000 im Rechtschreibduden und beschreibt demzufolge die „weltweite Verflechtung in den Bereichen Wirtschaft, Politik, Kultur u.a.“.³ Nach der Bundeszentrale für politische Bildung ist Globalisierung „eine politisch-ökonomische Bezeichnung für den fortschreitenden Prozess weltweiter Arbeitsteilung.“⁴ Das Brockhaus-Lexikon deutet Globalisierung als eine

„Bez. für die Entstehung weltweiter Märkte, d.h. für die zunehmende Internationalisierung des Handels, der Kapitalmärkte sowie der Produkt- und Dienstleistungsmärkte und die internat. Verflechtung der Volkswirtschaften.“⁵

Eine genaue, alle Aspekte berücksichtigende Definition scheint es für den Begriff Globalisierung nicht zu geben und doch gehört er im öffentlichen Diskurs über den Wandel in Wirtschaft und Gesellschaft mittlerweile zum festen

³ Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Globalisierung> (Letzter Zugriff: 23.06.2015).

⁴ Online: <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17577/globalisierung> (Letzter Zugriff: 23.06.2015).

⁵ Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden: Bd. 8. FRIT – GOTI. 20., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Leipzig/Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH 1997, S. 634.

„Standardrepertoire“.⁶ Die Unzulänglichkeiten der Definitionen münden in der Annahme von Ulrich Beck, für den Globalisierung

„(...) das am meisten gebrauchte – mißbrauchte – und am seltensten definierte, wahrscheinlich mißverständlichste, nebulöseste und politisch wirkungsvollste (Schlag- und Streit-) Wort der letzten, aber auch der kommenden Jahre [ist].“⁷

Was allerdings viele Definitionen von Globalisierung implizieren, ist die Annahme einer „Ausweitung, Verdichtung und Beschleunigung weltweiter Beziehungen“⁸, die entweder positiv oder negativ ausgelegt werden. Während Globalisierungseuphoriker „den Beginn einer neuen Ära von Wachstum und Wohlstand“ feiern, bezeichnen die Globalisierungsgegner die Veränderungen als „eine heraufziehende globale Herrschaft des Großkapitals der westlichen Länder zum Nachteil von Demokratie, Arbeitnehmerrechten, armen Ländern überhaupt und des globalen Ökosystems.“⁹ Doch wie ist es überhaupt zu diesem neuen weltumgreifenden Phänomen gekommen? Welche Entwicklungen waren nötig, damit der Begriff Globalisierung, wie Jürgen Osterhammel es sagt, unserer Epoche seinen Namen gibt?¹⁰

Globalisierung ist ein Prozess dessen Beginn nicht zeitgenau zu bestimmen ist. Vielmehr ist sie die Folge von verschiedenen Veränderungen und Entwicklungen, die ihr voraus gegangen sind. Wohl möglich, dass also schon Christoph Kolumbus Entdeckungsfahrten seit dem Ende des 15. Jahrhunderts den Einstieg in die Globalisierung bildeten.¹¹

⁶ Vgl.: Brock, Ditmar: *Globalisierung. Wirtschaft – Politik – Kultur – Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 7.

⁷ Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997, S.42.

⁸ Osterhammel, Jürgen; Petersson, Niels P.: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*. München: Verlag C. H. Beck oHG 2003, S. 10.

⁹ Osterhammel/Petersson 2003, S. 11.

¹⁰ Vgl.: Osterhammel/Petersson 2003, S. 7.

¹¹ Vgl.: Mathis, Franz: *Mit der Großstadt aus der Armut. Industrialisierung im globalen Vergleich*. Innsbruck: Innsbruck university press 2015, S. 10.

Der Weg zur Globalisierung ist auch der Weg des Fortschritts und der Modernisierung. Da für eine genaue Aufschlüsselung der verschiedenen Entwicklungsstufen der Globalisierung an dieser Stelle zu wenig Raum ist, wird der gesellschaftliche Wandel, den die Globalisierung ausgelöst hat, im Folgenden ab Ende des 18. Jahrhunderts, also ab dem Eintritt in das Zeitalter der Industrialisierung, erläutert.

2.2 Was ist Industrialisierung?

Eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Industrialisierung war die Urbanisierung. Erst durch das Sinken der Sterberate durch medizinische Fortschritte, den Wachstum der Bevölkerung und die Verstädterung der Länder konnten die für die Industrialisierung notwendigen Massenmärkte entstehen.¹²

Worüber sich Wissenschaftler heute einig sind, ist, dass Entwicklungen in Großbritannien den Anstoß zur Industrialisierung gaben. Dass England als Brutstätte der industriellen Revolution gilt, wird ganz unterschiedlich begründet. Franz Mathis erklärt den rasanten Anstieg der Bevölkerung Londons als Hauptindikator der Industriellen Revolution:

„Es spricht (...) vieles dafür, dass es vor allem die Größe Londons war, die in England früher als im restlichen Europa die für die Industrialisierung kritische bzw. notwendige Massennachfrage entstehen ließ.“¹³

Für Martin Greschat sind außerdem Englands erfolgreicher Überseehandel und die der europäischen Festland differenten „offenen und mobilen Sozialstruktur“, die eine wirtschaftliche Erstarkung und zunehmende Unabhängigkeit der bürgerlichen Gesellschaft zur Folge hatte, Gründe dafür, dass sich die

¹² Vgl.: Mathis 2015, S. 37.

¹³ Ebd.

Industrialisierung aus Großbritannien heraus verbreitete.¹⁴ Auch Rudolf Rübberdt sieht den „zeitliche[n] Vorsprung Englands in der Entwicklung zum modernen Staat“¹⁵ in der Verschmelzung der Bevölkerungsschichten:

„[Denn] anders als der Adel Frankreichs und Deutschlands war die britische Aristokratie, deren Adelstitel nur jeweils auf *einen* Namensträger vererbt werden, bürgerlicher Denkungsart viel näher als die feudalen Herren auf dem Kontinent.“¹⁶

Die Industrialisierung begann mit der Mechanisierung der Textilindustrie, da neben Nahrung Kleidung eines der wichtigsten wirtschaftlichen Elementarbedürfnisse des Menschen ist.¹⁷ Viele Kleinbauern drängten aus Not heraus in die Baumwollwarenproduktion, um sich neben der regulären Arbeit noch etwas dazuzuverdienen. Die Nachfrage an Garn ließ sich jedoch auch durch mehr Arbeiter nicht befriedigen, weshalb sich kurz darauf in Manchester die ersten industriellen Baumwollspinnereien bildeten.¹⁸ In den folgenden Jahren wurden sämtliche weitere Branchen von der Industrialisierung erfasst. Neben der massentauglichen Produktion an Baumwolle gilt die Erfindung der Dampfmaschine als weiterer Meilenstein in der Geschichte der Industrialisierung. Nach einigen Vorläufern patentierte James Watt 1769 die erste Dampfmaschine, die zum Serienbau taugte *und* eine ungeheure Leistung erbrachte.¹⁹ Die Dampfmaschine half unter anderem in der Ausweitung des Maschinenbaus und der Stahlindustrie, die wiederum zur Steigerung der Steinkohlförderung führten.²⁰ Im Großen und Ganzen erfolgte nun in der gesamten wirtschaftlichen Branche

¹⁴ Vgl.: Greschat, Martin: *Das Zeitalter der Industriellen Revolution. Das Christentum vor der Moderne*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer GmbH 1980, S. 12 ff.

¹⁵ Rübberdt, Rudolf: *Geschichte der Industrialisierung. Wirtschaft und Gesellschaft auf dem Weg in unsere Zeit*. München: Verlag C. H. Beck 1972, S. 12.

¹⁶ Rübberdt 1972, S.11.

¹⁷ Vgl.: Rübberdt 1972, S. 17.

¹⁸ Vgl.: Greschat 1980, S. 14.

¹⁹ Vgl.: Rübberdt 1972, S. 27.

²⁰ Vgl.: Mathis 2015. S. 39.

eine Umstellung von einer manuellen zu einer maschinellen Warenproduktion, um die Massennachfrage zu bewältigen.

Die Industrialisierung war eine essentielle Etappe auf dem Weg in die heutige globalisierte Welt. Neben dem wirtschaftlichen Sektor, in dem durch die Ersetzung traditioneller Produktionsweisen die Massennachfrage gestillt werden konnte, revolutionierten sich auch Bereiche wie Transport oder Kommunikation. Mit der Erfindung der Eisenbahn, des Flugzeuges und des Automobils wurde es Menschen möglich, sehr weite, zum Teil vorher unüberbrückbare Strecken in viel kürzerer Zeit zu überwinden. Von nun an wurde die Welt immer schneller und dichter vernetzt. Noch heftiger trugen die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien dazu bei, Menschen aus allen Ecken der Welt miteinander zu verbinden. Zunächst sorgte der Fernsprecher, dann das Telefon, später die E-Mail und schließlich das Internet dafür, dass Kommunikation immer deutlicher und schneller stattfinden konnte.

Dies alles führte innerhalb kürzester Zeit zu einer gigantischen globalen Vernetzung, die sich bis heute ausdehnt und erweitert und zu einer immensen Veränderung des Arbeitsmarktes und dem Sozialgefüge im Allgemeinen geführt hat.

2.3 Die Folgen der Industrialisierung

Schon mit Beginn der Industrialisierung Ende des 18. Jahrhunderts änderten sich die Lebensbedingungen und Lebensumstände der Arbeiter dramatisch. Die Folgen der Umstrukturierung der Arbeitswelt wurden vor allem in den neuen Massenstädten sichtbar. Nicht nur, dass die meist vom Land geflüchteten Arbeitslosen nun vollends aus der Lebens- und Sozialgemeinschaft ihrer Dörfer

herausgerissen waren, sie mussten sich auch von heute auf morgen an die neue Arbeitswelt und einen neuen Arbeitsrhythmus anpassen.²¹

„Denn die in den Fabriken geforderte Arbeitsweise unterschied sich radikal von allem bisher Gewohnten: Nicht mehr der Mensch, sondern die Maschine und die Uhr bestimmen den Tagesablauf. (...) Mit härtesten disziplinarischen, finanziellen und sogar juristischen Strafen versuchten die Unternehmer (...) ihre Arbeiterschaft in die Norm reibungslos funktionierender ‚Maschinenteile‘ zu pressen.“²²

Darunter litt vor allem die traditionelle Familienstruktur und die bis dahin gefestigte Stellung des Familienoberhaupts, denn mitunter verdienten dessen Frau und Kinder nun einen ebenso hohen oder sogar höheren Lohn als er selbst.²³

Außerdem blieb auch das rasche Wachstum der Bevölkerung nicht ohne Folgen für die Sozialstruktur der Länder, woraus sich die sogenannte „Soziale Frage“ ergab. Der Terminus, der erstmals im 19. Jahrhundert von Napoleon Bonaparte²⁴ benutzt wurde, beschreibt die sozialen Konsequenzen des Übergangs von der feudalen zur industriellen Gesellschaft. Eine erste bittere Konsequenz des Bevölkerungsanstieges war nämlich die zunehmende Verarmung und Verelendung eben dieser – der Pauperismus. Der Nationalökonom Thomas Robert Malthus behauptete schon 1798 in seiner Schrift „Essay on the Principle of Population“, „dass die Bevölkerung schneller wachse als die Produktion von Nahrungsressourcen“²⁵, was zwangsläufig zu einer Übervölkerungskatastrophe führe. Während des Aufschwungs der Textilbranche arbeiteten viele Menschen für einen Zusatzverdienst von Zuhause aus. Der zusätzliche Lohn ermöglichte

²¹ Vgl.: Greschat 1980, S. 15 f.

²² Ebd. S. 15.

²³ Vgl.: Ebd. 1980, S. 16.

²⁴ Vgl.: Dobner, Petra: *Neue Soziale Frage und Sozialpolitik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 91.

²⁵ Ziegler, Dieter: *Die industrielle Revolution*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, S. 42.

ihnen schneller, eigene Familien zu gründen. Dies geschah unter anderem auch, weil die heimgewerbliche Produktion zum Großteil von Kinderarbeit bewerkstelligt wurde, weshalb das Heiratsalter sank und die Geburtenzahlen in die Höhe schossen.²⁶

„Als die maschinenproduzierten Textilien die Preise für die heimgewerblich produzierte Ware immer weiter herabdrückten, ließ sich das einmal in Gang gesetzte rasante Bevölkerungswachstum nicht einfach wieder abbremsen.“²⁷

Die folgende große Armut unter der Bevölkerung führte außerdem zu einem Anstieg der Kriminalität. Um zu überleben wurden viele Menschen zu Wilderei, Holz- und Getreidediebstahl und unter den Frauen und Mädchen zur Prostitution gezwungen.²⁸

Hunger und Not bedingte schließlich ab Mitte des 19. Jahrhunderts die große Welle der Auswanderung. Hauptauswanderungsziel waren die USA, wohin mehr als 90% allein der deutschen Auswanderer flohen.²⁹ Darüber hinaus bewegten sich die Menschen auch immer stärker innerhalb ihrer Landesgrenzen. Die Binnenwanderung, die durch die Anziehung großer Städte auf die Bevölkerung verursacht wurde, setzte die Städteplaner unter Druck, neue, günstige und praktische Unterkunftsmöglichkeiten für eine große Masse an Menschen zu ersinnen.³⁰ In den Großstädten des Kontinents entstanden bald mehrstöckige Massenwohnhäuser, sogenannte „Mietskasernen“, deren Behausung zur dominierenden Wohnform wurde.³¹

Auch innerhalb der Ordnung der Gesellschaft fand eine fundamentale Umwälzung statt. Einfluss und Ansehen genossen nicht mehr jene von feiner

²⁶ Vgl.: Ziegler 2005, S. 43.

²⁷ Ebd., S. 44.

²⁸ Vgl.: Ebd.

²⁹ Vgl.: Ebd., S. 93.

³⁰ Vgl.: Ebd., S. 94 f.

³¹ Vgl.: Ebd., S. 95.

Herkunft oder hohem Stand, sondern diejenigen mit dem größten Besitz oder der größten Macht *über* Besitz.

„Die alte, durch ständische Privilegien strukturierte Feudalgesellschaft wurde von der Marktgesellschaft abgelöst, deren strukturierendes Merkmal der Besitz von bzw. die Verfügungsgewalt über Kapitalgüter darstellt – oder eben deren Nichtbesitz.“³²

Kapital war das Zauberwort dieser Zeit, wobei dies ganz unterschiedlich aussehen konnte. Obwohl Unternehmer über materielles Kapital verfügten und Universitätsprofessoren kulturelles Kapital besaßen, gehörten sie derselben sozialen Klasse, dem Bürgertum, an.³³

Eine große Klasse bildete schließlich die der Fabrikarbeiter. An der Spitze dieser Klasse standen gut ausgebildete und gut bezahlte Fachkräfte, doch ein Großteil der Menschen waren angelernte oder sogar ungelernte Arbeiter, die vom Land in die Stadt geflüchtet waren.³⁴ Stark unterbezahlt und meist ohne vorherigem Vermögen waren sie dem „ständige[n] Lohndruck durch Zuwanderungswellen, Kurzarbeit und monatelange[r] Arbeitslosigkeit ausgesetzt (...).“³⁵ Die dieser Klasse angehörigen Menschen waren es auch, die aus Protest gegen ihre unwürdigen Lebensumstände schon Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten gewerkschaftlichen Organisationen zur Verbesserung ihrer Arbeitsbedingungen gründeten.³⁶

Obwohl die „Soziale Frage“ unter vielen Zeitgenossen als Hauptproblem der Gegenwart bezeichnet wurde, entstanden erst spät „konkrete staatliche Maßnahmen zur Eindämmung der ungezügelten Ausbeutung menschlicher Arbeitskraft (...).“³⁷ Ein Vorreiter hinsichtlich sozialer Hilfeleistungen gegenüber

³² Ziegler 2005, S. 98.

³³ Vgl.: Ebd.

³⁴ Vgl.: Ebd., S. 99.

³⁵ Vgl.: Ebd.

³⁶ Vgl.: Ebd., S. 99.f.

³⁷ Ebd., S. 119.

der Bevölkerung war Deutschlands Reichskanzler Otto Bismarck, dessen Sozialversicherungsgesetze, die Ende des 19. Jahrhunderts erlassen wurden, die Krankenversicherung (1883), Unfallversicherung (1884) und schließlich auch die Alters- und Invalidenversicherung (1889) abdeckten.³⁸

2.4 Was ist Gesellschaft?

Durch die zuvor erläuterten Entwicklungen hat sich unsere Gesellschaft grundlegend verändert und bis heute noch viele weitere Entwicklungsstufen passiert. Doch was ist Gesellschaft überhaupt und welche Rolle spielt der Einzelne in ihr? Für Thomas Schiwietring ist Gesellschaft

„eine Bezeichnung für ein komplexes Geschehen voller Verzweigungen und Widersprüche. Dahinter steht kein leitendes Prinzip, keine zentrale Macht, keine übergreifende Ordnung. Gesellschaft besteht aus zählebigen, aber auch aus flüchtigen Elementen, aus offensichtlichen Zusammenhängen und aus unerwarteten und schwer durchschaubaren Mechanismen.“³⁹

Obwohl das Wort „Gesellschaft“ so häufig und oft auch so beiläufig gebraucht wird, gibt es keine allgemeingültige Auffassung davon, was hinter diesem Begriff steckt. Man übt Kritik an einer Gesellschaft oder hat Erwartungen an sie, man fühlt sich einer Gesellschaft zugehörig oder lehnt eine bestimmte Gesellschaft ab, aber um das Wort „Gesellschaft“ genau und vollständig zu definieren, bedarf es verschiedener Erläuterungen, die einander präzisieren und ergänzen. Wichtigstes Element einer Gesellschaft ist der Mensch, beziehungsweise macht eine Gruppe von Menschen überhaupt erst eine Gesellschaft aus.

³⁸ Ziegler 2005, S. 121.

³⁹ Schiwietring, Thomas: *Was ist Gesellschaft? Einführung in soziologische Grundbegriffe*. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011, S. 23.

Laut Duden ist Gesellschaft die „Gesamtheit der Menschen, die zusammen unter bestimmten politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen leben.“⁴⁰

Bernd Hamm definiert Gesellschaft als „eine Mehrzahl von Menschen, die vieles miteinander gemeinsam haben: Sprache, Kultur, Institutionen, Geschichte, ein Wir-Gefühl, also Identifikation (...).“⁴¹ Damit eine Gesellschaft entsteht und funktioniert, muss sich also eine bestimmte Anzahl von Menschen über ihre Gemeinsamkeiten miteinander identifizieren. Diese Definition beinhaltet gleichzeitig die Ausgrenzung derer, die diese Gemeinsamkeiten nicht teilen und somit sind gesellschaftliche „Grenzen (...) die Voraussetzung für die Bestimmung, wer dazu gehört und wer nicht.“⁴²

Solche Grenzen können ganz unterschiedlich aussehen. Oft verwenden wir den Begriff Gesellschaft, um nationale beziehungsweise territoriale Grenzen zu ziehen, wenn wir zum Beispiel von der deutschen oder der amerikanischen Gesellschaft sprechen. Außerdem werden Grenzen gezogen, wenn von einer bestimmten Gesellschafts*klasse*, zum Beispiel der Mittelschicht, die Rede ist. Hier ergeben sich die Grenzen aus dem jeweiligen Gehalt und Bildungsgrad der Einzelnen. Schließlich können auch Gruppierungen wie Fußballvereine, die Punkbewegung oder eine Schützenbruderschaft innerhalb einer Gemeinde als Gesellschaften bezeichnet werden. Dabei werden dann also ideologische Grenzen gezogen. Was hier deutlich wird, ist, dass Gesellschaften keine „natürlichen“ Grenzen haben, sondern Grenzen erzeugen und sich dadurch erst selbst konstituieren.⁴³

Da sich Gesellschaft ebenso wie Globalisierung und Industrialisierung über Jahrhunderte hinweg an verschiedenen Orten der Welt entwickelt hat, geht es in dieser Arbeit allein um die sogenannte „moderne Gesellschaft“ der westlichen Welt, in der wir heute leben. Ihr gegenüber steht das Individuum. In der

⁴⁰ Vgl.: Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Gesellschaft> (Letzter Zugriff: 15.01.2016).

⁴¹ Hamm, Bernd: *Die soziale Struktur der Globalisierung. Ökologie, Ökonomie, Gesellschaft*. Berlin: Kai Homilius Verlag 2006, S. 23.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl.: Schwietring 2011, S. 67.

Geschichte haben sich Menschen überwiegend „durch den Bezug auf transzendente, göttliche Mächte, auf die Natur, auf die Unveränderlichkeit des Vertrauten oder, zu Beginn der Aufklärung, auf die individuelle Vernunft definiert.“⁴⁴ Erst später wurde die Idee der Gesellschaft geboren und veränderte auch das Denken der Menschen über sich selbst.

„In der Moderne (...) entspricht die Vorstellung, dass die Wirklichkeit eine im Wesentlichen vom Menschen gemachte gesellschaftliche Wirklichkeit ist, der Auffassung, dass das Individuum nicht festgelegt ist (auch nicht durch die Gesellschaft), sondern nach Freiheit und Eigenständigkeit streben kann und muss; dass es andererseits aber auf Gesellschaft angewiesen ist, um zu einem freien Individuum zu werden.“⁴⁵

Um einer bestimmten Gesellschaft anzugehören, muss sich der Einzelne an gewisse Regeln halten. Das können ganz selbstverständliche Regeln sein wie zum Beispiel das Sprechen derselben Sprache, sowie Regeln, die das Folgen von bestimmten Verhaltensweisen verlangen: Dass man zum Beispiel nicht stehlen darf, nicht ohne Kleidung aus dem Haus geht oder während eines Theaterstückes nicht telefoniert.⁴⁶ Émile Durkheim, maßgeblicher Begründer der Soziologie in Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts, spricht bei diesen Regeln von sogenannten *sozialen Tatsachen*, „deren Merkmal ein objektiver ‚Zwang‘ sei, den sie auf das Handeln von Menschen ausüben.“⁴⁷ Gesellschaft hat also auch viel mit Erwartungen der Gruppe an den Einzelnen zu tun. Werden diese Erwartungen enttäuscht, stehen den Betroffenen bestimmte Sanktionen bevor, wie etwa rechtliche Konsequenzen im Fall von Diebstahl oder soziale Ausgrenzung und Ablehnung, wenn sich der Einzelne „falsch“ verhält.⁴⁸

⁴⁴ Schwietring 2011, S. 21.

⁴⁵ Ebd., S. 22.

⁴⁶ Vgl.: Ebd., S. 35.

⁴⁷ Ebd., S. 36.

⁴⁸ Vgl.: Ebd., S. 36.

