

13 Von früh an Gespenster

Jugend, Arbeit und der intensivierte Körper in den Arbeiten von Christian Petzold und den Dardenne-Brüdern

Jaimey Fisher

Das geteilte Nachleben der Industriegesellschaft und ihrer prekären Solidaritäten

DIE ZEIT: Sie haben mal Helmut Färber zitiert: »Gute Filme zeigen in 20 Jahren, warum und wie wir vor 20 Jahren gelebt haben.« Was wird man 2029 aus Jerichow über Deutschland 2009 erfahren?

Petzold: Wenn man so denkt, hat man schon verloren. In dem Satz steckt eine Art Verantwortung gegenüber den Orten, den Verhältnissen, den Träumen, in denen man sich mit dem Kino automatisch befindet. Denken Sie zum Beispiel an Rosetta von den Brüdern Dardenne: Wenn man in 20 Jahren mal was über den Untergang der Lohnarbeit erfahren will, muss man sich diesen Film anschauen. Daraus wird jeder Soziologe oder Historiker mehr erfahren als aus jeder Statistik.
(Nikodemus/Siemes 2009)

Obwohl er wohl das bekannteste und gefeierteste Mitglied der Berliner Schule ist, scheint Christian Petzold mehr als andere international renommierte Regisseure und Regisseurinnen bereit zu sein, die Einflüsse seiner Filme direkt zu benennen.¹ Er spricht regelmäßig von seiner großen und beständigen Wertschätzung für sowohl Autorenfilme als auch kommerzielle Filme, einschließlich der bleibenden Eindrücke, die Rainer Werner Fassbinder und Alfred Hitchcock bei ihm hinterlassen

1 Petzolds Status als profiliertester Regisseur der Berliner Schule scheint zumindest vorläufig noch bestehen zu bleiben, wenn man auch nicht umhinkommt, sich zu fragen, ob seine Kollegin Maren Ade ihn bald übertreffen könnte: Ihr Film *Toni Erdmann* (2016) erntete bei den Filmfestspielen von Cannes 2016 Lob und Anerkennung. In Folge erreichte er über 860.000 Zuschauer und Zuschauerinnen in den deutschen Kinos, was ihn zum (bisher) erfolgreichsten Film der Berliner Schule macht.

haben, sowie für eine breite Palette anderer Genres vom Western bis hin zum Horrorfilm. So hat er beispielsweise erklärt, dass John Carpenters *Halloween* (1978) einer seiner Lieblingsfilme sei, was für einen Regisseur, der dem Autorenfilm nahesteht, ungewöhnlich genug ist. Dieser Einfluss ist in vielen seiner Filme, wenn auch in angepasster Form, deutlich erkennbar. Er scheint zurückhaltender zu sein, wenn es um Filmemacher/-innen geht, die gegenwärtig aktiv sind. Jedoch gibt es einen international bekannten zeitgenössischen Filmemacher beziehungsweise ein Filmemacher-Duo, das er regelmäßig besonders hervorhebt: die Brüder Dardenne, die sich selbst als »eine Person« und »einen Filmemacher mit vier Augen« bezeichnet haben (Mai 2010). Der Ausschnitt aus dem eingangs zitierten Interview macht diese Wertschätzung deutlich: Petzold findet, Film solle Bilder erzeugen, die über ihren eigenen unmittelbaren Kontext hinausreichen und ihn überleben, aber die Frage, ob das seinen eigenen Filmen gelingt, verneint er und verweist stattdessen auf den in Cannes mit der *Palme d'Or* ausgezeichneten Film *Rosetta* (1999) der Dardennes.

Diese Anerkennung ist in vielerlei Hinsicht nicht überraschend, da Petzold und die Dardennes ähnlich gelagerte politische und sozioökonomische Themen behandeln. Das könnte darauf zurückzuführen sein, dass sie zumindest geografisch einen ähnlichen Hintergrund haben: Petzold verbrachte seine Kindheit und Jugend in Haan, einer Stadt, die etwa hundertfünfzig Kilometer entfernt vom belgischen Ort Seraing im Bezirk Lüttich, der Heimat der Dardennes, liegt – beides Regionen mit ähnlichem postindustriellen Hintergrund. Petzold wuchs in Nordrhein-Westfalen auf, dem industrie- und bevölkerungsreichsten Bundesland Deutschlands. Dessen wirtschaftliche und politische Geschicke haben aufgrund der weltweiten Neuordnung und Neudefinition der industriellen Produktion als Wirtschaftsfaktor einen stärkeren Abstieg erlebt als jede andere Region der ehemaligen Bundesrepublik Deutschland. Auch Seraing als Teil des größeren Ballungsraums Lüttich befindet sich im früheren Herzen der belgisch-wallonischen Industrieregion. Es erlebte einen ähnlichen historischen Bogen von organisierter Arbeiterschaft hin zu zunehmender Deindustrialisierung, wirtschaftlichen Kämpfen und dem anschließenden Verkümmern der organisierten und spontanen Arbeitersolidarität (O'Shaughnessy 2012). Ich möchte im Folgenden darlegen, wie das Aufwachsen in diesen Regionen bei allen drei Filmemachern tiefe Eindrücke hinterließ und ihr Verständnis der historischen und sozioökonomischen Zusammenhänge prägte. Es prädestinierte sie zum einen dafür, sich den sozialen und wirtschaftlichen Themen zu widmen, die dem künstlerisch ambitionierten Filmschaffen mindestens seit den 1920er Jahren vertraut sind; und zum anderen, in ihren Filmen das Konzept der politischen und wirtschaftlichen »Nachgeborenheit« sowie die (holprige) soziale Kontinuität unter dem Druck dieser schnellen und grundlegenden Veränderungen näher zu betrachten (zur Nachgeborenheit bei den Dardennes vgl. Lebrun 2010: 187; bei Petzold vgl. Fisher 2013: 83–84).