„Soziale Tatsachen treten [jedoch] nicht nur als äußerliche Sanktionen unseres Verhaltens auf, sondern in den meisten Fällen greifen sie viel früher. Wir kommen gar nicht erst auf die Idee zu bestimmten Handlungen, weil wir sie für ausgeschlossen halten. Oder aber wir richten unser Handeln so ein, dass es nach außen eine konforme Fassade wahrt.“⁴⁹

Um einer bestimmten Gesellschaft anzugehören, reicht es jedoch nicht allein, dass sich der Einzelne konform verhält oder mit der Gruppe identifiziert. Zugehörigkeit geschieht laut Thomas Schwietring nämlich bilateral, ist also „das Resultat von Deutungsprozessen der Beteiligten.“⁵⁰ Auf der einen Seite ist die Identifikation notwendig, auf der anderen Seite jedoch auch die Anerkennung des Einzelnen von der Gruppe. Dies stimmt mit Bernd Hamms Auslegung überein, für den Gesellschaft „ein Gebilde [ist], das nur im Wechselspiel äußerer Abhängigkeiten und innerer Strukturen definierbar ist?“⁵¹

Ein typisches Phänomen moderner Gesellschaften ist das Fragen nach der eigenen Identität und Individualität.⁵² Die Individualisierung ist ein historischer Prozess, der, ähnlich wie die Industrialisierung, Urbanisierung und Globalisierung, den gesellschaftlichen Wandel voran getrieben hat.

„Vordergründig bezeichnet Individualisierung einen sozialgeschichtlichen Prozess, der einerseits durch die Auflösung überkommener religiöser und traditionaler Weltdeutungen und andererseits durch die Herauslösung der Menschen aus den traditionellen ländlichen und stationären Lebensformen in der Großfamilie gekennzeichnet ist.“⁵³

Die Umwälzung sozialer Strukturen, die sich aus der immensen Bevölkerungszunahme und den wachsenden Großstädten ergab, führte dazu, dass sich der Mensch nicht länger als Mitglied einer traditionellen Gemeinschaft,

⁴⁹ Schwietring 2011, S. 37.

⁵⁰ Ebd., S. 71.

⁵¹ Hamm 2006, S. 25.

⁵² Vgl.: Schwietring 2011, S. 275.

⁵³ Ebd., S. 256.

wie auf dem Land üblich, verstand. Vielmehr fühlte er sich nun als Teil einer Masse, stand der Masse sozusagen allein gegenüber, um eine Antwort auf die Frage zu geben, wer er ist.⁵⁴

2.5 Der flexible Mensch

Identitätsfindung und Selbstverwirklichung sind zwei Themen, die den modernen Menschen heutzutage beschäftigen. Wichtig zu beachten ist, dass es sich bei Identität keinesfalls um eine „feste Eigenschaft“ oder einen „Besitz“ handelt, den man erlangen kann, sondern um eine Handlung, um das Sich-Identifizieren.⁵⁵ Identität ist ein Vorgang, der sich im Laufe des Lebens verändern oder verschieben kann, also durch Erfahrungen, Erlebnisse oder einfach durch Geschmacksveränderungen beeinflussbar ist.⁵⁶ Außerdem begleiten einen Menschen meist mehrere Identitäten. Die Identität am Arbeitsplatz ist oft eine andere, als diejenige, die man innerhalb der Familie, unter Freunden oder gegenüber dem Partner inne hat. Die Identität eines Menschen setzt sich also aus verschiedenen Rollen zusammen, die im jeweiligen sozialen Kontext erscheinen. Damit die differenten Identitäten nicht durcheinander geraten, bedarf es einer gewissen Kontrolle. Thomas Schwietring spricht hier vom „Identitätsmanagement“ und meint damit, die Eigenschaft persönliche Merkmale oder Verhaltensweisen in manchen Situationen zu verbergen und in anderen wiederum hervorzuheben.⁵⁷

Eine gefestigte Identität zu haben ist auch Teil der Vorstellung von Selbstverwirklichung. In der globalisierten Welt hat der Wunsch nach Selbstverwirklichung erheblich an Bedeutung gewonnen. Neben privatem Glück ist der berufliche Erfolg für viele Menschen enorm wichtig geworden. Doch

⁵⁴ Vgl.: Schwietring 2011, S. 256.

⁵⁵ Vgl.: Ebd., S. 276.

⁵⁶ Vgl.: Ebd.

⁵⁷ Vgl.: Ebd.

während Unternehmer versuchen, ihre Ware unter immer kostengünstigeren Bedingungen zu produzieren, um dem Wettbewerb standzuhalten, leidet der Arbeitsmarkt ihrer Ursprungsländer erheblich. Die Folge ist Arbeit zu Dumpinglöhnen und Angestellte, die am Existenzminimum leben.

Was sich folglich auffallend verändert hat, sind die Anforderungen an heimische Arbeitssuchende. Der Effizienz- und Leistungsdruck unter den konkurrierenden Unternehmen wirkt sich insofern auf die Arbeiter aus, als dass sie sich dem schnelllebigen Charakter der Arbeitswelt anpassen müssen. Alexander Kluge und Oskar Negt beschreiben den perfekten Arbeitnehmer wie folgt:

„[D]er flexible Mensch, der wendige Mensch, der anpassungsfähige Mensch, der Mensch, der sich jederzeit verfügbar hält, der schnell Chancen wahrnimmt, der vier, fünf Jobs hat, der mehrere Jobs kombiniert und damit auch die alte Berufstätigkeit fragmentiert, der die Eigensteuerung seines Lebens opfert: Er gibt nicht seine Arbeitszeit her, das wäre traditionell, sondern er gibt die Struktur seines Lebens, die Eigensteuerung seines Lebens her.“⁵⁸

Globalisierung erzeugt also Handlungs- und Anpassungszwänge.⁵⁹ Die Ursache hierfür liegt zum einen darin, dass der angebliche erst durch die Globalisierung ermöglichte Wegfall von Grenzen nicht für alle Bereiche gilt. Im Gegenteil, laut Thomas Schwietring sind Grenzen im Zeitalter der Globalisierung sogar extrem wichtig, damit sie „das Gefälle der Löhne und Arbeitsbedingungen zwischen armen und reichen Ländern aufrecht“ erhalten, was die „Grundlage des globalen Handelns bildet.“⁶⁰ Erst dadurch sind Arbeitskräfte in großen Unternehmen austauschbar geworden und erst dadurch kann sich der Arbeitgeber die hohen Ansprüche schlichtweg leisten. Andrea Birbaumer und Gerald Steinhardt charakterisieren die moderne Arbeitswelt folgendermaßen:

⁵⁸ Kluge, Alexander; Negt, Oskar: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins Verlag 2001, S. 35.

⁵⁹ Vgl.: Schwietring 2011, S. 62.

⁶⁰ Ebd., S. 67.

„Flexibilisierte Arbeits- und Beschäftigungsformen, ein Ausfransen der Arbeitszeiten, räumlich disloziertes Arbeiten, die Einbindung in virtuelle Teams unter intensiviertem Einsatz der neuen Informations- und Kommunikationstechniken sowie verstärkte leistungsabhängige Entlohnung sind Indizien einer Veränderung der Arbeit und ihrer Bedeutung für die Menschen in der Spätmoderne.“⁶¹

Die Folge davon ist eine große Unsicherheit unter Beschäftigten. Ein hohes Bildungsniveau und ein abgeschlossenes Hochschulstudium garantieren schon lange keinen sicheren Arbeitsplatz mehr.⁶² Kurzzeitig befristete Verträge und kaum bezahlte Praktika sind zum Normal-Angebot geworden. Ganz gleich in welcher Gehaltsklasse sie stehen oder wie viel Berufserfahrung ein Arbeitnehmer hat, es ist immer wahrscheinlicher, dass er während seiner Karriere zeitweise von Kündigung und Arbeitslosigkeit betroffen ist.⁶³

„Nur wenige unter uns können wirklich sicher sein, dass ihr Zuhause, wie solide und blühend es heute auch erscheinen mag, nicht vom Gespenst künftigen Niedergangs heimgesucht wird [...] Einkommen, soziale Position, Anerkennung der Nützlichkeit und der Anspruch auf Selbstachtung können alle miteinander – über Nacht und ohne Aufhebens – verschwinden.“⁶⁴

In diesem Zusammenhang stehen auch die Ergebnisse der Forschungsstudie „GLOBALIFE“, die zwischen 1999 und 2005 von den Universitäten Bielefeld und Bamberg erhoben wurden. Das Forschungsprojekt untersuchte in einem internationalen Vergleich die Auswirkungen des Globalisierungsprozesses auf

⁶¹ Birbaumer, Andrea; Steinhardt Gerald (Hrsg.): *Der flexibilisierte Mensch. Subjektivität und Solidarität im Wandel*. Heidelberg/Kröning: Asanger Verlag GmbH 2003, S. 5.

⁶² Vgl.: Schwietring, 2011, S. 214.

⁶³ Vgl.: Ebd., S. 214 f.

⁶⁴ Baumann, Zygmunt, Vereint in Verschiedenheit, in: *Trennlinien. Imagination des Fremden und Konstruktion des Eigenen*. Hrsg. v. Berghold, Joe. Klagenfurt/Celovec: Drava-Verlag 2000, S. 37.

individuelle Lebens- und Erwerbsverläufe in modernen Gesellschaften.⁶⁵ Gegenstand der empirischen Studie waren die Erwerbsverläufe von Jugendlichen und jungen Erwachsenen, Frauen und älteren Arbeitnehmer. Die Analysen des GLOBALIFE-Projekts zeigen deutlich, wie sehr sich der Globalisierungsprozess auf die Erwerbsmöglichkeiten und -strukturen aller drei Gruppen ausgewirkt hat. Jungen Menschen fällt vor allem der Einstieg ins Erwerbsleben schwer. Sie leiden außerdem unter zeitlich befristeter Beschäftigung sowie unter sehr geringem Einkommen. Das liegt möglicherweise daran, dass sie aufgrund ihrer fehlenden Berufserfahrung über keine Verhandlungsmacht verfügen und ebenso wenig auf soziale Netzwerke und Arbeitsorganisationen zurückgreifen können.⁶⁶

Bei der Gruppe der erwerbstätigen Frauen ist die Problematik, dass sie nach wie vor überwiegend für Pflege- und Familientätigkeiten zuständig sind und schon allein wegen der besseren Bezahlung von Männern eher in die Karrieren ihrer Ehemänner investieren.⁶⁷ Flexible Anstellungen für Frauen werden von Arbeitgebern meist damit legitimiert, dass eine höhere Wahrscheinlichkeit einer Erwerbsunterbrechung (bei Schwangerschaft) besteht und dass sich Frauen oftmals eine flexible Anstellung wünschen, um Familie und Beruf vereinbaren zu können.⁶⁸ Die Folge sind „unsichere und gering bezahlte Beschäftigungsverhältnisse (...), Stellen mit geringer Arbeitsplatzautonomie, Kontrolle oder Verantwortung [und] Jobs mit geringeren beruflichen Aufstiegsmöglichkeiten (...).“⁶⁹

Ältere Arbeitnehmer stehen schließlich vor dem Problem, dass sie den Anforderungen ihrer Unternehmen nicht mehr entsprechen. Klassische berufliche

⁶⁵ Vgl.: Blossfeld, Hans-Peter; Hofäcker, Dirk; Hofmeister, Heather; Kurz, Karin, Globalisierung, Flexibilisierung und der Wandel von Lebensläufen in modernen Gesellschaften, in: *Flexibilisierung. Folgen für Arbeit und Familie*. Hrsg. v. Szydlík, Marc. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 23 ff.

⁶⁶ Ebd., S. 28 ff.

⁶⁷ Vgl.: Ebd., S. 32 f.

⁶⁸ Vgl.: Ebd., S. 32.

⁶⁹ Ebd. S. 34.

Qualifikationen verlieren an Bedeutung und werden durch technische Innovationen ersetzt.⁷⁰ Ihre jüngeren Kollegen sind außerdem die günstigere und aufgrund ihres „Know-hows“ auch oftmals die produktivere Variante.⁷¹

Die GLOBALIFE-Studie zeigt detailliert, wie sehr sich die Unsicherheit in modernen Gesellschaften erhöht hat, wobei zu beachten bleibt, dass nicht alle gesellschaftlichen Gruppierungen gleichermaßen betroffen sind. Außerdem schlussfolgern die Projektleiter, dass der Globalisierungsprozess zu einer „Verstärkung sozialer Ungleichheit in westlichen Industriegesellschaften“ geführt hat.⁷²

„Aufgrund der zunehmenden Bedeutung von Märkten werden *individuelle Arbeitsmarktreourcen* (wie etwa Bildung, berufliche Qualifikation, Berufserfahrung oder Alter) für den Erwerbsverlauf immer wichtiger und verstärken damit noch die bereits durch das Bildungssystem angelegten Ungleichheiten innerhalb moderner Gesellschaften.“⁷³

Inwiefern sich die Erkenntnisse der vorangegangenen Kapitel im filmischen Werk der Dardenne-Brüder widerspiegelt, wird ab Kapitel 4 erläutert.

⁷⁰ Vgl.: Blossfeld/Hofäcker/Hofmeister/Kurz 2008, S. 39.

⁷¹ Vgl.: Ebd.

⁷² Vgl.: Ebd., S. 44.

⁷³ Ebd.

3. Filmwissenschaftliche Einführung

Als weitere Vorbereitung auf den Hauptteil dieser Arbeit führen die folgenden Kapitel in die belgische und Dardennesche Filmgeschichte ein. Nach einem kurzen historischen Exkurs zu Belgien, folgt ein kleines Kapitel zum belgischen Film. Daran gliedert sich eine Einführung in das Dardennesche Filmschaffen mit Fokus auf ihren filmischen Werdegang.

3.1 Belgische (Film-)Geschichte

3.1.1 Die Zerrissenheit der Dinge

Das kleine Land im Nordwesten Europas, das größtenteils von den Niederlanden, Frankreich und Deutschland umgeben wird, erfreut sich im Rest der Welt nicht sonderlich großer Bekanntheit. Neben gutem Bier, feiner Schokolade und einer raffinierten und vielseitigen Kulinarik, die sich aus den unterschiedlichen Gegebenheiten der Regionen zusammensetzt, ist Belgien leider auch bekannt für medial groß inszenierte Missbrauchsfälle, Kindesentführungen und Lebensmittelskandale. Seit den Terroranschlägen in Paris im November 2015 und in Brüssel im März 2016 gilt Belgien in den Medien außerdem auch als Hochburg radikalisierten Islamisten.

Dass das gut 30.000 km² große Land weit mehr zu bieten hat, als die mehrheitlich verbreiteten Klischees, wird erst bei näherer Betrachtung deutlich. Belgien ist ein Land, das stets von seinem inneren Ungleichgewicht begleitet und gesteuert wurde. Schon in seiner frühen Geschichte führten Kriege zu Teilungen und Teilungen abermals zu Kriegen.⁷⁴ Belgien war immer schon Dreh- und

⁷⁴ Vgl.: Koll, Johannes (Hrsg.): *Belgien. Geschichte, Politik, Kultur, Wirtschaft*. Münster: Aschendorff Verlag GmbH & Co. KG 2007, S. 5ff.

Angelpunkt verschiedener politischer und militärischer Auseinandersetzungen, bei denen dutzende Herrscher und Staatsmänner das Land besetzten, für sich beanspruchen wollten und es damit, nach Tony Judt, zu einem der meist bekriegten Territorien überhaupt machten:

“The Valois kings, Bourbons, Habsburgs (Spanish and Austrian), Napoleon, Dutch, Prussian Germans, and, most recently Hitler have all invaded Belgium and claimed parts of it for themselves, occupying and ruling it in some cases for centuries at a time. There are probably more battlefields, battle sites, and reminders of ancient and modern wars in Belgium than in any comparably sized territory in the world.”⁷⁵

Das in den Jahren 1830 und 1831 aus einer Revolution endlich entstandene *Königreich Belgien*, blieb jedoch weiterhin ein Staat mit inneren Spaltungen.

Die Katholiken und die Liberalen, die vorher Hand in Hand für die Unabhängigkeit von den Niederlanden gekämpft hatten, bekriegten sich nun im eigenen Land um die Vorherrschaft. Ihren vorläufigen Höhepunkt fand diese Auseinandersetzung zwischen 1878 und 1884 im so genannten „Schulstreit“, bei dem die Liberalen per Gesetzesvorlage die Anzahl konfessionsloser Schulen erhöhen und den Religionsunterricht aus den staatlichen Schulen verbannen sowie die finanzielle Unterstützung von katholischen Schulen einstellen wollten.⁷⁶

Die Regierung scheiterte jedoch an diesem Plan: Der Vatikan brach seine diplomatischen Beziehungen zu Belgien ab, Lehrkräfte im ganzen Land wechselten zu katholischen Schulen und die Anmeldungen bei staatlichen Schulen sanken rapide, während die katholischen Schulen großen Zulauf gewannen. Als die liberale Partei bei den Parlamentswahlen 1884 schließlich haushoch gegen die katholische Partei verlor und die neue Regierung das genaue Gegenteil der liberalen Forderungen umsetzte, spaltete sich die

⁷⁵ Judt, Tony, Is there a Belgium?, in: *How can one not be interested in Belgian History. War, language and consensus in Belgium since 1830*. Hrsg. v. Barnard, Benno (u.a.). Gent: Academia Press 2005, S. 15.

⁷⁶ Vgl.: Koll 2007, S. 11.

Gesellschaft in zwei verschiedene Weltanschauungen.⁷⁷ Durch diese Polarisierung des Landes, „büßte die vielbeschworene nationale [belgische] Einheit“, so Johannes Koll „in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Überzeugungskraft ein.“⁷⁸

Sehr schnell gesellte sich zu dem ideologischen Konflikt innerhalb der Gesellschaft auch der Sprachenkonflikt. Obwohl das *Königreich Belgien* seit seiner Gründung ein Staat war, der ausschließlich oder zumindest was die staatlichen und kirchlichen Ämter betraf, auf Französisch regierte, sprach die Mehrheit der Bevölkerung verschiedene flämische Dialekte, also Niederländisch.⁷⁹ Beide Sprachen sind tief in der belgischen Geschichte verwurzelt. Während der *Habsburger Monarchie* war Französisch im 18. Jahrhundert die offizielle Hof- und Gerichtssprache in weiten Teilen Europas und wurde hauptsächlich vom Adel gesprochen. Auch die französische Besetzung unter Napoleon ab 1794 trug zu einer starken Verwurzelung der französischen Sprache in den heute belgischen Regionen bei.⁸⁰

Gleichzeitig setzte die bäuerliche Bevölkerung der Gegend ihren Gebrauch der niederländischen Sprache fort, was daher rührt, dass Belgien vor seiner Unabhängigkeit zum *Königreich der Vereinigten Niederlande* gehörte. Während Niederländisch mehr in der nördlichen Region Belgiens gesprochen wurde, sprach man Französisch eher im Süden. Die Sprachen waren aber „nicht nur räumlich, sondern auch sozial zugeordnet.“⁸¹ Niederländisch hatte in der belgischen Gesellschaft von Anfang an einen schweren Stand:

⁷⁷ Koll 2007, S.11.

⁷⁸ Ebd., S. 12.

⁷⁹ Vgl.: De Wever, Bruno, Die flämische Bewegung. Geschichte und Geschichtsschreibung, in: *Nationale Bewegungen in Belgien. Ein historischer Überblick*. Hrsg. v. Koll, Johannes. Münster: Waxmann Verlag GmbH 2005, S. 73.

⁸⁰ Vgl.: Barnard 2005, S. 18.

⁸¹ Coenen-Huther, Jacques, Zwei mehrsprachige Länder im Vergleich. Belgien und die Schweiz, in: *Kollektive Identität in Krisen. Ethnizität in Region, Nation, Europa*. Hrsg. v. Hettlage, Robert; Wagner, Susanne; Deger, Petra. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH 1997, S. 144.

„Die flämischen Dialekte wurden als ein kulturelles Artefakt aus einer glorreichen Vergangenheit sowie als Umgangssprache der niedrigen Gesellschaftsschichten angesehen. Im übrigen interessierte sich die bürgerliche Elite nicht für die Sprache des ‚gemeinen Volkes‘, wie sie sich überhaupt um den sozialen und wirtschaftlichen Zustand der verarmten Bevölkerungsmassen nicht kümmerte.“⁸²

Schon 1831 erklärte die Verfassung des Landes mit dem Artikel 23, dass es den belgischen Bürgern freigestellt sei, welche Sprache sie benutzen. Diese eigentlich diplomatisch gedachte Sprachenfreiheit führte laut Bruno de Wever jedoch „zu einer Durchdringung des öffentlichen Lebens mit der französischen Sprache“, sodass man hier von einer „Französisierung“ sprechen kann.⁸³ De Wever begründet die schnelle Verbreitung der französischen Sprache vor allem mit dem Analphabetismus, der in den unteren, niederländisch-sprachigen Gesellschaftsklassen herrschte.⁸⁴ Als die französischsprachige Elite des Landes schließlich eine standardisierte Einheitssprache für ihren effizient arbeitenden Verwaltungs- und Regierungstrakt forderte, stellte sich die *Flämische Bewegung* dem entgegen.⁸⁵

Der zunächst von nur einigen wenigen flämischen Intellektuellen und Schriftstellern ins Leben gerufenen Organisation, schloss sich schnell der Großteil der flämischen Bevölkerung an und wurde damit zu einer der wichtigsten kulturellen, sozialen und politischen Bewegungen des Landes. Ausgehend von dem Anspruch nach einer größeren Förderung der niederländischen Sprache entwickelte sich die *Flämische Bewegung* „bald zu einem Kampf um die Emanzipation einer Bevölkerung, die sich vom belgischen Staat benachteiligt fühlt[e].“⁸⁶

⁸² Koll 2005, S. 74.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl.: Ebd., S. 75.

⁸⁵ Vgl.: Ebd., S. 74.

⁸⁶ Hettlage/Wagner/Deger 1997, S. 144.

Erste Erfolge feierte die *Flämische Bewegung* mit den vom belgischen Parlament verabschiedeten Sprachgesetzen in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, die die Verwendung der niederländischen Sprache im öffentlichen Raum (Gerichtswesen, staatliche Verwaltung und Schulen) rechtlich absichern sollten, um ihr Ansehen in der Bevölkerung zu heben.⁸⁷ 1898 wurde das französische Sprachmonopol schließlich endgültig ausgelöscht, indem der belgische Staat das Niederländische vollkommen anerkannte und damit offiziell zu einem zweisprachigen Land wurde. Von nun an mussten alle Gesetze in beiden Sprachen „beraten, verabschiedet, bekanntgemacht und veröffentlicht werden.“⁸⁸

Die Zerrissenheit in der Gesellschaft setzte sich jedoch fort. Die belgische Bevölkerung wurde nämlich nicht nur durch eine sprachliche Divergenz geteilt. Auch was die soziale Herkunft der Bevölkerung und den wirtschaftlichen Reichtum der Gebiete angeht, weisen Nord- und Süd-Belgien starke Unterschiede auf. Der nördliche Teil Belgiens, Flandern, war lange Zeit von Landwirtschaft gekennzeichnet und hatte im Zuge der Industrialisierung den Anschluss an die Moderne verpasst.⁸⁹ Die Folgen waren zunehmende Verarmung der Bevölkerung und hohe Arbeitslosigkeit. Denn während sich Flandern weiterhin auf die Agrarwirtschaft, den traditionellen Handel und das Gewerbe an den Hafenstädten Antwerpen, Gent und Brügge verließ, setzte Wallonien, das südlich gelegene französischsprachige Gebiet Belgiens bereits auf technologische Innovationen. Hier florierte schon im frühen 19. Jahrhundert die Tuchherstellung, Stahlproduktion und der Abbau von Kohle und Eisenerz mittels neuester technischer Errungenschaften, die das „Königreich Belgien zu einem der führenden Länder der Industriellen Revolution auf dem europäischen Kontinent [führte].“⁹⁰

⁸⁷ Vgl.: Koll 2007, S. 12.