Diese thematische Konstellation, vor allem was die Idee einer sozioökonomischen Nachgeborenheit betrifft, entwickelte sich, wenn man sich die Karriereleitern der Filmemacher ansieht, auf verblüffende Weise parallel, obwohl die Dardennes etwas älter (Jean-Pierre, geb. 1951; Luc, geb. 1954) und im internationalen Kunstfilmbetrieb etablierter sind als Petzold (geb. 1960). Die Dardennes haben Jahre damit verbracht, politisch motivierte Dokumentarfilme zu drehen, die sich vor allem mit ihrer Heimatregion Seraing beschäftigen, und sind dann mit *Falsch* (1987) und *Je pense à vous* (*Ich denke an euch*, 1992) bewusst zum Spielfilm übergegangen, wobei sie sich von diesen Filmen inzwischen weitgehend distanzieren. Der Durchbruch zu einem reifen und wiedererkennbaren Stil kam wie bei Petzold erst später, mit *La promesse* (*Das Versprechen*) von 1996, der gewöhnlich als der Grundstein ihrer Neuorientierung als Autorenfilmer angesehen wird (Mosley 2013, 76–85). Besonders interessant ist, dass die Dardennes sich nach ihren sozialkritischen Dokumentarfilmen mit den Spielfilmen *Falsch* und *Ich denke an euch* zunächst in eine eher kommerzielle Richtung bewegt haben, sich daraufhin aber bewusst vom kommerziellen Stil abwandten – oder zumindest etwas befangen davon Abstand nahmen (Mai 2010: 13). Insbesondere bei *Ich denke an euch* hatten sie das Budget, etablierte Schauspieler/-innen und die professionelle Crew einer kommerziellen Mainstream-Produktion. Nachdem der Film bei der Kritik und an den Kinokassen nur mittelmäßig abgeschnitten hatte, überdachten sie jedoch ihre Position, insbesondere ihren ästhetischen Ansatz, von Grund auf. *Das Versprechen*, für dessen Produktion sie vier Jahre brauchten, während derer sie ihre filmischen Methoden überprüften (und um Finanzierung kämpften), bewies sich als ein grundlegend anderer Film. Was Petzold betrifft, habe ich schon an anderer Stelle argumentiert, dass er bewusst am Rand des kommerziellen Systems des Genrekinos navigiert, indem er dessen Regeln zwar anwendet, aber gleichzeitig verändert und weiterentwickelt. Nach drei frühen Fernsehfilmen (*Pilotinnen* [1995], *Cuba Libre* [1996] und *Die Beischlafdiebin* [1998]) entstanden die Autorenfilme, die ihm den Durchbruch brachten, erst als er um die 40 Jahre alt war. Sein erster Kinospielefilm, *Die innere Sicherheit* (2000), brachte ihm den Deutschen Filmpreis in Gold für den besten Spielfilm ein. Wie *Das Versprechen* der Dardennes signalisiert *Die innere Sicherheit* auf der einen Seite eine bewusste Abkehr von den Parametern des kommerziellen Kinos, auf der anderen Seite aber auch eine Neuorientierung ihm gegenüber.

Sowohl bei den Dardennes als auch bei Petzold entwickelte sich der spätere reife Stil als Reaktion auf die Unzufriedenheit mit der dokumentarischen Form und führte zur Entwicklung einer neuen, innovativen postrealistischen Ästhetik, die sich in filmtheoretisch untermauerten und reflektierten Spielfilmen niederschlug. Die dokumentarische Form, gegen die sich ihre gefeierten Spielfilme absetzen, ist bei den Dardennes ihre eigene: Sie hatten sich zunächst als vielgepriesene Dokumentarfilmer etabliert und setzten ihre wiederkehrenden Themen und formalen Neuerungen dann in ihrer Spielfilmarbeit fort (Mosley 2013: 42, 63). Die Doku-

mentarfilmpraxis, vor deren Hintergrund Petzolds Spielfilme zu verstehen sind, ist dem Vernehmen nach diejenige seines einstigen Lehrers, Mentors und dann Mitautors Harun Farocki, eine der Schlüsselfiguren (wenn nicht gar die Schlüsselfigur) des deutschen Dokumentarfilms von den 1960er bis 2010er Jahren, der bei allen Spielfilm-Drehbüchern Petzolds bis *Phoenix* (2014) als Co-Autor fungiert. Dieser Bezug auf das Dokumentarische in ihren Arbeiten trägt meiner Meinung nach dazu bei, das ausgeprägte Gefühl der Nachgeborenheit in ihren Filmen zu erzeugen: Sowohl die Dardennes als auch Petzold greifen in ihren Spielfilmen Themen neu auf, die in der dokumentarischen Arbeit behandelt wurden, aber mit einem bewussten Gefühl des Danach-Kommens und vielleicht sogar Zu-spät-Kommens. Das ist mit einem klaren Gefühl der politischen Nachgeborenheit verbunden – das heißt, des Nachgeborens in Bezug auf eine Zeit, in der es ein stärker definiertes, politisches Bewusstsein, Solidarität und Organisation gab.

Die einsame Ästhetik des Niedergangs: Ziellose Körper

Auf der narrativen Ebene führt dieses anhaltende Gefühl des wirtschaftlichen und politischen Niedergangs zu isolierten, gar vereinsamten Protagonisten und Protagonistinnen, deren Charakter und Werdegang die sich verflüchtigenden Formen sozialer und politischer Kollektivitäten unterstreicht. In *Das Versprechen* entfremdet sich Igor immer weiter von seinem Freundeskreis, da er zunehmend in die korrupte Welt seines Vaters hineingezogen wird, der mit Menschenhandel sein Geld verdient; in dem viel gepriesenen Nachfolger *Rosetta* führt die gleichnamige Hauptfigur ein einsames Leben auf der Suche nach einer stabilen Arbeit, wobei ihre soziale Isolation und ihre Arbeitslosigkeit so stark miteinander verwoben sind, dass sie nicht wahrnimmt oder es nicht wahrnehmen kann, als der freundliche Riquet signalisiert, dass er ein romantisches Interesse an ihr hat (ein Beispiel dafür ist, dass sie ihn beinahe in einem Teich ertrinken lässt, mutmaßlich, damit sie an seinen Job kommt). In dem Film *Die innere Sicherheit* hat Jeanne, der erzählerische Mittelpunkt des Films, ein Leben geführt, das ähnlich arm an Freunden und Freundinnen und sozialen Kontakten ist. Diese Isolation setzt sich in Petzolds Spielfilm *Gespenster* (2005) fort, in dem Nina im übertragenen wie im buchstäblichen Sinne eine Weiterführung von Jeanne sein könnte (dazu trägt bei, dass beide Figuren von der gleichen Schauspielerin Julia Hummer gespielt werden). Auf ähnliche Weise isoliert wie Jeanne, strebt sie danach, menschliche Kontakte aufzubauen und damit eine vermeintliche Normalität zu erreichen. In all diesen Fällen setzen die Regisseure eine auffallend sozial isolierte Figur ein, um darzustellen, wie in der Vergangenheit breite politische Solidaritäten die entsprechenden sozialen Kontexte geprägt haben und wie diese heute nur noch als Phantom ihrer selbst existieren. Bei den Dardennes sind es die Nachwehen der Arbeitersolidari-

tät in der deindustrialisierten Wallonischen Region, deren Niedergang sie schon in ihren Dokumentarfilmen herausgearbeitet hatten; bei Petzold hallen in *Die innere Sicherheit* die Nachwirkungen der ehemaligen RAF-Terroristen wieder (Farocki hatte Verbindungen in diese Szene) und in *Gespenster* spüren wir die Nachbeben der großen historischen Umwälzungen in Deutschland, die in der Kulisse von Berlin-Mitte nachhallen (vgl. Fisher 2013: 84–85).

Eine weitere bemerkenswerte Parallele besteht darin, dass die sozial isolierten Hauptfiguren der Filme, mit denen die genannten Regisseure ihren Durchbruch erzielt haben, allesamt junge Menschen sind. Das weist auf einen Aspekt in ihren Arbeiten hin, der bisher nicht ausreichend diskutiert wurde, wahrscheinlich weil die Bedeutung verschiedener Lebensabschnitte im Allgemeinen und der Jugend im Besonderen für Gesellschaft und Kultur in der anglo-amerikanischen Kulturwissenschaft meines Erachtens bisher insgesamt zu wenig beachtet wurde (Fisher 2007). In diesen Geschichten, die in einer Epoche des rasanten gesellschaftlichen Wandels angesiedelt sind, erscheint das Thema der Generationsunterschiede nicht nur, um den unvermeidlichen Niedergang der Ära der Kleinfamilie anzuzeigen, sondern auch, um die damit einhergehenden historischen Umwälzungen zu beschreiben: Die Perspektive auf Familie und ihre Strukturen, die in den Filmen der Dardennes und Petzolds bekanntermaßen eine wichtige Rolle spielt, wird dergestalt umkonfiguriert und zugespitzt, dass sie über den engen Fokus hinaus die schwindende Bedeutung sozialer Kollektive im Allgemeinen repräsentiert. Indem die Dardennes soziale und wirtschaftliche Veränderungen aus der Perspektive junger Menschen darstellen und ausloten, greifen sie bewusst die sozialkritische Tradition des italienischen Neorealismus auf, in dem Kinder und Jugendliche einen wichtigen Platz einnehmen. Laura Ruberto hat auf die Parallelen zwischen *Das Versprechen* und Vittorio de Sicas *Ladri di biciclette* (*Fahrraddiebe*, 1948) hingewiesen: In beiden Filmen spielen junge Menschen eine zentrale Rolle (Ruberto 2007). Daneben weist Mosley darauf hin, dass die Dardennes (bei einer Befragung des französischen Medienmagazin *Télérama*) Rossellinis *Germania Anno Zero* (*Deutschland im Jahre Null*, 1949) auf die Nummer Eins der Liste der Filme gesetzt haben, die sie beeinflusst haben (Mosley 2013: 33). Ich selbst habe in einem Beitrag über die Rolle von Kindern und Jugendlichen im frühen deutschen und italienischen Nachkriegsfilm (Fisher 2007) erörtert, wie bei *Germania Anno Zero* junge Menschen, deren sozioökonomische Handlungsfähigkeit sich an einer Übergangsphase befindet, eingesetzt werden, um die zerbröckelnden Grenzen einer Gesellschaft am Rande der Auflösung (oder sogar darüber hinaus) zu erkunden. In *Au dos de nos images* (2005), einem öffentlichen Arbeitsjournal/-tagebuch von Luc Dardenne, das die Arbeiten seit 1991 und bis *Lenfant* (*Das Kind*, 2005) behandelt, bestätigt dieser, dass die Brüder während der Produktion von *Das Versprechen* tatsächlich explizit *Deutschland im Jahre Null* im Kopf hatten. Sowohl *Das Versprechen* als auch *Rosetta* – die beiden Filme, mit denen den Dardennes der Durchbruch als international anerkannte Autoren-