⁸⁸ Vgl.: Koll 2005, S. 112.

⁸⁹ Vgl.: Koll 2007, S. 13.

⁹⁰ Vgl.: Ebd., S.13.

Während der Weltkriege wuchs die Diskrepanz zwischen beiden Lagern erheblich. Obwohl es auf beiden Seiten Kollaborateure gab, zeigten sich vor allem radikale Abspaltungen der *Flämischen Bewegung* dem deutschen Eindringling während der Nazi-Besetzung entgegenkommend, wohl auch, weil sie sich von den Besatzern Unterstützung in eigener Sache erhofften.⁹¹ Gleichzeitig waren die Flaminganten, wie die Mitglieder der *Flämischen Bewegung* auch genannt werden, im Widerstand gegen die deutsche Besatzung unterrepräsentiert, während die links eingestellte *Wallonische Bewegung* stark überrepräsentiert war.⁹² Dies führte dazu, dass die *Flämische Bewegung* nach dem Krieg auf große Ablehnung in der Bevölkerung stieß, was sogar so weit ging, dass „jegliche Form flämischer Orientierung als Faschismus“ bezeichnet wurde.⁹³ Auf der anderen Seite wurden unterdessen Vorwürfe laut, dass die in erster Linie frankophon eingestellten Richter der belgischen Gerichte überwiegend flämische Kollaborateure verurteilten und wallonische Nazi-Sympathisanten verschonten.⁹⁴ Die andauernden Auseinandersetzungen um Kollaboration und Amnestie nach dem Zweiten Weltkrieg veranschaulichen, dass „die Gräben zwischen Flamen und Wallonen durch die Zeit der deutschen Besatzung vertieft worden waren.“⁹⁵ Ein wirtschaftlicher Strukturwandel Mitte des 20. Jahrhunderts belastete die Beziehung zwischen Flamen und Wallonen erneut.

„War der wallonische Landesteil dank des industriellen Abbaus von Bodenschätzen im 19. und frühen 20. Jahrhundert das Zugpferd der belgischen Ökonomie gewesen, entwickelte sich seit den sechziger Jahren der nördliche Landesteil von ‚arm Vlaanderen‘ zur führenden Wirtschaftsregion des Landes.“⁹⁶

⁹¹ Vgl.: Koll 2007, S. 26. ff.

⁹² Vgl.: Koll 2005, S. 62.

⁹³ Ebd., S. 64.

⁹⁴ Vgl.: Koll 2007, S. 33.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 36.

Gründe hierfür waren einerseits der sinkende Absatz der wallonischen Kohle- und Stahlindustrie und andererseits die Neuorientierung der flämischen Ökonomie auf viel versprechende innovative Wirtschaftszweige „wie Computertechnologie, Chemie- und Mineralölindustrie oder das Dienstleistungsgewerbe.“⁹⁷ Tony Judt fasst es in seinem Aufsatz über belgische Identität wie folgt zusammen:

„Where once French-speaking Wallonia had dominated, it was now in precipitous decline. During the fifties 200,000 jobs were lost as the mines of Sambre-Meuse region closed. Coal mining, steel making, glass, slate, and metallurgical industries, textile production – the traditional core of Belgian industrial power – virtually disappeared. (...) Flanders meanwhile, has boomed. Unencumbered by old industry or an unemployable workforce, towns like Antwerp and Ghent have flourished with the growth of service technology and commerce (...).“⁹⁸

Die Folge dieses Wandels sieht man ebenso gut in den Arbeitslosenquoten der beiden Gebiete. Als in den 1950er bis 1990er Jahren mehr als hundert Kohlebergwerke in Wallonien schlossen, wuchs dort die Arbeitslosenquote stark, während sie in Flandern rapide sank.⁹⁹ Der wirtschaftliche Wandel machte plötzlich Wallonien zum „Armenhaus Belgiens“. ¹⁰⁰ Gleichzeitig trug diese Umkehrung der ökonomischen Machtverhältnisse dazu bei, dass sich Flandern seinem Bruder aus dem Süden ebenbürtig, ja eher endlich überlegen fühlte, und die jahrzehntelange Demütigung einer arroganten frankophon dominierten Regierung mit Genugtuung zurückspielte.¹⁰¹

⁹⁷ Vgl.: Koll 2007, S. 36.

⁹⁸ Barnard 2005, S. 20 f.

⁹⁹ Vgl.: Koll 2007, S. 107.

¹⁰⁰ Lesch, Walter; Martig, Charles; Valentin, Joachim (Hrsg.): *Filmkunst und Gesellschaftskritik. Sozialethische Erkundungen. Band 7*. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2005, S. 34.

¹⁰¹ Vgl.: Ebd.

Wie sich in einem Land, das von so vielen inneren Spaltungen und Konflikten durchzogen ist, eine historisch wichtige und international anerkannte Filmlandschaft entwickeln konnte, zeigt das folgende Kapitel.

3.1.2 Belgischer Film

Nach Walter Lesch besitzt Belgien trotz begrenzter finanzieller Möglichkeiten im Budget für kulturelle Angelegenheiten eine sehr lebendige Filmlandschaft, auf die es zudem sehr stolz ist.¹⁰² So ließ es Belgien, wann immer es sich international repräsentiert, nicht aus, auch auf seine Kinoerfolge hinzuweisen.¹⁰³

Obwohl in Belgien keine großen Filmstudios angesiedelt sind und es auch sonst neben anderen Standorten des europäischen Kinos eher untergeht, weist das Land eine starke Affinität zum Film auf, die sich einerseits dem Sozialen und Dokumentarischen und andererseits dem Fantastischen und Surrealistischen zuwendet.¹⁰⁴ Wohl wissend, dass sich die belgische Filmgeschichte nicht nur auf diese Pole reduzieren lässt, stehen sie doch am Anfang einer Entwicklung, die mitunter von sehr vielen Dualismen und Antagonisten geprägt ist. Eine wichtige Rolle in der filmgeschichtlichen Entwicklung des Landes spielt zum Beispiel die kulturelle Orientierung an die Nachbarländer Niederlande und Frankreich. Belgiens sprachliche Zerrissenheit und sein ökonomisches Ungleichgewicht sind fixe thematische Bestandteile der belgischen Filmkultur. Der Aspekt der inneren Spaltung (sprachlich und kulturell) war während der Stummfilmzeit natürlich nebensächlich, obwohl es, was das Publikum anging, durchaus regionale Geschmacksunterschiede gab.¹⁰⁵ Doch mit der Einführung des Tonfilms wurden die kulturellen Unterschiede zum zentralen Thema. Es entstand eine dualistische

¹⁰² Lesch/Martig/Valentin 2005, 33 ff.

¹⁰³ Vgl.: Ebd., S. 35.

¹⁰⁴ Vgl.: Ebd.

¹⁰⁵ Vgl.: Mosley, Philip: *Split Screen. Belgian Cinema and Cultural Identity*. New York: State University of New York Press 2001, S. 45.

Filmlandschaft, die den jeweiligen Anspruch hatte, *das* nationale Kino zu sein. Dass das *Belgische Kino* jedoch gerade auf diesen sprachlichen und kulturellen Gegensätzen basiert und dass diese Dualität eines seiner wichtigsten charakteristischen Merkmale ist, betont Philip Mosley und stellt den Begriff des „Nationalen“ in Frage:

„The Belgian paradox lies in a recognition that any sense of the construction of a “national” cinematic identity depends upon acknowledgment of the very biculturalism that, even now as then, has doomed such attempts to failure.”¹⁰⁶

Als Gründungsdatum der belgischen Filmgeschichte benennt Lesch das Jahr 1934, in dem der belgische Filmemacher Henri Storck mit seiner Dokumentation *Misère au Borinage* internationale Berühmtheit erlangte.¹⁰⁷ Auch für Mosley zählt der Film zu den besten gesellschaftspolitischen Dokumentationen der 1930er Jahre.¹⁰⁸ Was den Film so bedeutend für die belgische Filmgeschichte macht, ist, dass hier zum ersten Mal das Medium Film zur kollektiven Bewusstseinsbildung genutzt wurde.¹⁰⁹ Ein Beispiel, dem viele spätere belgische Filmemacher folgen werden. Die Borinage war bis in die 1920er Jahre das wichtigste Steinkohlerevier Walloniens und später Ausgangspunkt der belgischen Arbeiterbewegung. Nach dem Wall Street Crash von 1929 mussten viele Reviere schließen und unzählige Arbeiter verloren ihre Anstellung. Je mehr die Region verarmte, desto explosiver wurde die Stimmung unter der Bevölkerung, was schließlich zu heftigen Streiks und Revolten führte.¹¹⁰ Dies zog wiederum die Aufmerksamkeit der internationalen Presse auf sich, woraufhin Henri Storck und der niederländische Dokumentarfilmer Jori Ivens beschlossen, einen Dokumentarfilm über die ärmlichen Lebensbedingungen der Bevölkerung in der Borinage zu drehen. Die

¹⁰⁶ Mosley 2001, S. 46.

¹⁰⁷ Vgl.: Lesch/Martig/Valentin 2005, S. 37.

¹⁰⁸ Vgl.: Mosley 2001, S. 55.

¹⁰⁹ Vgl.: Lesch/Martig/Valentin 2005, S. 37.

¹¹⁰ Vgl.: Mosley 2001, S. 55.

Darstellung ließ keinen Zweifel daran, auf welcher Seite Storck und Ivens standen. Sie verschleierte weder ihre Sympathie gegenüber den Arbeitern noch ihre Kritik an Unternehmern, Arbeitgebern oder der Kirche, die offensichtlich genügend Geld für den Bau eines neuen „Gotteshauses“ hatte, während die Bevölkerung zunehmend unter Obdachlosigkeit litt.¹¹¹ Walter Lesch bezeichnet den Film von Storck und Ivens als ein „Dokument der Anklage und der Revolte, [der] bis heute eine Referenz für das soziale Gewissen“ sei.¹¹²

In den darauffolgenden Jahrzehnten gab es innerhalb der belgischen Filmgeschichte zwei wichtige Verweise bzw. Anknüpfungen an den Doku-Klassiker der 1930er Jahre. Zum einen erzählt Paul Meyer in *Déjà s'envole la fleur maigre* (1963) von der Zusammenführung einer italienischen Familie in der Borinage in den 1950er Jahren, die vom ökonomischen Niedergang der Region überschattet wird. Zum anderen führt Patrick Jean in seiner Dokumentation *Les Enfants du Borinage – lettre à Henri Storck* (1999) die Geschichte der Bevölkerung der Borinage fort und „entdeckt traurige Parallelen zum Schicksal der damals portraitierten Familien.“¹¹³

„Denn am Ende des 20. Jahrhunderts gibt es eine neue Armut und Ausweglosigkeit in einer Region, der ein umfassender Strukturwandel immer noch nicht gelungen ist. (...) Von einer Solidarität der Arbeiter ist keine Rede mehr. Die Ausgeschlossenen ziehen sich schweigend zurück, während EU-Fördermittel folgenlos versickern und Politiker ohnmächtig oder zynisch einer Entwicklung zuschauen, die den nationalen Zusammenhalt Belgiens auf eine harte Probe stellen.“¹¹⁴

Während der Nachkriegszeit kam Belgiens Filmproduktion fast zum Erliegen. Den Grund dafür sieht Philip Mosley in den vielen verschiedenen nationalen und internationalen Konflikten, die das Land in dieser Zeit zu lösen hatte: König

¹¹¹ Vgl.: Lesch/Martig/Valentin 2005, S. 39.

¹¹² Ebd., S. 38.

¹¹³ Ebd., S. 40.

¹¹⁴ Ebd.

Leopold III. musste nach großen Unruhen zugunsten seines Sohnes abdanken, die Jagd auf Nazi-Kollaborateure in Flandern und Wallonien begann, ein neuer Schulstreit zwischen katholischen und staatlichen Schulen startete 1952, die Unabhängigkeit des Kongos von der belgischen Kolonialmacht vollzog sich schlagartig im Jahr 1960 und zu guter Letzt wurde auch die Frage nach einer einheitlichen Landessprache weiterhin kontrovers diskutiert.¹¹⁵

„It is therefore less difficult to understand the relatively minor importance of the arts in Belgian life during the postwar period and somewhat easier to understand the sporadic development of a cinema already split along language lines and failing to gain substantial support from either governmental or private sources. (...) Belgian documentary, however, continued to build on the reputation it had gained in the prewar years.”¹¹⁶

Einer der wichtigsten Filme der Nachkriegszeit ist Henri Storcks *Le Banquet des fraudeurs* (1952), in dem es um ein Dorf im holländisch-belgisch-deutschen Grenzgebiet geht. Angedacht als Dokumentarfilm entwickelte sich das Projekt schnell zu einer fiktionalen Darstellung über das komplizierte Verhältnis zwischen Sprache und Identität, über die sozioökonomischen Konsequenzen des Benelux-Vertrags von 1948 und über die Frage der Grenzziehung im „Europa des Wiederaufbaus“.¹¹⁷

Ab den 1950er Jahren trat dem Belgischen Kino wie jedem anderen Kino ein starker Konkurrent, der Fernseher, entgegen. Überall dort, wo die Kinobranche bis dahin erfolgreich war, erlebte die Szene ab diesem Zeitpunkt einen stetigen wirtschaftlichen Rückgang. Kinopreise sanken ebenso wie Zuschauerzahlen, während auf der anderen Seite der Verkauf von Fernsehgeräten rapide in die Höhe schnellte.¹¹⁸ Schließlich schlossen sich Regisseure und Fernsehstudios mit dem gleichen Ziel vor Augen zusammen: Die wachsende Nachfrage an

¹¹⁵ Vgl.: Mosley 2001, S. 67.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Vgl.: Ebd., S. 69.

¹¹⁸ Vgl.: Ebd., S. 79.

audiovisuellen Programmen zu decken. Dabei bot sich gerade für junge Filmemacher eine neue Möglichkeit, einen Fuß in die Branche zu setzen. Was vorher noch verhältnismäßig schwierig war, wurde mit den vielen neuen Arbeitsplätzen in der Fernsehbranche fast spielend leicht. Viele später erfolgreiche belgische Regisseure begannen ihre Karriere beim Fernsehen.¹¹⁹

Einer dieser Regisseure war André Delvaux, dessen Arbeit einen wichtigen Meilenstein der belgischen Filmgeschichte darstellt. Delvaux, der seit den 1950er Jahren zahlreiche Dokumentationen produziert hatte, feierte seinen Durchbruch mit seinem Spielfilmdebüt *De man die zijn haar kort liet knippen* im Jahr 1966.¹²⁰

Mit seinem internationalen Erfolg beförderte der Film das moderne belgischen Kino zurück ins Scheinwerferlicht, ließ Kritiker verstummen, die dem belgischen Kino eine Überlebenschance neben der internationalen Konkurrenz absprachen und machte Delvaux zu einem der führenden Regisseure des Landes.¹²¹

Basierend auf dem Roman des flämischen Schriftstellers John Daisne, erzählt der Film in Bruchstücken von einer unglücklichen Liebe zwischen einem Lehrer und seiner Schülerin. Mit *De man die zijn haar kort liet knippen* stellt Delvaux ein eindringliches Beispiel für den Magischen Realismus im Film vor:

„Die Fragmente der Handlung werden im nachhinein verständlich als das exakte und bewegende Protokoll der vergeblichen Bemühungen eines Menschen, Kontakt zu seiner Umwelt zu finden. Die Zeitordnung des Films, obwohl im Detail ganz realistisch, ist der Ordnung des Traums verwandt.“¹²²

Delvauxs Filme spiegeln auch immer einen Teil der belgischen Realität wieder, manchmal auch, indem sie sich an fantastischen und surrealistischen Elementen bedienen. Ein besonderes Beispiel dafür ist *Un soir, un train* aus dem Jahr 1968.

¹¹⁹ Vgl.: Mosley 2001, S. 80.

¹²⁰ Vgl.: Gregor, Ulrich: *Geschichte des Films ab 1960*. München: C. Bertelsmann Verlag GmbH 1978, S. 205.

¹²¹ Vgl.: Mosley 2001, S. 100.

¹²² Vgl.: Gregor 1978, S. 205.

Auch diese Arbeit basiert auf einem Roman von John Daisne und beschäftigt sich mit der Frage über Sprache und der kulturellen Identität des Landes.¹²³ Die Beziehung zwischen dem flämischen Professor Mathias und seiner französischen Geliebte Anne wird von ihrer Umwelt nicht akzeptiert. Während einer gemeinsamen Zugfahrt verschwindet Anne und Mathias findet sich mit zwei anderen Herren an einem Bahnsteig wieder. Als der Zug plötzlich ohne die drei wieder losfährt, begreifen sie, dass sie in einer Gegend gelandet sind, die ihnen völlig unergründlich erscheint und dessen Sprache sie nicht verstehen können.

„Working with equal facility in French and Flemish, (...) Delvaux has always viewed biculturalism as a distinct advantage, as a means of empowerment and enrichment rather than as a hindrance or cause of contention.”¹²⁴

Ein weiteres Beispiel für die filmische Aufbereitung der sprachlichen und kulturellen Konflikte ist *Le Mur* von Alain Berliner aus dem Jahr 1998. Der Film zeigt auf skurrile Weise die Absurdität des belgischen Sprachenstreits auf. Der 35-jährige Albert besitzt eine Pommesbude, die genau an der wallonisch-flämischen Grenze steht: Die Imbisse werden auf der wallonischen Seite zubereitet und auf der anderen Seite an Flamen verkauft. In der Silvesternacht zum Jahr 2000 baut die Regierung eine Mauer entlang dieser Grenze und entzweit damit auch Alberts Imbiss. Unglücklicherweise befindet sich Albert zu diesem Zeitpunkt mit seiner flämischen Freundin Wendy auf der flämischen Seite und kann nicht mehr zurück nach Wallonien. Berliner inszeniert die Thematik mit komischen und surrealistischen Szenen, die Kritik an einer Gesellschaft übt, die sich gegenseitig im Weg steht. Als es Albert und seine Freundin dann doch noch schaffen auf die wallonische Seite zu wechseln und ihnen das Misstrauen auf der anderen Seite ebenfalls entgegenschlägt, entschließen sie sich kurzerhand, Wendy für stumm zu erklären, damit sie sich mit ihrem Akzent nicht verrät.

¹²³ Vgl.: Mosley 2001, S. 116.

¹²⁴ Ebd.

„Zweifelloos ist es eine in Belgien beliebte Strategie, die Absurditäten des Alltags gelassen zu ertragen und unbeirrt von Ideologien sein persönliches Glück zu suchen.“¹²⁵

Mit Beginn des Zeitalters der Massenmedien musste sich die Film- und Fernsehbranche neu positionieren und sich an die veränderten, modernen Strukturen der Produktion, Distribution und Rezeption anpassen.¹²⁶

In dieser Zeit begann auch das filmische Schaffen der Dardenne-Brüder, das im folgenden Kapitel näher beleuchtet wird. Neben den Filmen der Dardenne-Brüder gab es in den letzten zehn Jahren viele andere belgische Produktionen, die international erfolgreich waren. Dazu gehören Bouli Lanners' Roadmovie *Eldorado* (2008), Eric van Looy's Thriller *Loft* (Loft – Tödliche Affären, 2008), Jaco Van Dormael's *Mr. Nobody* (2009) oder Felix van Groenings *De helaasheid der dingen* (Die Beschissenheit der Dinge, 2009).¹²⁷ Nach Gregory Mohr sind in diesen jüngsten Werken belgischer Filmemacher jedoch „keine übergreifenden stilistischen oder thematischen Gemeinsamkeiten erkennbar, die für eine spezifische nationale Kinematografie Belgiens stehen könnten.“¹²⁸ Am ehesten in der Tradition der Symbiose zwischen Realistisch-Dokumentarischem und Surrealistisch-Fantastischem stehen Jean-Pierre und Luc Dardenne, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

¹²⁵ Lesch/Martig/Valentin 2005, S. 45.

¹²⁶ Vgl.: Mosley 2001, S. 199.

¹²⁷ Vgl.: Mohr 2012, S. 14.

¹²⁸ Ebd.

3.2 Filmschaffen der Brüder Dardenne

„Ihre Filme sind keine Chronik der Vergangenheit, sondern verweisen auf eine unmittelbare Präsenz des Gegenwärtigen.“¹²⁹

In den folgenden Kapiteln wird das bisherige filmische Werk der Dardenne-Brüder beleuchtet. Entlang ihrer Biografie und anhand einiger ausgewählter Werke wird ihr Werdegang nachvollziehbar und verständlich, weshalb sie sich mit bestimmten Thematiken schon früh auseinandersetzen.

3.2.1 Die Anfänge

Jean-Pierre (*1951) und Luc Dardenne (*1954) oder einfach nur „les frères“¹³⁰, wie sie in Belgien genannt werden, wuchsen in einer kleinen Gemeinde in der belgischen Provinz Lüttich auf.¹³¹ Gleich in der Nähe liegt Seraing, der Ort, in dem die Dardenne einen Großteil ihrer Filme drehten und der eine lange Tradition hat. John Cockerill, ein britischer Einwanderer einer Industriellenfamilie, der im 19. Jahrhundert die Stahlbranche revolutionierte, verhalf dem Gebiet zu großem Reichtum.¹³² Für mehrere Jahrzehnte war dieser Wohlstand gesichert:

„Generation after generation, children have followed their parents into the factories, the churches, the unions, and the various societies that prepare for the Carnival celebration each year.“¹³³

¹²⁹ Mohr, Gregory: *Postsozialer Realismus. Das Kino von Jean-Pierre und Luc Dardenne*. Baden-Baden: Nomos 2012, S. 30.

¹³⁰ Vgl.: Lesch/Martig/Valentin 2005, S. 49.

¹³¹ Vgl.: Schütz, Mariella: *Explorationskino. Die Filme der Brüder Dardenne*. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2011, S. 28.

¹³² Billson, Anne, Dardenne brother's: We don't argue in front of the actors, in: *The Guardian* (15.03.2012) <http://www.theguardian.com/film/2012/mar/15/dardenne-brothers-dont-argue-actors> (Letzter Zugriff: 11.06.2015).

¹³³ Mai, Joseph: *Jean-Pierre and Luc Dardenne*. Chicago: University of Illinois Press 2010, S. 3.

Der Gegend sieht man ihren *früheren* Wohlstand zweifellos an.¹³⁴ Alte Industrieruinen zeichnen das Straßenbild „einer ramponierten Region, die (...) den Sprung in die Ära nach Kohleabbau und Stahlproduktion (..) verfehlte.“¹³⁵ Oder wie Anne Billson es ausdrückt: „It's a wasteland of broken windows, abandoned factories and unchecked graffiti.“¹³⁶

Prägend für die Dardenne-Brüder war sicherlich, dass sie in der Zeit aufwuchsen, als der Ort allmählich zu verfallen begann. Denn während ihrer Schulzeit waren einige Unternehmen noch in Betrieb und die Stadt glich einer normalen Kleinstadt: „When we were at school, it was still busy. There were shops and lots of people (...).“¹³⁷ Als die Industrieanlagen langsam eine nach der anderen geschlossen wurden, kam es zu einem Generalstreik im Winter 1960/1961. Nach vielen gewalttätigen Auseinandersetzungen wurden schließlich neue Wahlen zugelassen, aber der Streik endete ohne nennenswerte Verbesserungen für die Angestellten, die frustriert und desillusioniert zu ihrer Arbeit zurückkehrten.¹³⁸ Gerade für Seraing schien sich die Situation nach dem Streik in den folgenden Jahrzehnten sogar noch zu verschlechtern: „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.“¹³⁹ Wann immer die Dardenne über ihre Kindheit oder Heimat sprechen, berichten sie von einer Gegend, die alles andere als lebenswert erscheint:

„They tell stories of depressed workers killing themselves in the Meuse that they themselves feared, soccer games interrupted when pollution became

¹³⁴ Vgl.: Mohr 2012, S. 30.