filmer gelang und die ihre Position international zementierten – stehen mit ihren jungen Protagonisten und Protagonistinnen im Zentrum unter dem Einfluss Rossellinis. Ähnliches gilt für Petzolds *Die innere Sicherheit* und *Gespenster*, wobei sich letzterer in seiner traumartigen Reise durch die Berliner Innenstadt mit einem Milieu auseinandersetzt, das noch dabei ist, (sowohl räumlich als auch zeitlich) die Folgen der Nachkriegszeit zu verarbeiten.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wurden sowohl die Dardennes als auch Petzold weitgehend mit der traditionsreichen Geschichte des Realismus im Film in Verbindung gebracht (Mosley 2013) – die genannten Einflüsse und ihre filmische Entwicklung scheinen dies nahezulegen. Wenn man sich jedoch die sozial isolierten jungen Protagonistinnen ihrer jeweiligen Durchbruchfilme anschaut, deutet sich eine etwas komplexere Beziehung zum Realismus an. Die bewusste Distanz zum konventionellen Realismus – auch wenn sie sich mit Themen befassen, die in der realistischen Tradition stehen (insbesondere mit den Auswirkungen von Wirtschafts- und Arbeitsbedingungen auf die Gesellschaft) – hat ihnen dabei geholfen, den besonderen Stil zu entwickeln, der ihnen zum Durchbruch verholfen hat. Sowohl für die Dardennes als auch für Petzold dienten die jugendlichen Hauptfiguren an den entscheidenden Punkten ihrer Karrieren dazu, sowohl den konventionellen Realismus als auch die vorherrschende Hollywood-Ästhetik (die Petzold kritisch als »Kino der Identifikation« bezeichnet (Abel 2008)) neu zu gestalten. Wie man es von Regisseuren des Autorenkinos erwartet, kritisieren die Dardennes und Petzold, dass die vorherrschende (Mainstream-)Filmästhetik die Zuschauer/-innen affektiv und emotional manipuliert; beide jedoch entwickelten erzählerische Verfahren, die es dem Publikum möglich machen, eine emotionale Bindung mit den Figuren aufzubauen, und gleichzeitig explizite gesellschaftliche Kritik zu üben, insbesondere bezüglich der transformativen Aspekte von Arbeit und Ökonomie.

Bei der Entwicklung ihres jeweiligen narrativen Stils, der sich gegen die vorherrschende Filmästhetik richtet, denken sie im Besonderen darüber nach, wie der menschliche Körper im Mainstream-Kino normalerweise abgebildet wird. Zwar haben viele Filmwissenschaftler/-innen darauf hingewiesen, dass die Dardenne-Brüder in ihren Filmen etwas verwenden, was man als Körperkamera – *corps-caméra* – bezeichnen könnte (Cooper 2007: 76; Mai 2007), jedoch wurde die zentrale Bedeutung des Körpers für die Entwicklung ihrer künstlerischen Handschrift bisher vernachlässigt. Sowohl die Dardennes als auch Petzold sehen das Hollywood-Kino als emotional ausbeuterisch an, erkennen aber interessanterweise an, dass die Art und Weise, wie der Körper dort eingesetzt wird, machtvoll und einflussreich ist. In einem ungewöhnlich langen Eintrag in *Au dos de nos images* (2005) geht Luc Dardenne darauf ein, wie das Mainstream-Kino den Körper darstellt, und definiert dann eine Alternative. Zwei Tage danach erwähnt er, dass er Simon Wincers *Free Willy* (1993) gesehen hat und wie erstaunt er ist, wie emotional manipulativ

die Bilder einsetzt werden. Er stellt fest: »Der Konsens, der heute vorherrscht, ist der einer Ethik des Mitleids. Er wird von einer Ästhetik des leidenden, ermordeten, verstümmelten, entstellten biologischen Körpers genährt, die von den Medien, vor allem im Fernsehen, unaufhörlich propagiert wird.« (Dardenne 2005: 36) Anstatt sich damit zu beschäftigen, was diese leidenden, toten und entstellten Körper hervorbringt – was, so Dardenne, voraussetzen würde, sie »sprechen« zu lassen –, begnügt sich diese vorherrschende visuelle Ästhetik damit, sie als Spektakel vorzuführen und sie damit nicht nur sprachlos zu machen, sondern völlig passiv als bloßes biologisches Material zu präsentieren.

Dardennes Analyse erscheint besonders pointiert, weil er die Hollywood-Ästhetik nicht aus der Perspektive des ermächtigten Protagonisten betrachtet, der heroischen Kraft der Aufklärung und der aufklärerischen Subjektivität, die sogar in Superheldenschlachten immer häufiger zum Einsatz kommt, sondern das evozierte Mitleid in den Mittelpunkt stellt. Um dieses zu erreichen, werden auf der Leinwand regelmäßig passive Körper darstellt, um vorhersehbar und reduzierend affektiv-emotionale Mechanismen zu triggern und die Betrachter/-innen zu manipulieren. Bemerkenswert ist, dass Dardenne der kathartischen Funktion des Mitleids nach Aristoteles nicht viel oder gar nichts Positives abgewinnen kann: Seiner Meinung nach nutzen die passiven Körper auf der Leinwand die Emotionen der Zuschauer/-innen aus, die wiederum angesichts des Kontextes, der dieses Gemetzel hervorbringt, ebenfalls zu passiven Körpern werden. Solche Bilder lähmen vor allem das Denken, da sie meistens Überlegungen darüber ausschließen, wie diese bedauernswerten Körper in diesen Zustand gekommen sind. Dardenne kommt zu dem Schluss, dass wenn man einen Körper so filmt, dass er im Widerspruch zu dieser Ethik und Ästhetik steht, dies einen Akt des »kinematografischen Widerstands gegen die Verachtung des Menschlichen« darstellt (2005: 37). Widerstand – *résistance* – ist ein wichtiger Begriff für die Dardennes: Einer ihrer offenkundig politischen Dokumentarfilme, *Au commencement était la résistance* (1974–77), trägt ihn im Titel und es ist das unübersehbare erste Wort des vierhundert Seiten langen *Audos de nos images* (»Résister jusqu'à la dernière énergie ...«, Dardenne 2005: 9). Der Widerstand, den ihr späterer Stil erreicht, beruht, wie ich weiter unten ausführe, auf diesem sehr bewussten und konträren Einsatz der Körper ihrer Protagonisten und Protagonistinnen und der Beziehung der Kamera zu ihnen.

Auch Petzold stellt den Körper in den Mittelpunkt der Art des Kinos, das er bewundert und versucht nachzubilden. Seiner Meinung nach hat das deutsche Kino nach dem Nationalsozialismus nicht wieder zu sich gefunden, nicht zuletzt, weil der Nationalsozialismus »uns [Deutschen] die Körper genommen hat« (Fisher 2013: 165), wodurch die spezifisch körperlichen Freuden und Risiken des Körpers zu einer Gefahr für das Kino wurden. Das Kino der 1950er Jahre war, laut Petzold, in der Folge unerträglich geschwätzig, voll von Literaturverfilmungen und Theaterinszenierungen. Als er den Siegeszug der US-amerikanischen Mainstream-Filmäs-

thetik in der Nachkriegszeit erörtert, – über die auch Luc Dardenne im Nachgang von *Free Willy* nachdenkt – fokussiert Petzold ebenfalls den zielgerichteten Einsatz von Körpern und seinen Effekt auf die Zuschauer/-innen: »Ungefähr 1990 bin ich ins Kino gegangen, um *Pretty Woman* zu sehen ... Da waren all diese Frauen, die nur hingegangen sind, um Richard Gere zu sehen, nicht für Julia Roberts. Und ich war verblüfft – sie schrien: ›Was für ein Mann!‹ Er hatte etwa zwei Stunden lang in einer Badewanne gesessen und dann drehte er das heiße Wasser wieder auf – mit seinem großen Zeh ... Und die Frauen im Publikum kreischten einfach nur. Da wurde mir klar: Das ist das amerikanische Kino, das eine gewisse Physis hat« (Fisher 2013: 156). Petzolds Einsichten machen deutlich, dass die Vereinigten Staaten und ihre kulturelle Agenda in dem filmischen Vakuum, das der Nationalsozialismus hinterlassen hatte, erfolgreich lustvolle Bilder des Körpers lieferten, die dann in den 1980er und 1990er Jahren gleichbedeutend mit dem Neoliberalismus und seinen leeren Versprechungen von individueller Freiheit, Mobilität und Fülle wurden. *Pretty Woman* hinterließ bei Petzold jedenfalls einen bleibenden Eindruck, denn er nahm den Film im Frühjahr 2016 in eine Carte-blanche-Sektion auf, die die komplette Retrospektive seiner Arbeiten im Wiener Filmmuseum begleitete.

Sowohl die Dardennes als auch Petzold bauen in ihren späteren Arbeiten auf diese Einsichten in die Freuden und Gefahren des filmischen Körpers auf, indem sie versuchen, die Körperlichkeit zu ihren eigenen Bedingungen zu »brechen« (so Luc Dardennes). Wenn der filmische Körper bewusst eingesetzt wird, um Widerstand zu leisten (wie die Dardennes es ausdrücken), ist er in der Lage, die historischen Veränderungen in Ökonomie und Gesellschaft zu registrieren, denen sowohl die Dardennes als auch Petzold nachspüren wollen. Sie zielen darauf ab, diesen Körper zum Publikum sprechen zu lassen, die historischen Veränderungen auszudrücken, die er in sich trägt, und nicht einfach nur affektive Reaktionen hervorzurufen, die verschweigen, woher diese bedauernswerten Körper kommen. Sowohl die Dardennes als auch Petzold erreichen dies, indem sie sehr spezifische Körperverfahren einsetzen, die die Betrachter/-innen näher an den Körper ihrer jungen Protagonisten und Protagonistinnen heranführen und auf einer somatischen Ebene Empathie hervorrufen, während sie gleichzeitig intellektuelle Distanz und emotionalen Abstand von diesen sich abmühenden Jugendlichen schaffen. Obwohl sie bewusst das einsetzen, was ich im Folgenden als »körperlich intensivierende Bilder« bezeichnen werde – sie üben mit ihren Schauspielern und Schauspielerinnen, in ihren Darbietungen solche Bilder zu erzeugen –, belassen sie der Figur ihr Geheimnis. Das hält die Zuschauer/-innen einerseits bewusst auf Distanz, andererseits werden sie gleichzeitig durch die körperlich intensive Darstellung angezogen. Diese körperliche Nähe bei gleichzeitiger intellektueller Distanz versetzt die Zuschauer/-innen in das, was die Dardennes eine »moralische Trance« nennen und was Petzold als »Schwebezustand« bezeichnet, in dem das Verhältnis der Zuschauer/-innen zur Figur offen und unbestimmt bleibt (Dardenne 2005: 136; vgl.

auch Lebrun 2010: 194; Fisher 2013: 19). Erst diese offene und unbestimmte Position führt dazu, dass die historischen, moralischen und politischen Stimmen hörbar und sichtbar werden, die die Filmemacher letztlich in ihren Filmen zeigen möchten.

Ambivalente Anfänge: Annäherung an jugendliche Ausreißerinnen

Beide Filme erreichen diese körperlich-stilistische Raffinesse, indem sie bestimmte Werkzeuge einsetzen und andere vermeiden. Selbst wenn sie körperlich intensivierende Bilder einsetzen und damit das erzeugen, was Carl Plantinga als »sympathetische Emotion« (*sympathetic emotion*) (Plantinga 2009: 161) gegenüber ihren jungen Protagonisten und Protagonistinnen bezeichnet, entziehen sie die Figur, deren Körper intensiviert wird, den Zuschauer/-innen zur gleichen Zeit. Das zeigt sich etwa daran, dass schon zu Anfang, wenn die Zuschauer/-innen die jungen Protagonistinnen in *Das Versprechen*, *Rosetta* und *Gespenster* erst kennenlernen, die Filme das unterlaufen, was Plantinga (in Anlehnung an Murray Smith) als »moralische Verbundenheit« (*moral allegiance*) zu den Figuren bezeichnet (Plantinga 2009: 107). Im klassischen System fließen die sympathetischen Emotionen und die moralische Verbundenheit normalerweise zusammen, sodass die Zuschauer/-innen Mitgefühl zu der Hauptfigur entwickeln und daran glauben, dass sie innerhalb der Erzählung »Gutes« tut – oder jedenfalls eine »gute« Person ist, die einer tragischen Situation zum Opfer fällt. Aber die ungewöhnlichen Eröffnungen dieser Filme bringen dieses Mitgefühl und diese Verbundenheit ins Wanken. Dadurch vermeiden beide Filmemacher die doppelte Gefahr, entweder übermäßiges Mitleid mit dem Körper zu erzeugen oder in seiner Gegenwart zu schwelgen.