¹³⁵ Lesch/Martig/Valentin 2005, S. 50.

¹³⁶ Billson, Anne, Dardenne brother's: We don't argue in front of the actors, in: *The Guardian* (15.03.2012) <http://www.theguardian.com/film/2012/mar/15/dardenne-brothers-dont-argue-actors> (Letzter Zugriff: 11.06.2015).

¹³⁷ Vgl.: Ebd. (Letzter Zugriff: 11.06.2015).

¹³⁸ Vgl.: Mai 2010, S. 4.

¹³⁹ Ebd.

so thick that they could not see the ball, and the strange characters who inhabited their neighbourhood.“¹⁴⁰

Ihre Begeisterung für den Film entdeckten die Brüder schon während ihrer Schulzeit, als einer ihrer Lehrer (ein Priester) die Kirche in ein Kino umwandelte und den Schülern Filme von Jean-Luc Godard, François Truffaut oder Bernardo Bertolucci zeigte.¹⁴¹ Nach der Schule begann Jean-Pierre eine Schauspielausbildung am *Institute des Arts Diffusion* und Luc studierte Philosophie und Soziologie an der *Université catholique de Lovain*.¹⁴² Mitte der 1970er Jahre legten sie sich erstmals eine Kamera und ein Mikrofon zu und vereinten ihre unterschiedlichen Ausbildungen in ihren ersten Videoarbeiten.¹⁴³ Schon damals schien ihre thematisch-künstlerische Ausrichtung mit ihrer ideologischen Ausrichtung einherzugehen:

„Around this time [Ende der 1970er Jahre, d. V.] some of the best video work focused on the collapse of left-wing militancy, subsequent political disillusionment, and the anxiety of a working class faced with the problems of survival in a postindustrial society. These themes characterized the work of Luc and Jean-Pierre Dardenne.“¹⁴⁴

In ihren ersten Videoarbeiten setzen sich die Dardenne-Brüder fast ausschließlich mit dem kollektiven Schicksal der Menschen ihrer Heimat auseinander; mit den Menschen „der Arbeiterklasse, die für mehr Gerechtigkeit in ihren Fabriken, in ihrem Umfeld und Leben kämpften.“¹⁴⁵ Ein Großteil dieser Projekte wurde in Form von Interviews produziert. Dazu befragten die Dardenne-Brüder die Menschen in ihrer eigenen Umgebung: Kinder, Putzfrauen und Pensionisten wurden zu ihren Lebensumständen, Freizeitaktivitäten und

¹⁴⁰ Mai 2010, S. 4.

¹⁴¹ Vgl.: Ebd., S. 5.

¹⁴² Vgl.: Schütz 2011, S. 29.

¹⁴³ Vgl.: Ebd., S. 30.

¹⁴⁴ Mosley 2001, S. 157.

¹⁴⁵ Schütz 2011, S. 32.

Bedürfnissen befragt, um ihren Alltag zu begreifen.¹⁴⁶ Diese Videoarbeiten wurden oftmals nur einem sehr kleinen Publikum vorgespielt, manchmal sogar niemandem gezeigt oder gleich nach der ersten Vorführung wieder gelöscht. Zu dieser Zeit ging es den Dardennes nicht darum, ihre Arbeiten zu vermarkten, sondern ein Bewusstsein für die sozialen Missstände in der Bevölkerung zu schaffen.¹⁴⁷ Das Bedürfnis diese Thematiken einem breiteren Publikum, dem privilegierteren Teil der Gesellschaft näher zu bringen und der Wunsch die Komplexität des Mediums Film noch intensiver zu erforschen, veranlasste Jean-Pierre und Luc Dardenne sich dem Dokumentarfilm zuzuwenden.¹⁴⁸

„They would now propose a more precise film project, with research, and invite their subjects to participate in a more polished piece. (...) [M]ore finished work could be shown on the television, and it could come into the homes of Belgians who would never make it to Seraing.“¹⁴⁹

Als sie 1975 erstmals vom belgischen Kulturministerium gefördert wurden, gründeten sie die Produktionsfirma *Dérives*.¹⁵⁰ Diese konzentriert sich ausschließlich auf die Förderung von Dokumentarfilmen und hat sich laut eigener Website die Aufgabe gestellt, vor allem heimische Filmemacher zu fördern und zu unterstützen.¹⁵¹

Verglichen mit ihren späteren Spielfilmen, die meist das Einzelschicksal eines Menschen in den Fokus stellen, beschäftigt sich das dokumentarische Werk der Dardenne-Brüder häufiger mit der Vergangenheit als mit der Gegenwart, ohne dabei allzu nostalgisch zu werden.¹⁵² Auch hier spiegelt sich ihre linkspolitische Haltung stark wieder. In *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* (1979) berichten ein ehemaliger Metallarbeiter und viele weitere

¹⁴⁶ Vgl.: Mai 2010, S. 9.

¹⁴⁷ Vgl.: Ebd.

¹⁴⁸ Vgl.: Ebd., S.9. f.

¹⁴⁹ Ebd., S. 10.

¹⁵⁰ Vgl.: Schütz 2011, S. 30.

¹⁵¹ Vgl.: Online: <http://www.derives.be/uk/derives-asbl> (Letzter Zugriff: 12.06.2015).

¹⁵² Vgl.: Mohr 2012, S. 16.

Zeitzeugen über den belgischen Nationalstreik von 1960. In *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler* (1980) erinnert ein Arbeiter der Cockerill-Stahlwerke an die heimliche Zeitung *La Voix Ouvrière* [„Die Stimme der Arbeiter“, d. V.], die während der Streikperioden unter den Arbeitern veröffentlicht wurde. Und schließlich portraitiert *Regard Jonathan/Jean Louvet, son oeuvre* (1983) den wallonischen Dramatiker Jean Louvet und dessen „proletarisches Theater“.¹⁵³ Joseph Mai erkennt in diesen Dokumentationen, trotz ihrer defätistischen Perspektive auf die Geschichte, durchaus auch eine zuversichtliche Komponente. Ein Aspekt, der in ihrem fiktionalen Werk wiederkehren wird.

„These documentaries may seem to paint a rather bleak picture of history: Political aspirations come to ruin and the *prise de parole* leads to cacophony. If history is a battle, the films seem to admit defeat. But one can also perceive an important more optimistic strain in the Dardenne's filmmaking. (...) [T]here is an intermittent plea to utopian desire and hope.“

Ein anderer Aspekt ihres Stils, der sich ebenfalls in ihren Dokumentarfilmen wiederfindet und sich in ihren Spielfilmen fortsetzt, ist die Reduzierung der Sprache und die Betonung von Körper und Bewegung, worauf im Kapitel 4.1 näher eingegangen wird.

3.2.2 Die Entwicklung zum Spielfilm

Mit *Falsch* erscheint 1986 das erste fiktionale Werk der Brüder, das auf dem gleichnamigen Theaterstück von Roman Kalinsky basiert. Obwohl er ihr erster Spielfilm ist, weist er inhaltlich und stilistisch noch viele Parallelen zu ihren dokumentarischen Arbeiten auf und wurde außerdem nur im Belgischen

¹⁵³ Vgl.: Mohr 2012, S. 16.

Fernsehen gezeigt.¹⁵⁴ In *Falsch* geht es um den Holocaust-Überlebenden Joe, der seine komplette Familie in den Konzentrationslagern und seine Jugendliebe Lilli, die Tochter eines Nazis, in einer Bombennacht in Berlin verlor. 40 Jahre später kehrt er zurück nach Berlin und trifft auf seine tote Familie und seine frühere Freundin Lilli, beziehungsweise deren Geister.¹⁵⁵ Es geht um die Frage der Schuld, „um das Verhältnis zu Deutschland und seiner Geschichte (...), um das Leben im Exil (...) [und] um jüdische Identität gestern und heute.“¹⁵⁶ Mit dieser Inszenierung eines surrealen Zusammentreffens der Protagonisten trennen sich die Dardenne-Brüder von ihrem bisherigen dokumentarischen Stil. Der Schwerpunkt ihrer folgenden Arbeiten liegt auf der Fiktion, was auch das folgende Beispiel zeigen wird.

Je pense à vous (1992) spielt in Seraing und handelt von dem Stahlarbeiter Fabrice, der aufgrund seiner Arbeitslosigkeit in eine tiefe Krise stürzt. Der Film zeigt welchen Effekt seine Depression und sein Gefühl von Nutzlosigkeit auf seine Familie hat und wie diese damit umgeht. Mit einem großzügigen Budget konnten sich die Dardennes für diese Produktion renommierte Schauspieler und ein professionelles Team leisten.¹⁵⁷ Trotzdem distanzieren sich beide von diesem Werk. Was ihnen noch gefehlt hat, wie sie später sagen werden, war das Bewusstsein darüber, wie sie beide zusammen, eingespielt aufeinander, arbeiten wollen.¹⁵⁸ In seinem Tagebuch formuliert Luc Dardenne es wie folgt: „Nous ne savions pas ce que nous voulions et nous nous sommes fait croire que nous le savions. Plus jamais d’expérience pareille.“¹⁵⁹ Aufgrund der Unsicherheit der beiden Regisseure und der mangelnden Erfahrung, fällte der Rest der Crew viele

¹⁵⁴ Vgl.: Mai, 2010, S. 24.

¹⁵⁵ Vgl.: Schütz 2011, S. 34.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Vgl.: Mai 2010, S. 33.

¹⁵⁸ Vgl.: Andrew, Geoff, Luc and Jean-Pierre Dardenne, in: *The Guardian*. London, 2006. Online: <http://www.theguardian.com/film/2006/feb/11/features> (Letzter Zugriff: 19.06.2015).

¹⁵⁹ „Wir wussten nicht, was wir wollten und wir haben uns glauben lassen, dass wir es wüssten. Nie wieder solch eine Erfahrung.“ [Übersetzt vom Verfasser]. Aus: Dardenne, Luc: *Au dos de nos images. 1991-2005*. Paris: Éditions du Seuil 2005, S. 17.

Entscheidungen, die nicht unbedingt mit der Meinung der Regisseure übereinstimmten:

„The script itself, the choice of actors, set, film crew, none of these things were our decisions. Not that these decisions were made by others and imposed on us, but things were happening without us saying yes or no. We kind of said yes to things because we ourselves didn't know. (...) So this film was made, not against us, but without us.“¹⁶⁰

Schließlich wurde ein Film produziert, der so gar nichts mit dem Stil der Dardenne-Brüder gemein hat, wie sie ihn später entwickeln werden. Dramatische Handlungsstränge, klischeehafte Musikuntermalung und enttäuschende Hauptdarsteller erklären den Misserfolg des Films.

„The onscreen result is a compendium of conventional effects that fall far short of the images that the Dardennes were looking for. 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.“¹⁶¹

Durch die Arbeit an *Je pense à vous* gewannen Jean-Pierre und Luc Dardenne jedoch die Erkenntnis darüber, auf welche Art und Weise sie Filme produzieren wollen. „The film stuck in the craw of the brothers for years after as a negative lesson against which they would redefine their entire approach.“¹⁶² In den folgenden Jahren entwickelten sie eine eigenständige Filmsprache und werden mittlerweile als „herausragende Vertreter des europäischen Autorenfilms“¹⁶³ international gefeiert.

¹⁶⁰ Andrew, Geoff, Luc and Jean-Pierre Dardenne, in: *The Guardian*. London, 2006. Online: <http://www.theguardian.com/film/2006/feb/11/features> (Letzter Zugriff: 19.06.2015).

¹⁶¹ Mai 2010, S. 38.

¹⁶² Ebd., S. 40.

¹⁶³ Lesch/Martig/Valentin 2005, S. 52.

4. Werkanalyse

Die folgenden Kapitel beinhalten die Analyse der Filme *Rosetta* (1999) und *Deux jours, une nuit* (2014) von Jean-Pierre und Luc Dardenne. Nachdem zunächst ein Blick auf die außergewöhnliche Filmsprache der Regie-Brüder geworfen wird, beschäftigt sich die anschließende Filmanalyse mit der Frage, inwiefern sich die besondere Perspektive der Dardennes auf die Gesellschaft in den hier ausgewählten Filmen manifestiert. Was für ein Bild wird gezeichnet und mit welchen Mitteln wird dieses erzeugt?

4.1 Die Filmsprache der Brüder Dardenne

Die Filme von Jean-Pierre und Luc Dardenne liegen laut Marie-Aude Baronian in naher Verwandtschaft zum italienischen Neorealismus der 1940er Jahre, dem dokumentarischen *Cinéma vérité* der 1960er Jahre und den *Dogma*-Filmen der 1990er und Nullerjahre.¹⁶⁴ Dies wird zum einen damit begründet, dass sie den Vorgänger-Genres inhaltlich und politisch ähneln und zum anderen damit, dass sich auch in der Ästhetik und in den Methoden Parallelen finden. Um die Besonderheiten ihres Filmschaffens besser zu durchleuchten, wird die Filmsprache der Dardennes im Folgenden unter eben diesen zwei Gesichtspunkten analysiert.

¹⁶⁴ Vgl.: Baronian, Marie-Aude: *La caméra à la nuque. Esthétiek en politiek in de films van de broers Dardenne. Krisis Vol. 8*. Amsterdam: Faculty of Humanities, Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) 2007, S. 46.

4.1.1 Sozialer Realismus

Das Kino der Dardenne-Brüder wird oft als „sozialrealistisch“ bezeichnet. Zum Begriff Realismus stellt sich die Frage, inwiefern Kino überhaupt realistisch sein kann, wenn schon das Aufstellen der Kamera, das Einstellen der Perspektive und die Auswahl des Gefilmten manipulativ erfolgt und damit die subjektive Haltung des Filmemachers Einzug in den Produktionsprozess erhält. „Filmischer Realismus“ beschreibt in der Geschichte des Kinos den Wunsch, ein möglichst genaues Abbild der Wirklichkeit einzufangen und setzt schon zu Beginn der Filmgeschichte ein. Hier stehen sich die Erfinder des Kinetographen (1894), die Brüder Auguste und Louis Lumière, und der Regisseur Georges Méliès als Stellvertreter zweier konträrer Tendenzen gegenüber.

„Während die Lumières ihr Publikum mit Reisefilmen und Szenen aus dem Alltagsleben unterhielten und so die Wirklichkeit selbst im Kino wiedergaben, inszenierte Méliès Märchen und Zaubertricks, phantastische Reisen zum Mond und Traumgesichter.“¹⁶⁵

Der filmtheoretische Diskurs über Realismus findet sich vor allem in den Schriften von Siegfried Kracauer und André Bazin wieder. Nach Bazin basiert „Realismus in der Kunst (...) ausschließlich auf artifiziellen Methoden“, wird zwar erzeugt, aber eben künstlich.¹⁶⁶ Kracauer hält dagegen, dass es gar nicht die Aufgabe des Filmemachers sei, „die Realität widerzuspiegeln, sondern eine Vision von ihr zu vergegenwärtigen.“¹⁶⁷ Diese Perspektive toleriert die subjektive Haltung des Regisseurs und gibt Raum für etliche „Versionen“ von Realität.

In dem Prozess der Sichtbarmachung von Realität sind schließlich viele unterschiedliche Strömungen und Herangehensweisen entstanden, die niemals

¹⁶⁵ Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2008, S. 211.

¹⁶⁶ Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 308.

¹⁶⁷ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001, S.390.

unter einer allgemeingültigen „realistischen“ Stilrichtung zusammengefasst werden können, sondern alle für sich alleine stehen. Was sie gemein haben, ist das Verlangen mit den üblichen Konventionen und Charakteristiken des gegenwärtigen Kinos zu brechen: „Realism can only be achieved if it breaks with familiar, conventional patterns.“¹⁶⁸ Die Entwicklung des italienischen Neorealismus nach dem Zweiten Weltkrieg war die Folge eines zu enggeschnürten Korsetts der konventionellen Filmindustrie und der Wegbereiter eines realistischen Kinos. Ihr Credo war

„[eine] Absage an den klassischen Illusionsrealismus Hollywoods und an jeden Realismus, (...) der den Menschen als ‚Helden‘ und nicht als Objekt der Verhältnisse im Zentrum der Welt, der Wirklichkeit sieht.“¹⁶⁹

Dazu gehört unter anderem eine Fokussierung auf aktuelle (politische) Themen, das Drehen an Originalschauplätzen, das Verlassen der professionellen Filmstudios, die Arbeit mit Laiendarstellern und die Integration der „einfachen Leute“ in den Film.

Was oft allgemein für realistisches Kino gehalten wird, sind die „Geschichten aus dem echten Leben“, also authentische Charaktere in einem natürlichen Setting, schnörkellose Handlungsstränge und ungeschminkte Wahrheiten. Dies alles findet sich auch im Kino der Dardenne-Brüder wieder, in dem Figuren die Leinwand betreten, die selten die großen Bühnen des europäischen Kinos erobern. Hier findet sich der Begriff des Sozialen wieder. Die Protagonisten des Dardenneschen Kinos sehnen sich nach einem ruhigen, geordneten, einem „normalen“ Leben, das ihnen jedoch allen aus verschiedenen Gründen verwehrt bleibt. Es ist aufgrund ihrer Herkunft (*La Promesse* 1996; *Le Silence de*

¹⁶⁸ Hallam, Julia: *Realism and popular cinema*. Manchester: Manchester University Press 2000, S.14.

¹⁶⁹ Kiefer, Bernd; Ruckriegel, Peter, Realismus / sozialistischer Realismus / poetischer Realismus / Neorealismus, in: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. v. Koebner, Thomas. Stuttgart: Reclam 2002, S. 573.

Lorna 2008), ihres sozialen und finanziellen Missstandes (*Rosetta* 1999; *Deux jours, une nuit* 2014) oder aufgrund ihres persönlichen Unglücks und Pechs (*Le fils* 2002; *Le Gamin au vélo* 2011), dass sie zu den Marginalisierten der Gesellschaft gehören.¹⁷⁰ Die Dardenneschen Figuren suchen einen Platz in einer Gesellschaft, die sie von vornherein längst ausgeschlossen hat. Das Kino von Jean-Pierre und Luc Dardenne ist ein Kino über Außenseiter: Über Migranten, Arbeitslose, Alkoholranke, Depressive, Kriminelle, Pflegekinder und verwaiste Eltern. Sie alle gehören einer Minderheit an und versuchen verzweifelt und teilweise ohne Rücksicht auf Verluste, ihren misslichen Lebensumständen zu verbessern. Ebenso wie ihre Dokumentarfilme enden jedoch auch die Spielfilme der Dardenne-Brüder nicht mit einem pessimistischen und aussichtslosen Schluss. Sie zeigen vielmehr, wie es den Hauptfiguren am Ende doch noch gelingt, sich aus ihrer Einsamkeit zu befreien.

„It may be too simple to put it this way but all of our films recount how a person emerges from his or her solitude, and unites with another, or several others. ‘The Son,’ ‘Rosetta,’ ‘La Promesse’: One way or another, we show how someone encounters somebody else, and how this encounter is transformative, how it resolves the isolation that had kept the main character outside of society, outside the community.“¹⁷¹

Die sozialen Beziehungen der Protagonisten spielen eine wichtige Rolle im Dardenneschen Kino. Auch wenn sie oft der Grund des Übels oder zumindest mitverantwortlich für die komplizierte Situation der Protagonisten sind, sind sie es auch, die die Hauptfiguren am Ende retten.

¹⁷⁰ Die genannten Filme wurden alle in Belgien und Frankreich produziert.

¹⁷¹ Scott, Anthony Oliver, Specializing in Ordinary Ordeals. The Dardennes Explore Their Theme in ‘Two Days, One Night’, in: *The New York Times*. Erschienen am 05.10.2014). Online: http://www.nytimes.com/2014/10/05/movies/the-dardennes-explore-their-theme-in-two-days-one-night.html?_r=1 (Letzter Zugriff: 17.03.2016).

4.1.2 Arbeit und Geld

„Indeed, the Dardenne brothers reinvent the notion of character so that we are not among stereotypes of the downtrodden, we are with fumbling, faulty human beings who are trying to survive as best as they can.“¹⁷²

Tatsächlich ist dieses „Überleben“ ein Motiv, das in jedem Film der Dardenne-Brüder vorzukommen scheint. Damit verknüpft, sind die Bedingungen und Notwendigkeiten, die das Überleben der Protagonisten sichern sollen: Geld, soziale Beziehungen, und allen voran: Die Arbeit. Arbeit ist eines der elementarsten Themen in den Filmen der Dardenne-Brüder und stellt ihre Protagonisten immer wieder vor neue Herausforderungen. Es geht um Existenzängste (*Rosetta* 1999; *Deux jours, une nuit* 2014), illegale Geschäfte und Kriminalität (*La Promesse* 1996; *L'Enfant* 2005; *Le Silence de Lorna* 2008), soziale Ungerechtigkeit und Beziehungskonflikte (*Le fils* 2002; *Le Gamin au vélo* 2011), die fast immer mit der Arbeit der jeweiligen Figuren in Verbindung stehen. Die Arbeit bestimmt das Leben der Protagonisten: Sie ist ihre Chance und ihr Fluch zugleich. Die Chance liegt darin, mit dem erwirtschafteten Geld endlich den Traum „vom besseren Leben“ Wirklichkeit werden zu lassen und eine gesicherte Existenz zu haben und der Fluch ist, dass es meist die Arbeitsstellen selbst sind, die diese Traumblasen platzen lassen, die Protagonisten in die Knie zwingen und sie nicht aus ihrem Teufelskreis entfliehen lassen. In dieser Problematik spielt das Thema Geld eine große Rolle.

„Anhand von Geld hat das Kino von Anbeginn an Geschichten erzählt, die Waren, Wünsche, und Personen zueinander in Beziehung setzen und Zirkulationen mit nicht absehbaren Folgen auslösen.“¹⁷³

¹⁷² Cardullo, Bert: *Committed Cinema: The Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne. Essays and Interviews*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2009, S. 10.

¹⁷³ Frölich/Hüser 2011, S.8.

Es wird gezählt, gespart, versteckt, eingezahlt oder ausgegeben: Geld ist in den Filmen der Dardenne-Brüder allgegenwärtig und oftmals ein Schlüssel-Element im Handlungsverlauf. Für Geld verraten die Menschen in den Dardenne-Filmen ihren einzigen Freund (*Rosetta* 1999), verkaufen ihr Kind (*L'Enfant* 2005), betreiben Menschenhandel (*La Promesse* 1996) oder nehmen die Kündigung einer Kollegin billigend in Kauf (*Deux jours, une nuit* 2014). Doch für die Dardenne-Brüder ist Geld nicht zwangsläufig etwas Negatives:

„Sehr oft wird Geld als schmutzig, als Symbol des Kapitalismus gesehen. Aber das ist nicht so. Geld bedeutet einen Tausch, und es ermöglicht moralische Verhaltensweisen. (...) Geld regelt auch die Verhältnisse von Menschen untereinander.“¹⁷⁴

Für die Figuren in den Filmen der Dardennes ist Arbeit und Geld oftmals der einzige Weg zur Selbstverwirklichung. Oder vielmehr ist die Abwesenheit desselben der Grund für ihre Misere.