In der Eröffnungssequenz von *Rosetta* beispielsweise werden die Zuschauer/-innen sofort mit dem unbändigen Kampfgeist der gleichnamigen Protagonistin konfrontiert und gerade nicht mit dem leidenden biologischen »Material« ihres Körpers. Die ersten Bilder des Films zeigen die junge Protagonistin, wie sie durch die Flure einer Eiskremefabrik stürmt. Die Kamera ist ihr dicht auf den Fersen und hat Mühe, mit ihrem rasanten Vormarsch durch Fabrikflure und Brandschutztüren Schritt zu halten. Da die Kamera kaum in der Lage ist, ihr zu folgen, bleibt den Zuschauern und Zuschauerinnen nur der Blick auf ihren Rücken: Über eine Minute lang, die erste des Films, ist nur die Bewegungsunschärfe ihres Haarnetzes und ihres Arbeitskittels zu sehen. Den Zuschauern und Zuschauerinnen wird der Blick auf ihr Gesicht vollständig verwehrt, das vermutlich einen Hinweis darauf geben würde, warum sie so eilig unterwegs ist. Das Stampfen ihrer schweren, schnellen Schritte auf dem Industrieboden des Korridors und darauffolgend der Fabrikhalle unterstreicht, dass ihr entschlossenes Vorwärtsdrängen an den Marsch eines Sol-

daten erinnert, und tatsächlich erwähnt Luc Dardenne in *Au dos de nos images*, dass *Rosetta* als Kriegsfilm zu verstehen ist (Dardenne 2005: 66).

Dieser Subtext wird bestätigt, als Rosetta ihr gewünschtes Ziel erreicht und dort zunächst eine Kollegin beschimpft, bevor sie ihren Chef körperlich attackiert. In diesem Moment zeigt die Kamera endlich ihr Gesicht in einer mittleren Einstellung, allerdings nicht wie üblich mit einem Schnitt auf eine Großaufnahme während eines dramatischen Höhepunkts, sondern in dem Moment, als sie sich abrupt umdreht, um ihrem Chef mit höchster Wut gegenüberzutreten. In dieser langen Einstellung erscheint das erste Bild ihres Gesichts genau dann, als die Zuschauer/-innen erfahren, dass sie gefeuert wurde. Sie wird nicht entlassen, weil andere sie wegen ihrer Unpünktlichkeit denunziert haben (was ihr Verdacht gegenüber der Kollegin ist), sondern lediglich, weil ihre Probezeit vorbei ist, wie ihr Chef enthüllt – denn eine vorzeitige Kündigung ist bei dieser Art von gezinktem Arbeitsverhältnis immer möglich, egal wie gut sie ihre Karten ausspielt. Und in der Tat schafft sie es, dass sowohl die betretene Kollegin als auch ihr grausam pragmatischer Chef bestätigen, dass sie eine gute und produktive Arbeiterin ist, auch wenn diese Tatsache für den Verbleib in der Firma vollkommen irrelevant ist.

Diese Szene kann man parallel zu den ersten Minuten von *Das Versprechen* betrachten, in denen illegale Migranten und Migrantinnen in den Neuwagen eines Autotransporters eingeschleust werden und dadurch den Niedergang der Schwerindustrie zu einer vorgetäuschten »New Economy« illustrieren. Auf ähnliche Weise erscheint die Fabrik in *Rosetta* als ein kraftloses Echo vergangener Arbeiterkämpfe und Arbeitersolidarität (Abb. 13.1).

Abbildung 13.1: »Das Versprechen« – Parodien der industriellen Fertigung: Autotransporter als Vehikel für Menschenhandel



Als sie realisiert, dass das Ende ihres Arbeitsverhältnisses eine vollendete Tatsache ist – dass ihr Exitus schon geplant war, bevor sie überhaupt angefangen hatte –, holt sie zu einem Schlag direkt in die Kamera aus, die neben dem Chef positioniert ist, sodass ein Schlag gegen ihn auch ein Schlag gegen uns ist. Ihre

frenetische Bewegung wird jedoch bald durch eine Reihe von plötzlich verschlossenen Türen beschränkt, die versinnbildlichen, dass die Handlungsmöglichkeiten in dieser Firma schwinden. Schließlich gelingt es ihr, in eine Umkleidekabine zu stürmen, wobei ihr nun nicht nur die Kamera, sondern auch zwei Sicherheitsleuten folgen. Als diese sie packen, klammert sie sich an die Spinde und wehrt sich in dieser unvergesslichen Szene mit jeder Faser ihres uniformierten Körpers gegen die Entfernung von ihrem Arbeitsplatz.

Für die ersten Momente eines Films sind solche Bilder schockierend, was sich vor allem in der Intensität ihrer körperlichen Energie und Wucht ausdrückt. Diese erste Vorstellung der Figur Rosetta hebt die verblüffende körperliche Intensivierung in den Filmen der Dardennes hervor, indem der Film damit beginnt, die Aktivität einer Verzweiflungstat zu zeigen und nicht das bedauernswerte, passive Leiden. Zunächst – und das ist zentral für das Verfahren der Dardennes – jagt die Kamera Rosetta durch die Korridore nach und bleibt dann nah an ihr dran, als sie merkt, dass sie in die Enge getrieben ist. Indem sie sich weigern, längere Einstellungen zu verwenden, die normalerweise den Raum einführen (und die es den Zuschauern und Zuschauerinnen einfach machen würden, es sich in der konventionellen Konstruktion eines objektiven Raums bequem zu machen), verbleibt die Kamera der Dardennes dicht an Rosettas Körper und verletzt damit das, was Plantinga die proxemischen Muster des Kinos nennt, nämlich die Standards für die Distanz von Körpern voneinander, die – wie ich betonen möchte – sowohl von den Figuren als auch von der Kamera beachtet werden (Plantinga 2009: 120). Diese proxemischen Muster werden in den Filmen der Dardennes ständig verletzt, variiert und verändert, sowohl von der Kamera als auch von den Figuren (etwa in der frühen Szene von *Das Versprechen*, als der Vater Roger seinen Sohn Igor bittet, sich zu ihm zu beugen und ihm Ohrentropfen ins Ohr zu tröpfeln). Auf diese Weise rückt die berühmte *corps-caméra* – die Körperkamera – des reifen Stils der Dardennes die Zuschauer/-innen auf unangenehme Weise nah an die Figuren heran. Durch diese Nähe und gleichzeitige Abstoßung nehmen die Zuschauer/-innen einerseits emotional Anteil an Rosettas Notlage und distanzieren sich andererseits gleichzeitig durch die Verletzung des proxemischen Anstands von ihr: Sie sind ihr nahe, aber sie ist zu gewalttätig für diese Nähe.

Daher ist es wichtig zu verstehen, wie die viel zitierte *corps-caméra* des Dardennes'schen Kinos im größeren Kontext traditioneller proxemischer Muster und ihrer Auffassung des Körpers in konventionellen Medien (einschließlich ihres Widerstands dagegen) funktioniert. Sie verwenden das, was Julian Hanich »körperliche Abschattung« nennt, indem sie Teile des Körpers hervorheben, um dadurch Sympathie zu erwecken (Hanich 2010: 102), und erreichen dadurch eine ähnliche Intensivierung von Nähe/Abstoßung. Dieser Mechanismus spielt eine zentrale Rolle sowohl für den Anfang von *Rosetta* (etwa, als sie sich an das dünne Blech der Spinde klammert, die die Realität der Arbeiterklasse weiterhin prägt) als auch in

Das Versprechen (etwa, als Igor in den ersten Minuten des Films ein Loch in die Erde schaufelt, um eine Brieftasche zu vergraben, die er einer unglücklichen Rentnerin gestohlen hat). Solche körperlich intensiven Bilder, die in Nahaufnahme gefilmt wurden, ziehen die Betrachter/-innen an, aber es ist eine Nähe, die gleichzeitig Distanz schafft. Rosettas aggressive Anschuldigungen und ihr unvermittelter gewaltsamer Angriff auf ihren Chef sowie Igors beiläufiger Diebstahl von der Rentnerin, die gerade ihre Rente abgeholt hat, bringen die moralische Haltung der Zuschauer/-innen durcheinander.

Gespenster war Petzolds erstes großes Projekt, nachdem er mit *Die innere Sicherheit* national bekannt worden war. Wie die Dardennes entschied er sich dafür, diesen wichtigen »zweiten Film« auf der zentralen Figur eines zunächst prekär beschäftigten, dann arbeitslosen jungen Menschen aufzubauen. Wie in *Rosetta* zeigt die erste Einstellung des Films seine Protagonistin Nina bei der Arbeit, in einer unsicheren Situation, die schon bald zu einer demütigenden wird. Mit einer orangefarbenen Bauarbeiterweste bekleidet sammelt Nina auf einer grünen Wiese im Park Müll auf – ein schöner Rahmen für eine untergeordnete, ja niedere Arbeit. Auch wenn Deutschland eine glorreiche industrielle Vergangenheit hatte – deren Abgang Petzold in seinem Fernsehfilm *Wolfsburg* (2003) ablieferte –, so sind doch die besser bezahlten gewerblichen Stellen in der deutschen Hauptstadt offenbar verschwunden. Ninas Beispiel zeigt, dass selbst in einem wohlhabenden Land wie Deutschland tariflich geregelte manuelle Arbeit im Zuge der allgemeinen Entmaterialisierung der Arbeit vor allem für die jüngere Generation nicht mehr verfügbar ist. Petzold entschloss sich, eine solche Figur – eine junge Person, die eine sinnlose Arbeit ausübt – in den Mittelpunkt seines Films zu stellen, nachdem er im Park einer solchen Ein-Euro-Jobberin begegnet war. Diese Jobs (offiziell »Arbeitsgelegenheit mit Mehraufwandsentschädigung« genannt) wurden als Teil der Hartz-IV-Reformen 2004/2005 in der Zeit eingeführt, als der Film veröffentlicht wurde (Fisher 2013_80–81). Petzold war besonders schockiert darüber, dass es sich bei diesen prekären und befristet Beschäftigten nicht um »Lumpenproletariat oder Skinheads« handelte, sondern oft einfach um junge Leute, die sich nach der Schule eine kleine Auszeit gegönnt hatten, um sich plötzlich am unteren Ende einer erdrückenden Beschäftigungspyramide wiederzufinden (Fisher 2013: 81). In Petzolds Universum sind solche jungen Menschen schon in jungen Jahren zu Gespenstern geworden.

Wenn das Los von *Rosetta* darin besteht, die immer schnellere Abwertung von Lohnarbeit zu diesem historischen Zeitpunkt zu entlarven, so zeigt die Art und Weise, wie Ninas Demütigung am Arbeitsplatz inszeniert wird, in ähnlicher Weise, dass die Geschäftsleitung die Entfremdung zwischen Kollegen und Kolleginnen in Kauf nimmt und sogar fördert, um die traditionelle Solidarität am Arbeitsplatz zu untergraben. Als ihr Vorgesetzter sie (angeblich) dabei erwischt, wie sie während der Arbeit faulenz, verspottet er sie zunächst, beschuldigt sie dann, dass sie