4.1.3 Reduktion und Fokussierung

Der realistische Charakter, der die Filme von Jean-Pierre und Luc Dardenne prägt, wird durch verschiedene ästhetische und methodische Hilfsmittel hervorgerufen. Dabei gilt das Motto, so wenig wie möglich an der Wirklichkeit zu verändern, sei es der Drehort, das Licht, die Geräuschkulisse oder die Figuren. Eine große Rolle spielt das Setting. Wie schon in Kapitel 3.2 erwähnt, wurde der Großteil der Filme der Dardenne-Brüder in ihrem Heimatort Seraing gedreht. Der Ort eignet sich insofern für ihre Film-Projekte, als dass sich hier eine von der Industrie, von Armut und Arbeitslosigkeit gezeichnete Umgebung vorfindet, die

¹⁷⁴ Dardenne, Luc: Auszug aus der Pressekonferenz des Festival de Cannes. Siehe Presseheft zum Film „Le Silence de Lorna“: http://www.hoehnepresse-media.de/lorna/PH_Lorna_3MB.pdf (Letzter Zugriff: 17.02.2016).

es den Regisseuren ermöglicht, auf künstliche Bilder und Kulissen zu verzichten und die schon vorhandenen Örtlichkeiten zu nutzen. Das gilt für Außenaufnahmen ebenso wie für Innenaufnahmen, bei denen sie auf tatsächlich existierende Krankenhäuser, Wohnungen, Bars oder Werkstätten zurückgreifen.¹⁷⁵ Die Reduktion auf das Wesentliche ist es, dass die Filme so echt und natürlich wirken lässt. Diese Reduktion findet sich auf fast allen ästhetischen Ebenen ihrer Filmarbeit wieder. Was das Filmbild und die Lichtverhältnisse angeht, erzeugen die Dardennes laut Gregory Mohr eine „gewisse Kargheit und Tristesse“, indem sie die meisten ihrer Filme in den Wintermonaten drehen.¹⁷⁶ Das matte und diffuse Licht im Winter erzeugt gerade bei den Außenaufnahmen eine Schlichtheit und Einfachheit, ohne zusätzliches Kunstlicht einsetzen zu müssen. Im Gegensatz zu den *Dogma*-Regisseuren, die grundsätzlich auf künstliches Licht verzichtet haben, setzen die Dardennes für ihre Innenaufnahmen sehr wohl künstliches Licht ein. Sie gehen dabei sehr gezielt vor, indem sie bestimmte Stellen im Raum ausleuchten, um ein natürlicheres Gesamt-Lichtverhältnis zu schaffen.¹⁷⁷ So erreichen ihre Filmbilder einen höheren realistischen Charakter als die der *Dogma*-Filme, deren „körnige, gelbstichige Optik“ an Amateurvideos erinnert und dabei viel „gefilmter“ als „realer“ wirkt.¹⁷⁸ Fast ausschließlich diegetisch arbeiten die Brüder mit dem Ton. Gesang, Musik und alle anderen Geräusche kommen in ihren Filmen nur auf natürlichem Weg vor und werden nicht aus dem Off eingespielt oder im Nachhinein hinzugefügt. Dadurch wird „[j]egliche Akzentuierung, Emotionalisierung oder Erhöhung der dramatischen Amplitude durch Musik (...) konsequent vermieden.“¹⁷⁹ Musik ertönt also nur dann, wenn wirklich Musik gespielt wird: Von einer Band, aus dem Fernseher oder dem Radio. Dies wirkt einerseits viel natürlicher und hat andererseits zur Folge, dass die Dardenne-

¹⁷⁵ Vgl.: Mohr 2012, S. 30.

¹⁷⁶ Vgl.: Ebd., S. 32.

¹⁷⁷ Vgl.: Ebd., S. 32 f.

¹⁷⁸ Vgl.: Ebd., S. 33.

¹⁷⁹ Ebd.

Filme oft sehr leise wirken, weil der Zuschauer womöglich ganz andere Geräuschkulissen aus dem Mainstream-Kino gewohnt ist. Die Reduktion der Geräuschkulisse ermöglicht außerdem eine stärkere Fokussierung auf die Handlung und somit auf die Schauspieler. Eine weitere Auffälligkeit in der ästhetischen Filmsprache der Dardenne-Brüder ist nämlich, dass sie fast ausschließlich mit Laien arbeiten. In ihnen finden sie eine Natürlichkeit und Unbefangenheit wieder, die viele professionell ausgebildete Schauspieler nicht mehr in sich tragen.

„From *La Promesse* on they [the Dardennes] have abandoned a cinema of stars, often preferring amateur and little-known performers in a drive to prevent the pre-formatted gestures and expressions of established actors blocking the entry of the real into their films.“¹⁸⁰

Um eine Szene möglichst realistisch zu inszenieren, arbeiten die Dardennes schon lange vor dem Dreh mit den Schauspielern. Die Proben fangen meist einige Wochen vor dem tatsächlichen Dreh an – am tatsächlichen Drehort, inklusive Kostüme und Kameras. Diese Proben ermöglichen den Schauspielern, sich vollends in ihre Charaktere einzufühlen und ihre Figuren gemeinsam mit den Regisseuren zu entwickeln. Luc Dardenne beschreibt diese Zeit als eine Art „Meditationsphase“, mit der sich alle Beteiligten auf den Film vorbereiten.¹⁸¹

„We work with all of our actors the same way, whether they're professional or amateurs, kid or adult: a lot of rehearsal at the beginning with the physical work, etc. Usually about a month or 40 days. We knead the actors, if you like. We macerate them. We turn them this way and that, upside

¹⁸⁰ O'Shaughnessy, Martin, Ethics in the Ruin of Politics: the Dardenne Brothers, in: *Five Directors. Auteurism from Assayas to Ozon*. Hrsg. v. Ince, Katie. Manchester: Manchester University Press 2011, S. 68.

¹⁸¹ Heidmann, Patrick: *Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview*. Online: <http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/jean-pierre-und-luc-dardenne-im-interview> (Letzter Zugriff: 21.02.2016).

down and rightside up, to get them to a place where he can naturally bring out of them the qualities we want.“¹⁸²

Das ständige Wiederholen der Szenen soll bezwecken, dass die Schauspieler die Geschichte verinnerlichen, sodass später beim Dreh „alles fast automatisch aus [ihnen] herausfließt.“¹⁸³ Gleichzeitig evoziert diese Art von Vorarbeit eine gewisse Erschöpfung bei den Schauspielern, mit der die Dardennes den „abgekämpfte[n], physisch ermüdeten Zustand der Figuren“ erreichen wollen.¹⁸⁴

„Typically the Dardennes force their actors to run through scenes innumerable times so that they are at the brink of exhaustion when the takes become serious.“¹⁸⁵

In dem „dezidiert figurenzentrierten Kino“¹⁸⁶ der Dardenne-Brüder liegt ein wichtiger ästhetischer Schwerpunkt ihrer Filmsprache in der Schauspielerei. Dabei bildet die Reduzierung der Sprache und die Betonung von Körper und Bewegung ein Hauptmerkmal. Die charakteristischen Feinheiten ihrer Figuren erschaffen die Dardennes zum einen dadurch, dass sie ihren Schauspielern jegliches Hintergrundwissen oder Erklärungen über ihre Rollen versagen.¹⁸⁷ Dieses „Nicht-Wissen“ fördert den Verschluss innerer Zustände und resultiert in einer sehr realitätsnahen Ausdruckslosigkeit der Charaktere.¹⁸⁸

¹⁸² Jean-Pierre Dardenne im Interview mit: Prigge, Matt, Belgian Filmmakers Jean-Pierre and Luc Dardenne Make Another Great Movie, in: *Philadelphia Weekly*, 11. April 2012. <http://philadelphiaweekly.com/2012/apr/11/Belgian-Filmmakers-Jean-Pierre-and-Luc-Dardenne-Make-Another-Great-Movie-146996755/#.VsnMgTaCz0s> (Letzter Zugriff: 21.02.2016).

¹⁸³ Heidmann, Patrick: *Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview*. Online: <http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/jean-pierre-und-luc-dardenne-im-interview> (Letzter Zugriff: 21.02.2016).

¹⁸⁴ Mohr 2012, S. 32.

¹⁸⁵ Mai 2010, S. 66.

¹⁸⁶ Mohr 2012, S. 31.

¹⁸⁷ Vgl.: West, Joan; West, Denis, Taking the Measure of Human Relationships: An Interview with the Dardenne Brothers, in: Cardullo 2009, S. 130.

¹⁸⁸ Mohr 2012, S. 31.

„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. It would get in the way. It would be superfluous.“¹⁸⁹

Zum anderen beschränken sich die Regie-Anweisungen allein auf physische Instruktionen.¹⁹⁰ Durch die Vermeidung von stereotypen Gesten und einer überambitionierten Körpersprache entsteht ein nüchternes, auf Details reduziertes Kino, oder wie Luc Dardenne es ausdrückt: „We ask for less, less, less, more neutral, more blank.“¹⁹¹

4.1.4 Narration und Kamera

Ein weiteres Merkmal bezüglich der Reduktion in den Filmen der Dardenne-Brüder ist auch die Knappheit an Informationen, die der Zuschauer über die Figuren erhält. Was schnell bei der Rezeption der Filme auffällt ist nämlich, dass sie alle *in medias res* beginnen. Der Zuschauer wird direkt hineingeworfen in die Geschichte, ohne dass eine „Vorarbeit“ im Sinne einer Einführung in Ort, Zeit und Figuren stattfindet. Die Dardenne-Brüder verzichten rigoros auf konventionelle *establishing-* oder *master-shots*, die der Orientierung der Zuschauer dienlich wäre.¹⁹² Während das Geschehen seinen Lauf nimmt, bemüht sich der Zuschauer nach Hinweisen zu suchen, die ihm mehr Aufschluss über das Gesehene liefern. Dadurch zwingen die Regisseure den Rezipienten „seine mentalen Prozesse zu intensivieren, um der Handlung einerseits folgen und sie andererseits bewerten zu können.“¹⁹³

¹⁸⁹ Sklar, Robert, The terrible Lightness of Social Marginality. An Interview with Jean-Pierre and Luc Dardenne, in: Cardullo 2009, S. 161.

¹⁹⁰ Vgl.: West/West In: Cardullo 2009, S. 130.

¹⁹¹ Vgl.: Ebd.

¹⁹² Vgl.: Mohr 2012, S. 43.

¹⁹³ Ebd., S. 44.

Der eingeschränkte Informationsfluss findet sich auch in der Kameraführung wieder. Die Dardenne-Brüder geben oft sehr wenig vom Bild frei und lassen den Blick der Zuschauer nur begrenzt innerhalb der Räumlichkeiten schweifen. Irgendetwas steht immer im Weg, um einen ungehinderten Blick auf das Geschehen werfen zu können: Wände, Türrahmen oder die Figuren selbst. Oft sieht der Zuschauer wie die Protagonisten etwas beobachten, ohne selbst sehen zu können, was es ist. Dieses Beobachten von Beobachtern steigert den Realitätsgehalt der Szenen nur noch mehr, denn „[e]xakt das zu sehen, was jemand anderes sieht, ist auch in der ‚Realität‘ unmöglich.“¹⁹⁴

„Als *La caméra à la nuque* (die Kamera im Nacken) bezeichne ich diese Kameraführung, die den Figuren unablässig folgt. (...) Der Blick auf den Nacken ermöglicht dem Zuschauer, der Figur aus nächster Nähe zu folgen, sie zu begleiten, um zu sehen, was passiert und was sie tut.“¹⁹⁵
[Übersetzt vom Verfasser]

Die Nähe der Kamera zu den Figuren, die Marie-Aude Baronian hier als „Kamera im Nacken“ bezeichnet, ist charakteristisch für die Filme der Dardennes. Sie folgt ihnen überall hin, haftet an ihnen und lässt sich nicht abschütteln, sodass sich der Zuschauer fast schon aufdringlich fühlt, wie ein ungewollter Voyeur, der Zeuge bei den intimsten Momenten der Protagonisten wird.

Die Dardennes selbst beschreiben ihre Art von Kameraführung mit dem Begriff *corps-caméra*, Körper-Kamera, was einerseits ebenfalls die Nähe der Kamera zu den Hauptfiguren und andererseits die Nachahmung menschlicher Bewegungen durch die Kamera miteinschließt.¹⁹⁶ Das Realistische an der Kameraführung in den Dardenne-Filmen entsteht nämlich dann, wenn die Handkamera so scheint,

¹⁹⁴ Mohr 2012, S. 41.

¹⁹⁵ Original: „*La caméra à la nuque* (de camera in de nek), noem ik deze cameravoering die de personages onophoudelijk op de hielen zit. (...) De blik op de nek maakt het mogelijk voor de kijker het personage van heel dichtbij te volgen, hem te vergezellen in wat er gebeurt en wat hij doet.“ In: Baronian 2007. S. 51.

¹⁹⁶ Vgl.: Mohr 2012, S. 35.

als würde sie von den Charakteren gezogen und geleitet werden und nicht unter der Kontrolle der Regisseure stehen.¹⁹⁷

„Die ruckartigen, wackeligen Bewegungen der Handkamera produzieren letztlich ein Bild, das der ‚realen‘ Wahrnehmung (...) näher kommt, als die gleitenden, austarierten Bilder des konventionellen, illusionistischen Kinos.“¹⁹⁸

Die Kontrolle der Figuren über die Kamera spiegelt sich auch darin wieder, dass die Kamera sehr oft wie von der Handlung überrascht erscheint und auf die Aktionen der Figuren (meist verzögert) reagiert.¹⁹⁹ Hier wird abermals deutlich, dass sich die Kamera an den Körpern und Bewegungen orientiert und selber keine narrative Instanz einnimmt.²⁰⁰

Wie sich die zuvor beschriebenen inhaltlichen und ästhetischen Motive der Dardenneschen Filmsprache im Einzelnen äußern, zeigt die Analyse in den folgenden Kapiteln.

4.2 Rosetta: Die Kriegerin

„Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.“²⁰¹

Nachdem die Dardenne-Brüder schon mit *La Promesse* (1996) erste internationale Erfolge feierten, gelang ihnen mit *Rosetta* (1999) der absolute internationale Durchbruch. Neben zahlreichen anderen Preisen gewann der Film nicht umsonst die *Goldene Palme* für den *Besten Film* und den Preis für die *Beste Schauspielerin* (Émilie Dequenne) bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes 1999. Mit *Rosetta* wiesen die Dardenne-Brüder auf ein akutes

¹⁹⁷ Vgl.: Mohr 2012, S. 35 f.

¹⁹⁸ Ebd., S. 37.

¹⁹⁹ Vgl.: Ebd., S. 42.

²⁰⁰ Vgl.: Ebd.

²⁰¹ Brecht, Bertolt: *Die Dreigroschenoper. Der Erstdruck 1928*. Hrsg. von Lucchesi, Joachim. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014. S. 67.

gesellschaftliches Problem hin und produzierten mithilfe ihrer außergewöhnlichen Filmsprache ein neues politisches Kino.

4.2.1 Inhalt

Rosetta handelt von dem gleichnamigen, jugendlichen Mädchen (gespielt von Émilie Dequenne), die mit ihrer alkoholkranken Mutter auf einem Campingplatz wohnt und mit aller Kraft versucht, Arbeit zu finden, um sich ein besseres Leben zu ermöglichen. Der Film beginnt mit Rosettas Kündigung. Weil ihre Probezeit vorbei ist, entlässt ihr Chef sie. Nachdem sie sich vehement weigert das Gelände zu verlassen, wird sie schließlich vom Sicherheitspersonal gewaltsam abgeführt. Auf der Suche nach Arbeit lernt sie den Waffelverkäufer Riquet kennen. Zwischen den beiden entsteht so etwas wie Freundschaft und Riquet ist es auch, der ihr zu ihrem neuen Job in der Waffelbäckerei verhilft. Für kurze Zeit scheint es so, als gehe es endlich bergauf in Rosettas Leben. Sie hat einen Job, einen Freund und sogar Aussicht auf eine richtige Wohnung. Doch das Glück ist leider nicht von Dauer, denn nach kurzer Zeit wird Rosetta erneut gekündigt. Nach erfolgloser Arbeitssuche verrät Rosetta schließlich in ihrer Verzweiflung ihrem ehemaligen Chef, dass Riquet in seinem Waffelstand heimlich Waffeln schwarz verkauft. Daraufhin wird ihm gekündigt und Rosetta erhält seinen Job. Zu Hause findet Rosetta ihre betrunkene Mutter vor und hievt die bewusstlose Frau in den Wohnwagen. Geplagt von ihrem schlechten Gewissen gegenüber Riquet und verzweifelt über ihre Lage, entschließt das Mädchen sich letztlich dazu, ihrem und dem Leben ihrer Mutter ein Ende zu bereiten. Sie schließt alle Fenster und Türen ihres Wohnwagens und dreht den Gasherd voll auf. Weil die Gasflasche kurz darauf leer ist, steht sie wieder auf, um bei dem Besitzer des Campingplatzes eine neue Flasche zu kaufen. Auf dem Rückweg erscheint Riquet und umkreist sie provokativ mit seinem Roller. Rosetta versucht ihn zu

ignorieren und bricht schließlich schluchzend zusammen. Der Film endet damit, dass Riquet Rosetta wieder auf die Beine hilft und die Kamera auf dem Gesicht des weinenden Mädchens bleibt, während sie sich langsam beruhigt.

4.2.2 Aktualität

In *Rosetta* begibt sich die Protagonistin jeden Tag aufs Neue verbissen auf die Suche nach Arbeit und Anerkennung in einer Gesellschaft, die diesem Mädchen keine Chance zu geben scheint. Die Dardenne-Brüder greifen in ihrem Film eine Problematik auf, die sich in den Jahren zuvor in der belgischen Gesellschaft verankert hat. Die 1990er Jahre sind in Europa von einer Beschäftigungskrise geprägt, die auch vor Belgien keinen Halt macht. Die Geschichte von Rosetta nennt Luc Dardenne nicht umsonst das „Portrait einer Epoche“. ²⁰² Die Arbeitslosenquote der 15- bis 24-Jährigen ist in Belgien ab 1990 rapide angestiegen. ²⁰³ Nach den Statistiken von Eurostat war 1998, zum Zeitpunkt des Drehs, sogar jeder dritte der 15- bis 19-Jährigen Belgier arbeitslos. ²⁰⁴ Außerdem ist in den Datensätzen des statistischen Amtes der Europäischen Union zu lesen, dass es einen markanten Unterschied zwischen den flämischen und wallonischen Regionen, in Bezug auf die Arbeitslosenquote, gibt. Innerhalb der Gruppe der 15- bis 24-Jährigen ist die Arbeitslosigkeit in den französisch sprechenden Provinzen mehr als doppelt so hoch als in den flämisch sprechenden Provinzen. Während in Flandern im Jahr 1999 rund 15,6 % der Jugendlichen (15-24 Jahre) keine Arbeit finden, sind in Wallonien 32,3 % dieser Gruppe arbeitslos. ²⁰⁵

²⁰² Vgl.: Mai 2010, S. 65.

²⁰³ Vgl.: Isengard, Bettina, Jugendarbeitslosigkeit in der Europäischen Union. Entwicklung und individuelle Risikofaktoren, in: *DIW Wochenbericht, Jahrgang Nr. 68 (04/2001)* Berlin: Verlag Duncker & Humblot GmbH 2001, S. 60.

²⁰⁴ Vgl.: Online: <http://ec.europa.eu/eurostat/web/lfs/data/database> (Letzter Zugriff: 14.04.2016).

²⁰⁵ Vgl.: Ebd. (Letzter Zugriff: 14.04.2016).

Welchen großen Einfluss der Film *Rosetta* auf die belgische Gesellschaft und Politik hatte, zeigt sich auch daran, dass die damalige Ministerin für Arbeit und Chancengleichheit, Laurette Onkelinx, 1999 den sogenannten „Rosetta-Plan“ ins Leben rief. Angelehnt an den Namen der Filmheldin war das Ziel dieses Plans, die Arbeitslosigkeit unter Jugendlichen in Belgien zu senken, indem ihnen der Einstieg in die Arbeitswelt erleichtert werden sollte. Tatsächlich lässt sich in den Jahren nach Erscheinen des Films ein Rückgang der Arbeitslosenquote unter Jugendlichen erkennen. Ob das als Erfolg dieser Reform zu verbuchen ist, sei dahingestellt, nachdem sich die Quote der arbeitslosen Jugendlichen in den darauffolgenden Jahren wieder den vorherigen Zahlen näherte.

4.2.3 Bildästhetik, Stilmittel und Dramaturgie

Die Dardennes bezeichnen Rosetta selbst als eine Kriegerin, die gegen alles kämpft.²⁰⁶ Und tatsächlich handelt der Film ausschließlich vom Kampf der Protagonistin gegen ihr gesamtes Umfeld. Arbeitgeber, Kollegen, Vermieter, Mutter – alles scheint sich gegen sie verschworen zu haben. Ihre Einsamkeit und Ausgeschlossenheit aus der Gesellschaft wird durch bestimmte stilistische Mittel auch auf bildästhetischer Ebene inszeniert.

Der Film beginnt *in medias res* mit der Kündigung Rosettas. Was der Zuschauer jedoch zunächst sieht, ist, wie die Protagonistin, verfolgt von der Kamera, durch ein Gebäude hetzt und eine Tür nach der nächsten hinter sich zuschlägt. Ohne Einführung oder Etablierung der Figuren hat der Film gleich zu Beginn ein enormes Tempo und eine starke Intensität. Szene für Szene erschließt sich dem Zuschauer die Welt, in der Rosetta lebt und auch ihre Figur selbst. Schon mit Kostüm und Make-up weisen die Dardenne-Brüder auf Rosettas soziale Sonderstellung hin. Sie trägt zwar einen Rock, aber dazu klobige Schuhe und

²⁰⁶ Vgl.: Jean-Pierre Dardenne im Interview mit Dominik Kamalzadeh. Online: <http://derstandard.at/2000007286616/Alle-fuerchten-nun-um-ihre-Jobs> (Letzter Zugriff: 02.03.2016).

eine Trainingsjacke, keine Marken-Anziehsachen oder modische Accessoires. Ihr Äußeres wirkt wie eine Rüstung, die vor allem eines sein muss: Praktisch. Rosetta trägt auch kein Make-up. Ihr Gesicht ist die meiste Zeit rot gefleckt und ihre Hände sehen durch die fehlende Blutzufuhr gelblich aus. Denn die Dreharbeiten fanden im Winter statt und der körperliche Zustand der Schauspielerin ist das Resultat aus Kälte und Anstrengung. Der Eindruck von Rosettas gesellschaftlicher Außenseiterrolle wird auch durch die außergewöhnliche Kameraführung intensiviert. So ist die Protagonistin zum Beispiel meist allein im Bild. Die vielen *close shots* und *medium close shots* erzeugen eine starke Einsamkeit um die Hauptfigur herum. Dies wird ebenfalls verstärkt durch Rosettas ständiges Wegrennen, Türemschlagen und Verstecken und dem bemühten Hinterherhetzen der Kamera. Außerdem ist Rosetta oft gefangen in kleinen Räumen, wie etwa dem Wohnwagen, dem Waffelstand oder der Toilette, in der sie sich vor den Sicherheitskräften versteckt. In Rosettas Blick liegt dazu der Ausdruck eines stumpfen Überlebenswillens. Sie schaut oft um die Ecke, beobachtet einen bestimmten Ort, um dann plötzlich loszurennen, so als würde sie das Kriegsgebiet auskundschaften und als ob sie nur von Tag zu Tag beziehungsweise von Kampf zu Kampf denken würde. Dass die Kamera dabei oft in ihrem Rücken steht und meist verzögert auf ihre Aktionen reagiert, verstärkt den realistischen Charakter des Filmes, weil es so scheint, als sei hier nichts vorgeschrieben worden, als gäbe es kein Drehbuch und die Kamera fange einfach alles so ein, wie es geschieht.

Typisch für die Dardenne-Filme sind auch die in *Rosetta* existenten Lichtverhältnisse und Geräuschkulissen. Das matte Licht der Jahreszeit in den Außenaufnahmen tragen ebenso wie das kühle Licht der verschiedenen Arbeits- und Wohnstätten dazu bei, die Atmosphäre des Films trister und karger zu gestalten. Dadurch dass die Geräusche in *Rosetta* nur von Dingen ausgehen, die wirklich in den jeweiligen Momenten existieren, wirkt der Film realistischer und gleichzeitig durchdringender. Denn ohne Musik aus dem *Off* erscheinen die

Szenen viel echter, weil die Emotionen nackt und ohne künstliche Untermalung spürbar werden.

Mit dem Stilmittel der Wiederholung und dem Darstellen bestimmter Rituale intensivieren die Dardenne-Brüder den kriegesischen Charakter der Hauptfigur. Die Beschwerlichkeit und Erschöpfung der Protagonistin wird vor allem durch die Wiederkehr bestimmter Bilder und Handlungen spürbar. Katja Nicodemus bezeichnet den Campingplatz als Rosettas „Stützpunkt“, von dem aus sie Tag für Tag in den Krieg gegen die Gesellschaft zieht.²⁰⁷ Verstärkt wird dieses Bild durch den Maschendrahtzaun, der den Campingplatz einzäunt und durch den Rosetta immer wieder schlüpft, um in die Stadt zu gelangen. Viele dieser Szenen wiederholen sich. Wir sehen Rosetta mehrmals durch den Wald laufen, ihre Schuhe wechseln, die Schnellstraße überqueren, durch den Zaun schlüpfen, mit einer alten Flasche fischen oder ihre Bauchschmerzen mit der warmen Föhnluft bekämpfen. Immer wieder wird Rosetta dabei gefilmt, wie sie etwas beobachtet, ohne sehen zu können, was es ist. Diese Wiederholungen von Abläufen und Handlungen erzeugen eine eintönige Analogie. Auch die Lichtverhältnisse lassen selten erahnen, wie spät es überhaupt ist, sodass jeder Tag gleich zu sein scheint. Rosettas Ziel eines jeden Tages ist, ihrem Leben eine gewisse Regelmäßigkeit und Kontinuität zu verleihen und vor allem: Einen Job zu finden. Die Suche nach Arbeit zwingt Rosetta jeden Tag aufs Neue, in die Stadt zu fahren und sich mit der sie demütigenden Gesellschaft, zu der sie so gerne dazu gehören will, auseinanderzusetzen. Ihren Tagesablauf rituell zu gestalten, hilft Rosetta den andauernden Kampf zu durchstehen.

„Vor allem wenn ihr die Jobs wieder weggenommen werden, versucht Rosetta, mithilfe dieser kleinen Rituale ihrem Leben Ordnung und strukturierte Abläufe zu geben. Doch selbst dieses redliche, wenngleich zwanghafte Verhalten des Mädchens verkehrt sich durch seine filmische

²⁰⁷ Vgl.: Nicodemus, Katja, Kino als Kriegsberichterstattung, in: *taz-die Tageszeitung*. Erschienen am 03.05.2001. Online: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2001/05/03/a0140> (Letzter Zugriff: 05.03.2016).

Offenlegung ins Gegenteil. Erst durch die Wiederholungen wird die ganze Trostlosigkeit sichtbar.“²⁰⁸

Auch jener Monolog, den Rosetta abends, als sie bei Riquet übernachtet, für sich allein aufsagt, wirkt bemitleidenswert. Nach einem für sie erfolgreichen Tag (sie hat gerade einen Job und einen Freund gefunden), kann sie ihr Glück kaum glauben und versucht es sich wie ein Mantra einzutrichern:

*„Tu t'appelles Rosetta. Je m'appelle Rosetta. Tu a trouvé un travaille. J'ai trouvé un travaille. Tu a trouvé un ami. J'ai trouvé un ami. Tu as une vie normale. J'ai une vie normale. Tu ne tomberas pas dans le trou. Je ne tomberai pas dans le trou. Bonne nuit. Bonne nuit.“*²⁰⁹

Einerseits wirkt diese Ansprache wie eine Kriegserklärung und ein Befehl, den hart erkämpften, positiven Zustand nicht zu verlieren und ihn zu verteidigen. Andererseits mutet der leise vor sich hingemurmelte Monolog einem liebevollen Gute-Nacht-Sagen an oder einem Gebet, das vor dem Schlafen-Gehen aufgesagt wird. Rosetta versucht also

„(...) die fehlende Fürsorge und den mangelnden Zuspruch zu kompensieren, indem sie das familiäre Ritual des Ins-Bett-Bringens selbst inszeniert und gleichfalls selbst die Rolle eines Vertrauten, dem sie ihre Wünsche und Sehnsüchte anvertrauen kann und der sie gleichermaßen in ihrem Tun bestärkt, einnimmt.“²¹⁰

Die Wiederholungen und Rituale, die in *Rosetta* zu sehen sind, intensivieren nicht nur den kriegerischen Charakter des Films, sondern erzeugen auch das

²⁰⁸ Gruber, Andreas, *Rosetta. Ein Kriegsfilm*, in: *Jean-Pierre und Luc Dardenne. Film-Konzepte Heft 31*. Hrsg. v. Wende, Johannes. München: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2013, S. 19.

²⁰⁹ „Dein Name ist Rosetta. Mein Name ist Rosetta. Du hast eine Arbeit gefunden. Ich habe eine Arbeit gefunden. Du hast einen Freund gefunden. Ich habe einen Freund gefunden. Du hast ein normales Leben. Ich habe ein normales Leben. Du wirst nicht abstürzen. Ich werde nicht abstürzen. Gute Nacht. Gute Nacht.“ [Übersetzt vom Verfasser] Aus: *Rosetta*, Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne, BE/FR 1999, DVD-Video, 90 Minuten, Les Films du Fleuve, 2012. (00:44:55)

²¹⁰ Mohr 2012, S. 84.

Bild eines Teufelskreises. Verstärkt wird dies auch durch das Detail, dass wir Rosetta nie den Campingplatz verlassen sehen, sondern immer nur, wie sie dahin zurückkommt. Es wirkt so, als sei sie gefangen in einer Spirale, die sie immer wieder auf Null setzt und zwingt, von vorne zu beginnen. Egal wie sie sich dreht und windet, welche Mühen sie aufnimmt und zu welchen Mitteln sie greift, Rosetta gelingt es nicht, dem Strudel aus Unglück, Pech und Chancenlosigkeit zu entkommen.

Die Dramaturgie des Films wird von Rosettas „Kampf gegen alles und jeden“ getragen. Verschiedene Wendepunkte im Film leiten Rosetta zu ihrem scheinbar einzigen Ausweg, dem Suizid. Enttäuschung und Hoffnung wechseln sich in ihrem Leben ab, wobei die Verzweiflung nach jeder weiteren enttäuschten Hoffnung immer weiter wächst. Viele Gegner stellen sich Rosetta in den Weg zu ihrem Glück vom selbstbestimmten, „normalen“ Leben. Einer dieser Gegner ist Rosettas eigene Mutter, die sich mit dem Leben am Existenzminimum abgefunden hat. Während man über den Verbleib des Vaters nichts erfährt, ist das Miteinander zwischen Mutter und Tochter durchzogen von Feindseligkeiten und Aggression. Sie schreien sich an, zeigen nicht die geringste Zuneigung füreinander und behandeln den anderen mit Gleichgültigkeit und Desinteresse. Als Rosetta nach einem Streit in einen Teich fällt und nach ihrer Mutter schreit, ignoriert diese die Hilferufe ihrer Tochter. Die Beziehung der beiden scheint wie umgedreht, wo doch Rosetta ständig die Verantwortung übernimmt, gewissenhaft ein Haushaltsbuch führt und dafür sorgt, dass die Miete gezahlt wird, der Wasseranschluss funktioniert und sie genügend zu Essen und zu Trinken haben. Rosettas Mutter hingegen versäuft alles, was sie in die Hände bekommt und verkauft sich für ein bisschen Schnaps sogar an den Vermieter.

„Obwohl die Mutter in Rosettas Leben präsent ist, hinterlässt sie (wie auch der Vater) eine Leerstelle, weil sie nicht über die Voraussetzungen verfügt,

ihre soziale Funktion als Mutter zu erfüllen. Rosetta besetzt diese Leerstelle ökonomisch wie emotional selbst.“²¹¹

Die Hoffnungslosigkeit und Resignation ihrer Mutter scheinen Rosetta nur noch mehr anzustacheln, aus diesem erbärmlichen Leben verschwinden zu wollen. Die Rolle der Mutter spielt eine wichtige Rolle im dramaturgischen Aufbau des Films. Jede Konfrontation ist ein weiterer Fausthieb in die Magengrube, bis schließlich der Höhepunkt erreicht wird, als Rosetta ihre Mutter bewusstlos vom Rausch vor dem Wohnwagen findet und sich daraufhin entschließt, sie beide umzubringen.

Der Kampf, den Rosetta führt, wird auch physisch kraftvoll ausgetragen. Wir sehen Rosetta meist nur von hinten, so nah wie möglich an ihrem Körper. Sie wirkt gehetzt, gestresst, wie gejagt von der Kamera. Körperliche Auseinandersetzungen finden mit ihren Arbeitgebern und Kollegen, mit ihrer Mutter, mit ihrem Vermieter und mit ihrem Freund Riquet statt. Sie schreit und schlägt um sich und wird schließlich von der Polizei gewaltsam abgeführt, als sie ihren Job verliert. Sie klammert sich auch bei der zweiten Entlassung verbissen an einen Sack Mehl, wie an eine Rettungsboje und schlägt auf den Sohn ihres Chefs ein, durch den sie ersetzt wird. Sie prügelt sich mit ihrer Mutter, die sie wiederum mit dem Messer bedroht. Sie kämpft mehrmals mit Riquet: Einmal, als er ihr, ohne ihr Bemerken, zum Campingplatz gefolgt ist und noch einmal, nachdem sie ihn verraten hat. Sie rennt vor ihrem Vermieter weg und hievt ihre betrunkene Mutter zurück in den Wohnwagen. Ihr körperlicher Kampf äußert sich auch anders, zum Beispiel bei der Arbeit selbst, wenn sie in der Waffelbäckerei die 25 kg schweren Säcke Mehl schleppen muss. Hinzu kommt der lange Weg zum Arbeitsplatz über die Schnellstraße, das Fischen mit einer alten Flasche, der Weg durch den Wald zum Campingplatz, das Beinahe-Ertrinken in dem alten Teich. Rosettas Körper ist ständig unter Anspannung, ständig bereit, es mit

²¹¹ Mohr 2012, S. 85.

einem neuen Gegner aufzunehmen, ständig bemüht zu überleben. Mit körperlicher Nähe kann Rosetta nicht umgehen. Sie reagiert verstört, als Riquet sie einmal zum Tanzen auffordert. Das alles führt zu einer unglaublichen Belastung der Protagonistin, die auch mit ihrem eigenen Körper kämpft, da sie unter immer wiederkehrenden Bauchkrämpfen leidet. Oder sind es die äußeren Umstände, die sich einen Weg in ihr Inneres gebahnt haben? Als echte Kriegerin lässt sich die Protagonistin ihre Erschöpfung und Müdigkeit selten ansehen. Rosetta bekommt nichts geschenkt – auch nicht den Tod. Denn selbst für ihren Suizid muss sie zunächst eine neue Gasflasche vom Vermieter kaufen und diese zurück zu ihrem Wohnwagen schleppen. Erst da, in ihrem versuchten Selbstmord, erkennt der Zuschauer, dass sie tatsächlich gebrochen wurde und den „Kampf gegen alles“ verloren zu haben scheint.

4.2.4 Gesellschaftskritik

Jean-Pierre und Luc Dardenne zeigen in ihrem Film *Rosetta* das Scheitern eines jungen Mädchens, das selbst nichts für ihr Unglück kann. Es sind die äußeren Umstände und die Strukturen eines kapitalistischen Systems, die es der Protagonistin unmöglich machen, ihren Traum vom Leben zu verwirklichen. Dabei stellt Rosetta gar keine hohen Ansprüche. Alles was sie will, ist ein sicherer Job, einen echten Freund und eine richtige Wohnung, um von der Gesellschaft akzeptiert zu werden. Es geht ihr nicht um Luxusartikel, sondern um die einfachsten Dinge, die minimalistischste Grundausstattung eines normalen Lebens. Doch dieses Leben scheint Rosetta verwehrt zu sein. Der lange Weg in die Stadt und ihr Wohnort auf einem Campingplatz außerhalb der Stadt versinnbildlichen ihre Ausgeschlossenheit aus der Gesellschaft.

„Mit diesem Außenvorsein ist auch schon der gesellschaftliche Ort bzw. Nichtort bezeichnet, um den es in diesem Film geht. Er definiert sich vor

allem durch Abwesenheit: Abwesenheit von Arbeit, Geld, Zusammenhalt, Austausch, Kommunikation. Rosetta befindet sich außerhalb aller Ökonomien, die so etwas wie ein Gemeinwesen bzw. soziales System ausmachen.“²¹²

Der Film zeigt, dass Zusammenhalt und Unterstützung Formen eines solidarischen Zusammenlebens sind, die vielen Menschen mittlerweile fremd sind. Die Verbindung zu Riquet ist die erste zwischenmenschliche Beziehung in Rosettas Leben, die auf so etwas wie Zuneigung und Wohlwollen basiert. Die Dardenne-Brüder zeichnen in diesem Film ein Bild von einer Gesellschaft, in der es ihren Mitgliedern allen voran um sich selbst geht. Als Rosetta in der ersten Szene gekündigt wird, steht ihr ihre Kollegin nicht etwa bei oder setzt sich für sie ein, wohl aus Angst damit ihre eigene Position zu gefährden. Ebenso verhält sich Rosetta, als sie in der Waffelfabrik mit ihrer Vorgängerin konfrontiert wird. Sie setzt unbeirrt ihre Arbeit fort und kann der Frau kein Mitgefühl entgegen bringen. Es scheint eher so, als sehe Rosetta in ihr nach wie vor eine Konkurrentin um die Stelle. Die Angst um den eigenen Arbeitsplatz rührt aus der Unberechenbarkeit und der leistungsorientierten Personalpolitik der Arbeitgeber. Rosettas erste Arbeitsstelle wird ihr gekündigt, weil ihre Probezeit zu Ende ist. Da ihr Chef ihr von nun an wohlmöglich mehr zahlen müsste, stellt er lieber eine/n neue/n Probearbeiter/in für die Stelle ein, um die Personalkosten weiterhin niedrig halten zu können. Nebenbei erfährt der Zuschauer, dass der Frau, deren Job Rosetta in der Waffelfabrik einnimmt, gekündigt wurde, weil sie zu oft nicht zur Arbeit erschienen ist, um ihr krankes Kind zu Hause pflegen zu können. Von Verständnis oder Mitgefühl seitens der Arbeitgeber fehlt jede Spur. Auch bei ihrem zweiten Job mangelt es Rosetta weder an Arbeitsmoral noch an Qualität ihrer geleisteten Arbeit. Hier wird ihr aus persönlichen Gründen (um den eigenen Sohn vor der Arbeitslosigkeit zu schützen) gekündigt. Es herrscht ganz

²¹² Nicodemus, Katja, Kino als Kriegsberichterstattung, in: *taz-die Tageszeitung*. Erschienen am 03.05.2001. Online: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2001/05/03/a0140> (Letzter Zugriff: 05.03.2016).

offensichtlich eine Atmosphäre, wo selbst gute Arbeiter wie Rosetta nicht vor Kündigung und Arbeitslosigkeit gefeit sind. Dieses Klima sorgt für eine enorme Konkurrenz unter den Arbeitnehmern und provoziert kriegsähnliche Verhältnisse, in denen jeder dein persönlicher Gegner werden kann.

„In essence, though, this idea of war comes from our sense that having a job today is a war – you have to fight to get one and usually getting one means taking away someone else's.“²¹³

In *Rosetta* wird ein Arbeitsmarkt porträtiert, in dem auf Einzelschicksale keine Rücksicht genommen werden kann und Unternehmen leistungs- und gewinnorientiert agieren. Verbildlicht wird der desolate Zustand der Arbeitswelt auch in jener Szene, in der Rosetta während ihrer Suche nach Arbeit an leerstehenden Geschäftsräumen vorbei läuft. Nicht nur, dass es zu viele Arbeitssuchende gibt, es scheint auch einfach keine Arbeit zu geben. Was die Dardennes damit kritisieren, ist, dass die Regierungen während des Wirtschaftsaufschwungs übersehen haben, die Folgen von wachsendem Kapitalismus und Globalisierung miteinzuberechnen. Einmal in der Arbeitslosigkeit gestrandet, gestaltet sich der Weg aus ihr heraus zudem als äußerst schwierig. Besonders tragisch in Rosettas Fall ist, dass ihr dabei die Hilfe vom Staat verwehrt bleibt. Arbeitslosengeld erhält sie nicht, weil sie zu kurz angestellt war und Hilfestellung bei der Suche nach neuer Arbeit kann ihr das Arbeitsamt nicht leisten, weil sie erst seit kurzem arbeitslos ist.

Aus Unternehmer-Sicht gilt Rosetta als flexible und billige Arbeitskraft. Sie hat immer wieder wechselnde Jobs und bleibt nirgendwo so lange, als das ihr Aufstiegschancen blühen könnten. Dass sie in diesem Zustand jedoch gegen ihren Willen festsetzt und sie nur flexibel gilt, weil ihr ständig gekündigt wird, bleibt für die Arbeitgeber uninteressant. Gegen diese Ungerechtigkeit kämpft Rosetta mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln an. Dabei versucht sie zunächst,

²¹³ Mathijs, Ernest: *The cinema of the low countries*. London: Wallflower Press 2004, S. 244.

ihren moralischen Standards treu zu bleiben. Die Prostitution ihrer Mutter verachtet sie und in das schwarze Geschäft von Riquet will sie ebenfalls nicht mit hineingezogen werden. Doch schließlich bleibt Rosetta nichts anderes übrig, als ihre moralischen Werte über Bord zu werfen, denn die Gesellschaft, zu der sie so gerne dazugehören will, zwingt sie dazu, ihren einzigen Freund zu verraten. Frei nach dem Motto: Friss oder stirb. Die Inszenierung der Dardenne-Brüder lässt Rosetta jedoch in einem Licht erscheinen, die imstande dazu ist, beim Zuschauer Mitleid zu erzeugen. Denn die Umstände, in denen Rosetta lebt, „ihre Verzweiflung und ihre Not, lassen (...) plötzlich vieles nachvollziehbar werden, was sonst vorschnell als Monsterhaftigkeit abgetan würde.“²¹⁴

4.3 Deux jours, une nuit: The survival of the fittest

„Das Elend mit der Solidarität.“²¹⁵

Deux jours, une nuit (2014) ist der neunte Spielfilm von Jean-Pierre und Luc Dardenne und unterscheidet sich insofern von all ihren anderen Filmen, als dass die beiden Regisseure hier zum ersten Mal eine international bekannte Schauspielerin für die Hauptrolle engagierten. Marion Cotillard spielt die zweifache Mutter Sandra und wurde für ihre Rolle mit zahlreichen Preisen geehrt. In *Deux jours, une nuit* geht es um Solidarität am Arbeitsplatz und die Frage, was die Arbeitsstelle eines Menschen wert ist.

²¹⁴ Wannaz, Michèle: *Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos*. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2010, S. 183.

²¹⁵ Körte, Peter, Das Elend mit der Solidarität, in: *FAZ – Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Erschienen am: 25.10.2014. Online: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/marion-cotillard-in-zwei-tage-eine-nacht-von-den-bruedern-dardenne-eine-video-filmkritik-von-peter-koerte-und-amelie-persson-13229718.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (Letzter Zugriff: 07.04.2016).

4.3.1 Inhalt

Als Sandra nach einer scheinbar geheilten Krankheit wieder anfangen will zu arbeiten, wird ihr nach einer Abstimmung unter der Belegschaft gekündigt. Denn während Sandras krankheitsbedingter Abwesenheit erkennt ihr Chef, dass ihre Kollegen die Arbeit mit ein paar Überstunden auch ohne sie schaffen können. Er stellt Sandras Kollegen vor die Wahl: Sie dürfen entscheiden ob Sandra ihren Job behalten darf oder nicht. Falls sie für sie stimmen, wird sie wieder eingestellt. Stimmen sie gegen sie, erhält jeder seine 1.000 € Prämie. 14 von 16 Mitarbeitern stimmen für den Bonus. Doch nachdem herauskommt, dass die Wahl von dem Vorarbeiter Jean-Marc manipuliert wurde, indem er das Gerücht streute, dass jemand anders gehen muss, wenn Sandra bleibt, bringen Sandra und ihre Freundin Juliette ihren Chef dazu, die Wahl am kommenden Montag zu wiederholen. Nun hat Sandra das Wochenende (die titelgebenden zwei Tage und eine Nacht) Zeit ihre Kollegen davon zu überzeugen, am Montag für sie zu stimmen. Sie sucht fast alle einzeln auf, um sie darum zu bitten. Trotz ihrer Bemühungen ist das Ergebnis der zweiten Wahl nur ein unentschieden, womit Sandra gekündigt wird und ihre Kollegen die Prämie erhalten. Von Sandras Entschlossenheit und Mut beeindruckt, bestellt ihr Chef sie zu sich, um ihr zu sagen, dass er sie wieder einstellen will. Er wird einen befristeten Vertrag nicht verlängern, weshalb Sandra ab September wieder zurückkommen darf. Es handelt sich dabei um Alphonse, der erst seit kurzem in der Fabrik arbeitet und bei der Abstimmung für Sandra gewählt hat. Sandra lehnt das Angebot ab. Sie will den Arbeitsplatz nicht auf Kosten eines anderen zurückbekommen.

4.3.2 Aktualität

Die Geschichte von *Deux jours, une nuit* existierte schon seit längerem in den Köpfen von Jean-Pierre und Luc Dardenne. Angezogen von der Thematik wurden sie unter anderem durch Pierre Bourdieus Buch „Das Elend der Welt“²¹⁶ (Original: *La misère du monde*), in dem verschiedene ähnliche Fälle beschrieben wurden.²¹⁷ Die auf Interviews basierende soziologische Studie befasst sich mit dem Leben in den Pariser Vororten, mit den beruflichen und familiären Perspektiven der Befragten, ihren Chancen, Hoffnungen und Frustrationen. Die Dardenne-Brüder reagieren mit *Deux jours, une nuit* auf aktuelle gesellschaftliche Veränderungen, beziehungsweise konkret auf die Veränderungen der Arbeitswelt nach der Wirtschaftskrise im Jahr 2008. In ihrem Film zeigen sie die Folgen einer immer stärker werdenden Konkurrenz unter den weltweit verflochtenen Wirtschaftsunternehmen. Die Kündigung von Sandra begründet ihr Chef mit der „Krise“ und der Konkurrenz aus Asien. Sein kleines Unternehmen, das Solarzellen produziert, kann da nicht mithalten. Dass er sich die Personalkosten eines Mitarbeiters einsparen kann, kommt ihm also gelegen und dass er die Entscheidung über Sandras Verbleib auf ihre Kollegen abwälzen kann, umso mehr. Die Idee dieser unmoralischen Methode, mit der Sandras Chef sie loszuwerden versucht, haben sich die Dardennes ebenfalls nicht ausgedacht. Tatsächlich lasen sie von einem ähnlichen Vorfall, der sich 1998 in dem Unternehmen Peugeot abgespielt hatte.²¹⁸ Damals stimmte ein Team für die

²¹⁶ Bourdieu, Pierre: *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. (Original: *La misère du monde*). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 1998.

²¹⁷ Vgl: Rohter, Larry, Respect and Awards, but Still No Oscar. The Dardenne Brothers Discuss 'Two Days, One Night', in: *The New York Times*. Erschienen am 30.12.2014. Online: http://www.nytimes.com/2014/12/30/movies/the-dardenne-brothers-discuss-two-days-one-night.html?_r=0 (Letzter Zugriff: 23.03.2016).

²¹⁸ Vgl.: Engelen, Aurore: *Solidarity in the face of the crisis*. 19.05.2014. Online: <http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=2686&did=257673> (Letzter Zugriff: 07.04.2016).

Entlassung eines Arbeiters, weil sie wegen dessen ineffizienter Arbeit eine geringere Prämie erhielten als andere Teams.

Ebenso aktuell erscheint die Thematik um die Frage nach Solidarität. So bemerkt Peter Körte in seiner Filmkritik zu *Deux jours, une nuit*, dass sich der Begriff über die Jahre hinweg abgenutzt und unter bestimmten Entwicklungen gelitten habe.²¹⁹ Anstatt sich mit den Mitarbeitern der Bahn zu solidarisieren, verdreht der Kunde die Augen wegen ständigen streikbedingten Zugausfällen. Offensichtlich ist die Zeit der blühenden Gewerkschaften vorbei, weil niemand mehr „Solidarität mit Streikenden üben [möchte], die jenseits gesellschaftlich relevanter Forderungen nur rücksichtslos partikuläre Interessen verfolgen.“²²⁰ Was die Dardennes in ihrem Film darstellen, ist eben jene Gesellschaft, in der das Wort Solidarität ins Abseits geraten ist.

Ebenfalls bezeichnend für die gegenwärtige Gesellschaft ist der Grund, den sich die Regisseure einfallen lassen haben, warum es ausgerechnet Sandra trifft. Schnell erfährt der Zuschauer, dass Sandra ausfiel, weil sie unter Depressionen litt. Depressionen zählen zu den sogenannten „modernen Krankheiten“, zu denen zum Beispiel auch das Burnout-Syndrom gehört. Diese Leiden zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie bis heute nicht vollständig als schwerwiegende Krankheiten in der Gesellschaft anerkannt werden. Betroffene verbergen ihre Erkrankung oftmals aus Angst, nicht ernst genommen zu werden. Gleichzeitig verschärft dieses thematische Element im Film die Atmosphäre eines Arbeitsklimas, in dem man sich nicht die geringsten Fehler erlauben darf, ohne seinen Arbeitsplatz massiv zu gefährden. Was dem Zuschauer hier unmissverständlich dargelegt wird: Sandras Krankheit war eben solch ein „Fehler“, weswegen sie nun ihren Job verliert. Von einem Kollegen erfährt sie,

²¹⁹ Vgl.: Körte, Peter: *Das Elend mit der Solidarität*. In: FAZ – Frankfurter Allgemeine Zeitung. 25.10.2014. Online: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/marion-cotillard-in-zwei-tage-eine-nacht-von-den-bruedern-dardenne-eine-video-filmkritik-von-peter-koerte-und-amelie-persson-13229718.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (Letzter Zugriff: 07.04.2016).

²²⁰ Ebd. (Letzter Zugriff: 07.04.2016).

dass sie aufgrund ihrer Krankheit als „nicht mehr leistungsfähig“ eingestuft wurde. In einer leistungsorientierten Gesellschaft gilt das Recht des Stärkeren und jede persönliche Schwäche kann zum Nachteil avancieren.

4.3.3 Bildästhetik, Stilmittel und Dramaturgie

Im Mittelpunkt des Filmes steht aus thematischer sowie ästhetischer Perspektive die Figur Sandra. Ihre Krankheit und Gefühlswelt bestimmen den Film. Schon ihr Äußeres sagt viel über Sandras inneren Zustand aus. Sie sieht keinesfalls so aus, als ließe sie sich gehen, ihr Aussehen zeigt jedoch Spuren der Vernachlässigung und Erschöpfung. Sie ist blass, hat Augenringe und wirkt meist so, als sei sie gerade aufgestanden. Ihre Schultern lässt sie hängen, ihre Haare sind locker nach hinten gebunden und auch ihre Kleidung wirkt wie eilig zusammen gesucht. Alles an Sandra deutet auf Übermüdung und Entkräftigung hin. Sandras zerbrechlicher und labiler Zustand wird auch durch die Nähe der Kamera erzeugt. Wie schon in vielen anderen Dardenne-Filmen wird der Zuschauer auch hier *in medias res* in die Geschichte hineingeworfen. Eine Einführung in die Umgebung oder den Handlungsraum der Figuren entfällt. Das erste Bild des Films zeigt Sandra im *close-up* schlafend auf einem Sofa. Im Hintergrund läutet ein Telefon. Nach und nach erfährt der Zuschauer mehr über die Protagonistin, ihre Familie und ihre Arbeitssituation. Dass diese Informationen nur häppchenweise verraten werden, erhöht einerseits die Spannung und andererseits den Realitätsgehalt des Geschehens. Jede Figur wird erst an dem für die Geschichte logischen Zeitpunkt eingeführt und der Fokus der Erzählung bleibt auf der Protagonistin. Durch die Reduktion der Informationen (Sprache, Figuren, Inhalte) aufs Wesentliche wird das Publikum außerdem angehalten, ständig hochkonzentriert zuzuschauen, um nichts Wichtiges zu verpassen. Einer Person aus solcher Nähe beim Schlafen

zuzusehen, wie es in der ersten Szene der Fall ist, erzeugt eine hohe Intimität. Überhaupt weicht die Kamera den Figuren und insbesondere der Protagonistin nicht von der Seite. Die Regisseure benutzen fast ausschließlich Einstellungen zwischen *medium shot* und *close-up*. Diese besondere Nähe lässt die Figur der Sandra noch zerbrechlicher und erschöpfter wirken. Nichts entgeht den Augen der Zuschauer, nicht wie sie schläft, wie sie weint, wie sie kämpft, wie sie zusammenbricht. Wie Rosetta spricht sich Sandra immer wieder Mut zu und befiehlt sich, sich zusammenzureißen. Auch hier bleibt die Kamera in direkter Nähe zu ihr, wie ein unsichtbarer Teilhaber des Geschehens. Erst am Ende des Films, als Sandra das doppelmoralische Angebot ihres Chefs ausschlägt und damit endlich wieder einmal eine Entscheidung selbst bestimmt, entlässt auch die Kamera Sandra aus ihren Fängen. Sie verlässt das Unternehmen nun aus freien Stücken, sagt ihrem Ehemann (Manu) am Telefon sogar, dass sie glücklich sei, und verschwindet Richtung Horizont, während die Kamera stehen bleibt. An dieser Stelle gewinnt Sandra ihre Autonomie zurück und die Kameraführung betont dieses Ende mit dem Verzicht darauf, Sandra weiter zu folgen.

Eine weiteres Stilmittel in *Deux jours, une nuit* ist, dass der Film fast ausschließlich in Plansequenzen gedreht wurde. Es sind allen voran die Treffen Sandras mit ihren Kollegen, die vom ersten bis zum letzten Augenblick ohne Schnitt gefilmt wurden. Weil die Dardennes diese Szenen in voller Länge zeigen, erfährt das Publikum ebenso wie die Protagonistin die emotionale Stoßkraft einer jeden Konfrontation. Das bedeutet, dass der Zuschauer förmlich eintauchen kann in die Gefühlswelt der Figuren und die Ängste, Sorgen, Vorwürfe, Gewissensbisse und Verlegenheit hautnah miterlebt. Dies wird ebenfalls durch das Drehen in Echtzeit bewirkt, was die Szene zudem realistischer gestaltet und den Zuschauer fesselt, weil die Dardennes nichts auslassen und jede noch so unterschiedliche emotionale Regung einfangen. Diese Plansequenzen weisen außerdem eine weitere Besonderheit auf. Wann immer Sandra mit einem Kollegen spricht, ist das Bild mithilfe der unmittelbaren Umgebung

durchschnitten. Natürlich liegt es an der Sache an sich, dass sich bei einem Gespräch zwischen zwei Menschen automatisch das Bild zweier Parteien ergibt. Trotzdem verstärken die Dardennes mit kleinen Details diese Gegenüberstellung und intensivieren dadurch den Eindruck der Ausgeschlossenheit von Sandra. Mal trennt die Protagonistin ein Zaun von ihren Kollegen, mal steht sie außerhalb und ihr Gegenüber innerhalb der Wohnung, mal ist es die Stange eines Baugerüsts, die Sandra, aus der Perspektive der Zuschauer, von ihrem Gesprächspartner separiert. Oft wird diese Divergenz auch mit dem direkten Hintergrund der Szenen verdeutlicht: Durch Mauern, Häuserecken, farbliche Trennung oder unterschiedliche Lichtverhältnisse (Siehe Bilder 1-3). Die bildliche Separation von Sandra und ihren Kollegen verstärkt den Eindruck, dass sie es mit einem Gegner zu tun hat.



Bild 1 (*Deux jours, une nuit*, 2014)²²¹

²²¹ *Deux jours, une nuit*, Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne, BE/IT/FR: Les Films du Fleuve 2014, DVD-Video, Alamode Filmdistribution 2015, 91 Minuten. (01:00:10).



Bild 2 (*Deux jours, une nuit*, 2014)²²²



Bild 3 (*Deux jours, une nuit*, 2014)²²³

4.3.4 Gesellschaftskritik

Die Dardenne-Brüder zeichnen mit *Deux jours, une nuit* das Bild einer Gesellschaft, in der sich jeder als Einzelkämpfer für sein Recht einsetzen muss und Werte wie Solidarität und das Vermögen zu Empathie, wenn überhaupt nur noch gering, vorhanden sind. Außerdem kritisieren sie mit ihrem Film die

²²² *Deux jours, une nuit*, Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne, BE/IT/FR: Les Films du Fleuve 2014, DVD-Video, Alamode Filmdistribution 2015, 91 Minuten. (01:15:10).

²²³ Ebd. (00:53:10).

Strukturen der modernen Arbeitswelt, die von einer leistungsorientierten Führungsschicht geprägt ist und auf Einzelschicksale keine Rücksicht nehmen will. Mehr noch, der Film zeigt den Status quo des Kapitalismus: Unternehmen, die ihre soziale Verantwortung auf ihre Angestellten abdrücken. In dieser Darstellung heben die Dardennes außerdem den bedeutenden Wert eines Arbeitsplatzes innerhalb einer durchschnittlich vermögenden Familie hervor.

„Work (...) is an irreplaceable source of meaning, identity and happiness. ‚Two Days, One Night‘ is about the erosion of all of those values, and also about the waning of solidarity in the modern economy. In the past, the quality of life that workers like Sandra and Manu enjoy might have been secured through collective struggle. Now, the film suggests, it is maintained through individual competition among the workers themselves.“²²⁴

Der Erhalt des Arbeitsplatzes ist das wichtigste in Sandras Familie, die einen Rückzug in eine Sozialwohnung und damit den Fall in die Unterschicht befürchtet. Was der Film nämlich ebenfalls kritisiert, ist, wie die moderne Gesellschaft mit schwächeren Mitgliedern umgeht. Ihr seelische Erkrankung empfindet Sandra als schwerwiegenden Makel (*„Ils ont raison. Je n'existe pas. Je suis rien. Je suis rien du tout.“*²²⁵). Gleichzeitig stellt sie auch ihre Qualität als Mutter und Ehefrau infrage. Einerseits träumt sie, dass ihr Sohn Maxime ertrinkt und sie ihm nicht helfen kann und andererseits erfährt der Zuschauer, dass Sandra schon etliche Monate nicht mehr mit ihrem Mann geschlafen hat. Ihre Angst, auch in diesen Rollen zu versagen, mündet schließlich in dem Wunsch, sich das Leben zu nehmen. Der Selbstmord scheint für Sandra der einzige Ausweg zu sein. Die Dardennes kritisieren damit das Menschenbild, das Leistung und Erfolg über das persönliche Wohl stellen, wenn die Gesellschaft nur am „Nutzen“ des Einzelnen interessiert ist.

²²⁴ Scott, Anthony Oliver, What's More Important: My Job or Your Bonus?

‚Two Days, One Night‘ From Jean-Pierre and Luc Dardenne, in: *The New York Times*.

23.12.2014. Online: <http://www.nytimes.com/2014/12/24/movies/two-days-one-night-from-jean-pierre-and-luc-dardenne.html> (Letzter Zugriff: 07.04.2016).

²²⁵ „Sie haben Recht. Ich existiere nicht. Ich bin nichts, absolut nichts.“ [Übersetzt vom Verfasser.]

Während ihrer Überzeugungsmission fällt auf, dass Sandras Kollegen fast immer daran interessiert sind, was die anderen bisher gesagt haben. Dahinter kann sich eine positive und negative Perspektive auf die Gesellschaft verbergen. Optimistisch gesehen könnte der Kollege lediglich wissen wollen, ob es schon jemanden gibt, der helfen will. Dann wäre der erste Schritt getan und die eigene Entscheidung fiel wohlmöglich leichter. Pessimistisch betrachtet birgt die Frage den Wunsch, sich hinter einer Gruppe verstecken zu wollen und die Entscheidung an die Mehrheit abzugeben, wenn sowieso schon alle gegen Sandra sind. Die Wiederholung der Situation mit jedem weiteren Kollegen offenbart die Komplexität der Aufgabe, denn hinter jedem Treffen wartet ein neues Schicksal, unterschiedliche Wünsche und andere Hoffnungen.

„Die Frage, die die Brüder (...) ständig umtreibt, ist die nach dem Sozialen: Wann es ein- und vor allem auch, wann es aussetzt. Sie wollen den Blick für soziale Ungerechtigkeiten schärfen, indem sie ihre Zuschauer zum Nachdenken bringen – darüber, wie sie in derselben Situation selber gehandelt hätten.“²²⁶

Auch wenn es in *Deux jours, une nuit* um weitaus mehr als um Geld geht, ist die 1.000 € Prämie ständig präsent. Die Dardenne-Brüder spielen hier nie die Wichtigkeit des Geldes für ihre Figuren herunter. Manchen hilft das Geld das Studium ihres Kindes zu finanzieren, andere gebrauchen es für Reparaturen am Haus und für wieder andere ist es Strom und Gas für ein ganzes Jahr. Obwohl einige Beweggründe vielleicht eher eigennütziger Natur sind als andere, urteilen die Regisseure nicht über ihre Figuren. Letztlich deutet alles wieder auf Sandras Chef hin, der Schuld daran trägt, dass sie ihre Kollegen, die sie teilweise kaum kennt, um ihre Existenzgrundlage anbetteln muss. Ironischerweise erscheint der Unternehmensführer nur zweimal im Film und zeigt sich in beiden Szenen äußerst kompromissbereit. Dabei reduziert er Sandra jedoch allein auf ihre Leistungsfähigkeit und enthüllt seine menschenverachtende Führung.

²²⁶ Wannaz 2010. S.183.

5. Schlussbetrachtung

Was die Filme der Dardenne-Brüder ausmacht und was auch im Vergleich von *Rosetta* und *Deux jours, une nuit* auffällt, ist, dass Jean-Pierre und Luc Dardenne mithilfe ihrer außergewöhnlichen Filmsprache ein Werk kreieren, das die Entwicklungen der letzten 20 Jahre in unserer Gesellschaft auf eine besondere Art und Weise portraitiert. Seit 1996 behandeln sie in ihren sozialrealistischen Dramen die gesellschaftlichen Veränderungen und deren Folgen für das soziale Gefüge und den Einzelnen. Dabei stehen die Lebensgeschichten einfacher Menschen wie die von Sandra oder Rosetta im Mittelpunkt, die aufgrund verschiedener Umstände den Randgruppen der Gesellschaft angehören.

5.1 Einordnung im Filmischen Realismus

„All art has naturally links to reality, for no one could create perceptual objects wholly apart from some aspect of one's experience of the world.“²²⁷

Nachdem Kristin Thompson feststellt, dass sich in jeder Kunst (also auch im Film) Verbindungen zur Realität wiederfinden, stellt sich die Frage wo das Werk der Dardenne-Brüder zu verorten ist. Zu den Realismus-Strömungen unserer Zeit zählt Guido Kirsten neben den Filmen der Dardenne-Brüdern außerdem die sogenannte *Sechste Generation* in China, den *Neo-Neo Realism* aus den USA, die dänische *Dogma*-Bewegung, Teile der *Berliner Schule* und viele weitere, einzelne Autorenfilmer.²²⁸ Der realistische Stil der Dardennes steht zwar in der Tradition verschiedener Realismus-Strömungen, beinhaltet jedoch auch differente manchmal sogar konträre ästhetische Verfahrensweisen. Was dem

²²⁷ Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Amor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988. S. 197.

²²⁸ Vgl.: Kirsten, Guido: *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren Verlag 2013. S. 15.

italienischen Neorealismus ähnelt, ist die Loslösung von professionellen Studios, das Arbeiten mit Laiendarstellern und das Drehen an Originalschauplätzen. Ein markanter Unterschied zu dem Stil der Neorealisten, die oft in Totalen drehten, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben seinen Blick durch den filmischen Raum schweifen zu lassen, ist jedoch die für die Dardennes so typische Nähe der Kamera zu den Figuren.²²⁹ Weil der „Filmische Realismus“ vorwiegend im Kino der Autorenfilmer seinen Platz findet, ergeben sich allein dadurch verschiedenste Stile und Darstellungsweisen.²³⁰ Diese Abgrenzungen und Neuerfindungen sind ein wichtiges Merkmal des realistischen Films, der, wie schon in Kapitel 4.1.1 erwähnt wurde, mit den Konventionen des vorherrschenden Kinos brechen will. Diesbezüglich bemerkte Gregory Mohr, dass

„(...) sich ein ‚realistischer‘ Stil zwangsläufig weiterentwickeln [muss], um auf der einen Seite nicht selbst zur Konvention zu werden, und um auf der anderen Seite auf ein sich im Laufe der Zeit entwickelndes konventionelles Kino reagieren zu können.“²³¹

Realistische Filme wurden in den letzten Jahrzehnten oft mit dem Etikett „Sozialrealismus“ versehen.²³² Der Begriff des „Sozialen“ bezeichnet dabei einerseits die engagierte Haltung der Filmemacher das soziale Gefüge innerhalb der Gesellschaft zu portraituren und andererseits die „soziale Verbundenheit unter den marginalisierten Mitgliedern des dargestellten Milieus.“²³³ In Anlehnung daran bezeichnet Martin O’Shaughnessy das Kino der Dardennes schließlich als „post-social“.²³⁴ Geht es in den Dardenne-Filmen doch gerade um den Wegfall dieser sozialen Verbundenheit, um die Entsolidarisierung ihrer Figuren und um

²²⁹ Vgl.: Mohr 2012, S.52 f.

²³⁰ Vgl.: Ebd., S.52.

²³¹ Ebd. S.53.

²³² Vgl.: Ebd., S. 59 f.

²³³ Ebd., S. 61.

²³⁴ O’Shaughnessy, Martin: *The New Face of Political Cinema. Commitment in French Film since 1995*. New York: Berghahn Books 2007. S. 115.

ein Kino, „in dem die (links-)politischen Organisationen als Sprachrohr der sozial Schwachen längst verschwunden sind.“²³⁵ Offen bleibt, ob der „Postsoziale Realismus“ allein ein charakteristisches Merkmal in den Dardenneschen Filmen ist, oder ob er sich längst als Tendenz im zeitgenössischen Film verbreitet und manifestiert hat und als epochale Erscheinung bezeichnet werden kann.²³⁶

5.2 Fazit Werkanalyse

Obwohl *Rosetta* und *Deux jours, une nuit* 15 Jahre auseinander liegen, ähneln sie sich auf bestimmten inhaltlichen, strukturellen und ästhetischen Ebenen. Im Mittelpunkt der Filme steht ein Mensch, der sich von der Gesellschaft verraten und ausgeschlossen fühlt. Rosetta und Sandra wollen beide arbeiten, werden jedoch von äußeren Umständen daran gehindert. Beide Filme spielen in Seraing, „ein Niemandsort, (...) eine perfekte Projektionsfläche für alles, was im Kapitalismus in den letzten dreißig Jahren schief gelaufen ist.“²³⁷ In beiden Filmen wird dieses Scheitern mithilfe einer zum jeweiligen Zeitpunkt aktuellen Problematik inszeniert. Während *Rosetta* die hohe Arbeitslosigkeit unter Jugendlichen und deren hoffnungslose berufliche Perspektive behandelt, geht es in *Deux jours, une nuit* um die Folgen einer leistungsorientierten und immer stärker konkurrierenden Wirtschaft und den daraus resultierenden Solidaritätsschwund unter den Arbeitern. Der den Filmen anheimfallende Realismus beruht jedoch nicht ausschließlich auf der Behandlung aktueller, gesellschaftlicher Themen. Was die Filme so realistisch macht, ergibt sich vor allem aus der für die Dardenne-Brüder so typischen Erzählweise. Ihr nüchterner Blick auf die Gesellschaft und ihr Talent ihre Geschichten nicht zu übertreiben, wird insbesondere durch ihre außergewöhnliche Kameraführung und den

²³⁵ Mohr 2012, S. 62.

²³⁶ Vgl.: Ebd., S. 126.

²³⁷ Busche, Andreas: *L'Enfant. Im Niemandsort*. Online: <http://film.fluter.de/de/133/kino/4502/> (Letzter Zugriff: 15.04.2016).

dramaturgischen Aufbau der Filme getragen. Die Methode alle Informationen über die Figuren und deren Motive nur häppchenweise preiszugeben, spielt dabei eine große Rolle. Sie animiert den Zuschauer dazu dem Gezeigten intensiver zu folgen und vervielfacht nebenbei die Interpretationsmöglichkeiten. Die aktive Teilnahme am Verarbeitungsprozess des Gesehenen hält die Spannung hoch, fesselt die Zuschauer schneller an die Geschichte und lässt die Charaktere realer wirken.

„We're interested in telling stories that happen in the present, and the backstory is something the viewer constructs. If you put it there on the screen, the present becomes nothing more than the consequence of the past. But because certain things stay in the shadows, you feel things are happening in the present - you have to have shadow to have light.“²³⁸

Die Reduktion aufs Wesentliche und die einfache, schnörkellose Erzählform lassen die Filme gerade deshalb realer wirken, weil auch das echte Leben selten nach einem logischen, dramaturgisch korrekten Drehplan verläuft. „By leaving things undone and unexplained, they somehow imitate life.“²³⁹ Dabei spielt auch die für die Dardennes so typische Kameraführung eine große Rolle. *Rosetta* und *Deux jours, une nuit* wurden beide mit einer Handkamera gedreht, die den Figuren im Film immer auf den Fersen ist. Außerdem wurden viele Szenen in Plansequenzen gedreht, was den realistischen Eindruck der Bilder verstärkt und die Grenze zwischen Zuschauer und Schauspielern verwischt.

„Wir versuchen, keine Distanz zwischen dem Blick des Zuschauers und der Figur entstehen zu lassen. Das heißt, der Zuschauer soll nicht einfach auf einen psychologischen Fall oder auf eine Sozialakte blicken. Wir wollen, dass der Zuschauer von innen heraus die Figur, die Dinge betrachtet. Dass er Teil der Ängste, der Hoffnungen, des Lebens der Hauptfigur wird. Genau

²³⁸ Romney, Jonathan: *Home truths*. Erschienen am: 15.02.200. Online: <http://www.theguardian.com/film/2000/feb/25/3> (Letzter Zugriff: 15.04.2016).

²³⁹ Langkjaer, Birger, Realism and Danish Cinema, in: *Realism and Reality in Film and Media*. Hrsg. v. Jerslev, Anne. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2002, S. 20.

das versuchen wir mit unseren Kamerabewegungen, deshalb sucht die Kamera so häufig die Nähe.“²⁴⁰

Rosetta und *Deux jours, une nuit* ähneln sich auch in ihrer Dramaturgie. Nach vielen Hochs und Tiefs, wenn der Zuschauer gerade genug über die Welt der Protagonistinnen weiß, laufen beide Erzählungen auf einen Punkt hinaus, an dem die Geschichten zu kippen drohen. In *Rosetta* ist es der Moment, an dem die Hauptdarstellerin aus ihrer immensen Verzweiflung heraus ihren einzigen Freund verrät und dafür seinen Arbeitsplatz bekommt. In *Deux jours, une nuit* ist es die Szene, in der Sandra ihren Selbstmordversuch unternimmt. Diese Szenen suggerieren die Möglichkeit eines negativen Ausgangs und können Ungerechtigkeitsgefühle im Zuschauer auslösen. Eine weitere Gemeinsamkeit in *Rosetta* und *Deux jours, une nuit* ist, dass die Hauptdarstellerinnen beide einen positiven Gegenpol besitzen. In *Riquet* findet Rosetta ihren ersten richtigen Freund und erlebt zum ersten Mal so etwas wie Zuneigung und Sympathie. Sandra hingegen erfährt diese Unterstützung von ihrem Ehemann, der sie immer wieder motiviert nicht aufzugeben. Beide Charaktere funktionieren in den Filmen als dramaturgisches Element. Ihr Dualismus verstärkt die Spannung, indem er auf einen positiven Ausweg hoffen lässt. Schließlich enden beide Filme auch mit dem für Dardenne-Filme typischen, optimistischen Ausgang. Sandra bekommt zwar ihre Arbeit nicht zurück, hat aber ein Stück ihrer Autonomie wiedergewonnen und scheint am Ende des Films das erste Mal wieder glücklich zu sein. Riquet hilft Rosetta in der letzten Szene wieder auf die Beine und der Zuschauer kann in ihrem letzten Blick, der so aussieht als würde sie Riquet zum ersten Mal richtig und ohne ihren Schutzpanzer ansehen, so etwas wie Schuld und Hilflosigkeit erkennen. Hier geschieht kein *happy end* im klassischen Sinne, doch den Figuren wird auf eine bestimmte Art und Weise geholfen, ihre

²⁴⁰ Leweke, Anke: *Alle unsere Figuren sind besessen*. Erschienen am: 04.02.2012. Online: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2012%2F02%2F04%2Fa0030&cHash=14ac5ca062> (Letzter Zugriff: 17.04.2016).

Situationen zu akzeptieren und nach vorne zu schauen. Oder um es mit den Worten von Joseph Mai zu sagen: „(...) even if they do not walk arm in arm into the sunset, there is a sense of hope.“²⁴¹

Aufgrund der Thematisierung des gesellschaftlichen Wandels und dessen Folgen für zwischenmenschlichen Beziehungen lassen sich die Filme der Dardenne-Brüder auch als Lehrstücke bezeichnen. „Moralische Fabeln aus der Unterschicht“ nennen sie selbst ihre Filme ohne den Eindruck zu erwecken, dass sie die Menschen, deren Geschichten sie erzählen, nicht mögen.²⁴² Fabeln vielleicht auch deshalb, weil sich ihre Hauptfiguren stets in einem moralischen Zwist befinden und die Dardennes die Komplexität der Situationen und die Möglichkeiten des moralischen Handelns ohne zu urteilen aufzeigen. Sie verstehen es unter die Haut zu gehen, dem Publikum aber keine Gefühle aufzuzwingen. Sie zeigen wie Mitgefühl und Solidarität möglich ist, ohne die Moralkeule zu schwingen.²⁴³ Solch ein moralischer Zwist existiert auch in dem neuesten Film der Dardennes, der im Mai 2016 Premiere feiern wird. *La fille inconnue* handelt von einer jungen Ärztin, die sich schuldig fühlt, weil sie einem Mädchen die Behandlung verweigert hat und dieses kurze Zeit später tot aufgefunden wird. Falls die Dardennes ihren Inhalten auch in Zukunft treu bleiben, lässt der Artikel von Henrik Müller vermuten, dass ihnen die Themen nicht so schnell ausgehen werden. Müller gibt darin der Globalisierung die Schuld an den größten Katastrophen unserer Zeit.

„Ein Vierteljahrhundert nachdem sich der Eiserne Vorhang hob und eine Nation nach der anderen sich öffnete, hat unübersehbar eine neue Ära

²⁴¹ Mai 2010, S. 81.

²⁴² Vgl.: Seeslen, Georg, Zwei Tage, eine Nacht. Die Gesellschaft sind wir, in: *Die Zeit*. Nr. 45/2014. Erschienen am: 30.10.2014. Online: <http://www.zeit.de/2014/45/gebrueder-dardenne-zwei-tage-eine-nacht/komplettansicht> (Letzter Zugriff: 18.04.2016).

²⁴³ Vgl.: Fischer, Andreas: *Das Kind*. Erschienen am: 05.05.2008. Online: <http://www.stimme.de/teleschau/tv-young/tvcheck/TV-2008-05-12-ARTE-21-00-00-Das-Kind;art4358,1223140> (Letzter Zugriff: 18.04.2016).

begonnen: Terror und Krieg, Nationalismus und Chauvinismus sind zurück.
Die Globalisierung, so scheint es, produziert ihre eigenen Gegner.“²⁴⁴

Kino wie das der Dardenne-Brüder öffnet in solchen Zeiten die Augen für Phänomene, die leicht übersehen werden und schärft den Blick für die Konflikte in unserer Gesellschaft, die die Politik zu vermeiden versäumt hat.

²⁴⁴ Müller, Henrik: *Globalisierung und Terror. Die neue Welt ist brutal*. Erschienen am: 17.01.2016. Online: <http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/muellers-memo-die-globalisierung-schafft-ihre-eigenen-gegner-a-1072385.html> (Letzter Zugriff: 18.04.2016).

6. Quellenverzeichnis

6.1 Filmquellen

Rosetta, Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne, BE/FR: Les Films du Fleuve 1999, DVD-Video, Fusion Media Sales Ltd. 2012, 90 Minuten.

Deux jours, une nuit, Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne, BE/IT/FR: Les Films du Fleuve 2014, DVD-Video, Alamode Filmdistribution 2015, 91 Minuten.

6.2 Literaturquellen

Baronian, Marie-Aude: *La caméra à la nuque. Esthetiek en politiek in de films van de broers Dardenne*. Amsterdam: Krisis Vol. 8. Faculty of Humanities, Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) 2007.

Baumann, Zygmunt, Vereint in Verschiedenheit, in: *Trennlinien. Imagination des Fremden und Konstruktion des Eigenen*. Hrsg. v. Berghold, Joe. Klagenfurt/Celovec: Drava-Verlag 2000.

Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin: Alexander Verlag 2004.

Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997.

Birbaumer, Andrea; Steinhardt Gerald (Hrsg.): *Der flexibilisierte Mensch. Subjektivität und Solidarität im Wandel*. Heidelberg/Kröning: Asanger Verlag GmbH 2003.

Blossfeld, Hans-Peter; Hofäcker, Dirk; Hofmeister, Heather; Kurz, Karin, Globalisierung, Flexibilisierung und der Wandel von Lebensläufen in modernen Gesellschaften, in: *Flexibilisierung. Folgen für Arbeit und Familie*. Hrsg. v. Szydlik, Marc. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 23-46.

Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2008.

Bourdieu, Pierre: *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 1998.

Brecht, Bertolt: *Die Dreigroschenoper. Der Erstdruck 1928*. Hrsg. von Lucchesi, Joachim. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.

Brock, Ditmar: *Globalisierung. Wirtschaft – Politik – Kultur – Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.

Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden: Bd. 8. FRIT – GOTI. 20., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Leipzig/Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH 1997.

Cardullo, Bert: *Committed Cinema: The Films of Jean-Pierre and Luc Dardenne. Essays and Interviews*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2009.

Coenen-Huther, Jacques, Zwei mehrsprachige Länder im Vergleich. Belgien und die Schweiz, in: *Kollektive Identität in Krisen. Ethnizität in Region, Nation,*

Europa. Hrsg. v. Hettlage, Robert; Wagner, Susanne; Deger, Petra.
Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH 1997, S. 142-148.

Dardenne, Luc: *Au dos de nos images. 1991-2005*. Paris: Éditions du Seuil 2005.

De Wever, Bruno, Die flämische Bewegung. Geschichte und
Geschichtsschreibung, in: *Nationale Bewegungen in Belgien. Ein
historischer Überblick*. Hrsg. v. Koll, Johannes. Münster: Waxmann Verlag
GmbH 2005, S. 73-108.

Dobner, Petra: *Neue Soziale Frage und Sozialpolitik*. Wiesbaden: VS Verlag für
Sozialwissenschaften 2007.

Frölich, Margrit, Tauschgeschäfte. Die Filme „Le Silence de Lorna“ und „L’Enfant“
von Jean-Pierre und Luc Dardenne, in: *Geld und Kino*. Hrsg. v. Frölich,
Margrit/Hüser, Rembert. Marburg: Schüren Verlag GmbH
2011, S. 217-232.

Gregor, Ulrich: *Geschichte des Films ab 1960*. München: C. Bertelsmann Verlag
GmbH 1978.

Greschat, Martin: *Das Zeitalter der Industriellen Revolution. Das Christentum vor
der Moderne*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer GmbH 1980.

Grob, Norbert: *Wenders*. Berlin: Volker Spiess 1991.

Gruber, Andreas, Rosetta. Ein Kriegsfilm, in: *Jean-Pierre und Luc Dardenne.
Film-Konzepte Heft 31*. Hrsg. v. Wende, Johannes. München: Richard
Boorberg Verlag GmbH & Co KG 2013, S. 13-26.

Hallam, Julia: *Realism and popular cinema*. Manchester: Manchester University Press 2000.

Hamm, Bernd: *Die soziale Struktur der Globalisierung. Ökologie, Ökonomie, Gesellschaft*. Berlin: Kai Homilius Verlag 2006.

Isengard, Bettina, Jugendarbeitslosigkeit in der Europäischen Union. Entwicklung und individuelle Risikofaktoren, in: *DIW Wochenbericht, Jahrgang Nr. 68 (04/2001)* Berlin: Verlag Duncker & Humblot GmbH 2001, S. 57-64.

Judt, Tony, Is there a Belgium?, in: *How can one not be interested in Belgian History. War, language and consensus in Belgium since 1830*. Hrsg. v. Barnard, Benno (u.a.). Gent: Academia Press 2005, S. 13-32

Kiefer, Bernd; Ruckriegl, Peter, Realismus / sozialistischer Realismus / poetischer Realismus / Neorealismus, in: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. v. Koebner, Thomas. Stuttgart: Reclam 2002, S. 569-574.

Kirsten, Guido: *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren Verlag 2013.

Kluge, Alexander; Negt, Oskar: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins Verlag 2001.

Koll, Johannes (Hrsg.): *Belgien. Geschichte, Politik, Kultur, Wirtschaft*. Münster: Aschendorff Verlag GmbH & Co. KG 2007.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

Langkjaer, Birger, Realism and Danish Cinema, in: *Realism and Reality in Film and Media*. Hrsg. v. Jerslev, Anne. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2002, S. 15-40.

Lesch, Walter; Martig, Charles; Valentin, Joachim (Hrsg.): *Filmkunst und Gesellschaftskritik. Sozialethische Erkundungen. Band 7*. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2005.

Mai, Joseph: *Jean-Pierre and Luc Dardenne*. Chicago: University of Illinois Press 2010.

Mathijs, Ernest: *The cinema of the low countries*. London: Wallflower Press 2004.

Mathis, Franz: *Mit der Großstadt aus der Armut. Industrialisierung im globalen Vergleich*. Innsbruck: Innsbruck university press 2015.

Mohr, Gregory: *Postsozialer Realismus. Das Kino von Jean-Pierre und Luc Dardenne*. Baden-Baden: Nomos 2012.

Mosley, Philip: *Split Screen. Belgian Cinema and Cultural Identity*. New York: State University of New York Press 2001.

O'Shaughnessy, Martin, Ethics in the Ruin of Politics: the Dardenne Brothers, in: *Five Directors. Auteurism from Assayas to Ozon*. Hrsg. v. Ince, Katie. Manchester: Manchester University Press 2011, S. 59-83.

O'Shaughnessy, Martin: *The New Face of Political Cinema. Commitment in French Film since 1995*. New York: Berghahn Books 2007.

Osterhammel, Jürgen; Petersson, Niels P.: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*. München: Verlag C. H. Beck oHG 2003.

Rübberdt, Rudolf: *Geschichte der Industrialisierung. Wirtschaft und Gesellschaft auf dem Weg in unsere Zeit*. München: Verlag C. H. Beck 1972.

Schütz, Mariella: *Explorationskino. Die Filme der Brüder Dardenne*. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2011.

Schwietring, Thomas: *Was ist Gesellschaft? Einführung in soziologische Grundbegriffe*. Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2011.

Sklar, Robert, The terrible Lightness of Social Marginality. An Interview with Jean-Pierre and Luc Dardenne, in: Cardullo 2009, S. 159-164.

Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Amor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988.

Wannaz, Michèle: *Dramaturgie im Autorenfilm. Erzählmuster des sozialrealistischen Arthouse-Kinos*. Marburg: Schüren Verlag GmbH 2010.

West, Joan; West, Denis, Taking the Measure of Human Relationships: An Interview with the Dardenne Brothers, in: Cardullo 2009, S. 124-133.

Ziegler, Dieter: *Die industrielle Revolution*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

6.3 Internetquellen

Andrew, Geoff: *Luc and Jean-Pierre Dardenne*. In: *The Guardian*. London, 2006. Online: <http://www.theguardian.com/film/2006/feb/11/features> (Letzter Zugriff: 19.06.2015).

Billson, Anne: *Dardenne brother's. We don't argue in front of the actors*. In: *The Guardian* (15.03.2012) <http://www.theguardian.com/film/2012/mar/15/dardenne-brothers-dont-argue-actors> (Letzter Zugriff: 11.06.2015).

Busche, Andreas: *L'Enfant. Im Niemandsort*. Online: <http://film.fluter.de/de/133/kino/4502/> (Letzter Zugriff: 15.04.2016).

Dardenne, Luc: Auszug aus der Pressekonferenz des Festival de Cannes. Siehe Presseheft zum Film: http://www.hoehnepresse-media.de/lorna/PH_Lorna_3MB.pdf (Letzter Zugriff: 17.02.2016).

Engelen, Aurore: *Solidarity in the face of the crisis*. 19.05.2014. Online: <http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=2686&did=257673> (Letzter Zugriff: 07.04.2016).

Fischer, Andreas: *Das Kind*. Erschienen am: 05.05.2008. Online: <http://www.stimme.de/teleschau/tv-young/tvcheck/TV-2008-05-12-ARTE-21-00-00-Das-Kind;art4358,1223140> (Letzter Zugriff: 18.04.2016).

Heidmann, Patrick: *Jean-Pierre und Luc Dardenne im Interview*. Online:
<http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/jean-pierre-und-luc-dardenne-im-interview>
(Letzter Zugriff: 21.02.2016).

Jean-Pierre Dardenne im Interview mit Dominik Kamalzadeh. Online:
<http://derstandard.at/2000007286616/Alle-fuerchten-nun-um-ihre-Jobs> (Letzter
Zugriff: 02.03.2016).

Jean-Pierre Dardenne im Interview mit: Prigge, Matt, Belgian Filmmakers Jean-
Pierre and Luc Dardenne Make Another Great Movie, in: *Philadelphia Weekly*,
11. April 2012. [http://philadelphiaweekly.com/2012/apr/11/Belgian-Filmmakers-
Jean-Pierre-and-Luc-Dardenne-Make-Another-Great-Movie-
146996755/#.VsnMgTaCz0s](http://philadelphiaweekly.com/2012/apr/11/Belgian-Filmmakers-Jean-Pierre-and-Luc-Dardenne-Make-Another-Great-Movie-146996755/#.VsnMgTaCz0s) (Letzter Zugriff: 21.02.2016).

Körte, Peter, Das Elend mit der Solidarität, in: *FAZ – Frankfurter Allgemeine
Zeitung*. Erschienen am: 25.10.2014. Online:
[http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/marion-cotillard-in-
zwei-tage-eine-nacht-von-den-bruedern-dardenne-eine-video-filmkritik-von-peter-
koerte-und-amelie-persson-13229718.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/marion-cotillard-in-zwei-tage-eine-nacht-von-den-bruedern-dardenne-eine-video-filmkritik-von-peter-koerte-und-amelie-persson-13229718.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2)
(Letzter Zugriff: 07.04.2016).

Leweke, Anke: *Alle unsere Figuren sind besessen*. Erschienen am 04.02.2012.
Online:
[http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2012%2F02%2F04%2
Fa0030&cHash=14ac5ca062](http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2012%2F02%2F04%2Fa0030&cHash=14ac5ca062) (Letzter Zugriff: 17.04.2016).

Müller, Henrik: *Globalisierung und Terror. Die neue Welt ist brutal*. Erschienen
am: 17.01.2016. Online: [http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/muellers-
memo-die-globalisierung-schafft-ihre-eigenen-gegner-a-1072385.html](http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/muellers-memo-die-globalisierung-schafft-ihre-eigenen-gegner-a-1072385.html) (Letzter
Zugrif: 18.04.2016).

Nicodemus, Katja: *Kino als Kriegsberichterstattung*. In: *taz-die Tageszeitung*.
Erschienen am 03.05.2001. Online:
<http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2001/05/03/a0140> (Letzter Zugriff: 05.03.2016).

Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Globalisierung> (Letzter Zugriff:
23.06.2015).

Online:
<http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17577/globalisierung>
(Letzter Zugriff: 23.06.2015).

Online: <http://www.derives.be/uk/derives-asbl> (Letzter Zugriff: 12.06.2015).

Online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Gesellschaft> (Letzter Zugriff:
15.01.2016).

Online: <http://ec.europa.eu/eurostat/web/lfs/data/database> (Letzter Zugriff:
14.04.2016).

Rohter, Larry: *Respect and Awards, but Still No Oscar. The Dardenne Brothers Discuss 'Two Days, One Night'*. In: *The New York Times*. Erschienen am
30.12.2014. Online: http://www.nytimes.com/2014/12/30/movies/the-dardenne-brothers-discuss-two-days-one-night.html?_r=0 (Letzter Zugriff: 23.03.2016).

Romney, Jonathan: *Home truths*. Erschienen am: 15.02.200. Online:
<http://www.theguardian.com/film/2000/feb/25/3> (Letzter Zugriff: 15.04.2016).

Scott, Anthony Oliver: *Specializing in Ordinary Ordeals. The Dardennes Explore Their Theme in 'Two Days, One Night'*. In: *The New York Times*. Erschienen am

05.10.2014. Online: http://www.nytimes.com/2014/10/05/movies/the-dardennes-explore-their-theme-in-two-days-one-night.html?_r=1 (Letzter Zugriff: 17.03.2016).

Scott, Anthony Oliver: *What's More Important: My Job or Your Bonus? 'Two Days, One Night' From Jean-Pierre and Luc Dardenne*. In: *The New York Times*. 23.12.2014. Online: <http://www.nytimes.com/2014/12/24/movies/two-days-one-night-from-jean-pierre-and-luc-dardenne.html> (Letzter Zugriff: 07.04.2016).

Seeslen, Georg: *Zwei Tage, eine Nacht. Die Gesellschaft sind wir*. In: *Die Zeit*. Nr. 45/2014. Erschienen am: 30.10.2014. Online: <http://www.zeit.de/2014/45/gebrueder-dardenne-zwei-tage-eine-nacht/komplettansicht> (Letzter Zugriff: 18.04.2016).

7. Anhang

7.1 Abstract

Jean-Pierre und Luc Dardenne gehören zu den erfolgreichsten Regisseuren Belgiens. Seit Mitte der 1980er Jahre drehen sie gemeinsam Spielfilme, die sich fast ausschließlich um die Themen Geld, Arbeit und die soziale Kompetenz unserer Gesellschaft drehen. Die Protagonisten ihrer Geschichten gehören immer zu den Randfiguren der Gesellschaft, zu den marginalisierten Existenzen, die oft übersehen werden und selten im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stehen. Ihr Kino verortet sich im „filmischen Realismus“, wobei es einerseits in der Tradition bekannter realistischer Filmregisseure steht und andererseits neue Wege in diesem Genre einschlägt.

Die vorliegende Masterarbeit geht den Fragen nach, inwiefern sich der Wandel der Gesellschaft im filmischen Werk der Brüder Dardenne widerspiegelt, mit welchen inhaltlichen und ästhetischen Elementen die Dardennes die sozioökonomischen Veränderungen innerhalb der Gesellschaft filmisch inszenieren und welche Methoden zum Einsatz kommen, um ihren Arbeiten den ihnen typischen, realistischen Charakter zu verleihen. Dabei beschränkt sich die Analyse auf die Filme *Rosetta* (1999) und *Deux jours, une nuit* (2014), die auf ganz unterschiedliche Weise berührende und aufklärende Einblicke in unsere Gesellschaft geben und damit ein wichtiges Zeitdokument unserer Epoche darstellen.