ihren Müllsack aus einem Mülleimer gefüllt habe (um vorzugeben, sie hätte gearbeitet), und entleert schließlich den fast vollen Sack auf die Wiese, damit sie ihn wieder aufammelt. Die Demütigung durch ihren Chef führt dazu, dass sie sich von ihren Arbeitskameraden und -kameradinnen entfernt, selbst als sie versucht, wieder Anschluss an die Gruppe zu finden. Petzolds Inszenierung der Situation an Ninas Arbeitsplatz unterstreicht aber auch den Unterschied zum ästhetischen Ansatz der Dardennes, auch wenn beide in ihren Filmen die sozioökonomischen Bedingungen und das Verschwinden der Arbeitersolidarität vor allem für junge Menschen beklagen. Während der Arbeit wird Nina davon abgelenkt, dass sie beobachtet, wie eine junge Frau von zwei Männern verfolgt und angegriffen wird, offenbar weil sie etwas gestohlen hat. Kurz danach sieht Nina, die die Zuschauer/-innen gerade erst kennengelernt haben, die junge Frau – Toni – zum zweiten Mal, wieder bei einem Diebstahl. Nina folgt ihr abermals, wobei sie sich absichtlich von ihren Kollegen und Kolleginnen, die wie sie orangefarbene Westen tragen, entfernt. Ihre mäandernde Verfolgung von Toni wirkt fast wie aus einem Traum, da das Ausmaß der Gewalt (Toni wird zweimal angegriffen, während Nina zuschaut) überraschend scheint. Es könnte sich in der Tat um einen Tagtraum oder, wie die Zuschauer/-innen später erfahren, um eine verdeckte erotische Fantasie handeln.² Obwohl Petzold betont, dass der Ausgangspunkt der Figur Nina dem Ökonomischen entspringt, hebt er hervor, dass er in der Inszenierung dieser denkwürdigen Eröffnungssequenz sowohl Märchen (insbesondere *Das Totenhemdchen* der Gebrüder Grimm) als auch das deutsche fantastische Kino (insbesondere F. W. Murnaus *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) im Kopf hatte. Wie die Dardennes stellt Petzold die sich vollziehenden sozioökonomischen Transformationen dar; dabei verliert er aber die fantastischen Aspekte der Vorstellungskraft und des Unbewussten eines jeden Individuums nicht aus dem Blick und ist sich bewusst, dass das Kino seit jeher damit spielt und sie für sich einsetzt.

Petzolds Inszenierung seiner jungen Protagonistinnen erweist sich, ähnlich wie bei *Rosetta*, als gleichzeitig intensivierend und distanzierend für die Betrachter/-innen: Ninas und bald auch Tonis Körper werden konsequent betont dargestellt, aber bleiben den Betrachter/-innen gleichzeitig rätselhaft. Eine der bemerkenswerten Merkmale des Märchens *Das Totenhemdchen* – und überhaupt vieler der oft schaurigen grimmschen Märchen – ist die gesteigerte Körperlichkeit. Das Märchen erzählt nicht einfach, dass ein kleiner Junge stirbt und seine Mutter ihn übermäßig betrauert, sondern beschreibt, wie sein Totenhemdchen so sehr mit ihren

2 Für eine ausführlichere queere Analyse einiger Filme von Petzold vgl. Joy Castro, »A Place without Parents: Queer and Maternal Desire in the Films of Christian Petzold«, in: Marco Abel/Jaimy Fisher (Hg.), »Christian Petzold: A Dossier«, in: *Senses of Cinema* 84 (September 2017), <https://www.sensesofcinema.com/2017/christian-petzold-a-dossier/queer-and-maternal-desire-christian-petzold/> (letzter Zugriff 24.6.2022).

Tränen getränkt wird, dass er in seinem Sarg nicht einschlafen kann. Trotz des Motivs der gespenstischen Rückkehr von den Toten dreht sich die Erzählung um die grundlegenden materiellen Aspekte des irdischen Todes. Wie bei Rosetta – deren junges Leben sich im Schmelztiegel zwischen ökonomischer Entwürdigung und bedingungsloser Entschlossenheit entfaltet – liegt der Fokus bei der Vorstellung von Nina auf ihrem Körper, selbst wenn sie durch den Film zu schweben scheint. Wie im Märchen *Totenhemdchen* fixiert der Film zunächst ihre Kleidung, vor allem ihre T-Shirts. Als sie Toni endlich leibhaftig im Wald begegnet – vielleicht trifft sie sie wirklich, vielleicht ist es der Beginn eines Traums –, spielen Ninas Kleidung und ihre wiederholten Versuche, Tonis Körper zu bedecken, sofort eine wesentliche Rolle: Nina findet zunächst einen Ohrring auf dem Parkweg und zieht ihn an; sie entdeckt Tonis verlorenen Schuh (ein weiterer Verweis auf Märchen und ihre ökonomischen und körperhaften Bedeutungszusammenhänge); und schließlich zieht sie ihr eigenes T-Shirt aus, um es Toni zu geben, deren Bluse von den Männern, die sie angegriffen hatten, zerrissen wurde. Motive rund um Bekleidung und Outfit ziehen sich durch den ganzen Film und gipfeln in der Sequenz, als Nina und Toni für ein Casting zunächst Kleidung stehlen, um dann dort T-Shirts mit dem Namen der Produktion überziehen zu müssen. Die Umgestaltung des Körpers und damit des Selbst ist ein wiederkehrendes Thema in Petzolds Filmen, etwa in *Die innere Sicherheit*, wo sich in einer ähnlichen Szene die junge Protagonistin in der Bekleidungsabteilung eines Kaufhauses wiederfindet. Der haptische Charakter unserer neoliberalen Konsumgesellschaft wird dabei durch die Allgegenwart von Markenkleidung dargestellt (Fisher 2013: 93). Dieses Motiv der Bekleidung und der Umgestaltung des Körpers – sowie die fragilen Subjektivitäten, für die es steht – steigert die proxemische Intensität der Kamera und in *Gespenster* zusätzlich die Intensität zwischen den Hauptfiguren.

Obwohl Petzolds Inszenierung die Zuschauer/-innen bewusst nah an Ninas Körper heranzuführt, so wirkt doch ihre emotionale und körperliche Offenheit Toni gegenüber zunehmend irritierend, denn diese scheint kein Problem damit zu haben, Nina ihrem Schicksal zu überlassen, je nachdem wie es ihr gerade passt. Darüber hinaus ist Toni (ähnlich wie Rosetta) mit plötzlicher Gewalt assoziiert – die nur allzu oft das Leben unter Armutsbedingungen prägt: Schon in den ersten zehn Minuten des Films wird sie zweimal körperlich angegriffen, im weiteren Verlauf des Films bedroht sie die Mutter eines ehemaligen Freundes mit einer großen Schere, bevor sie unvermittelt deren antike Kommode zerkratzt. Es ist dieselbe Schere, mit der Toni und Nina später die Sicherheitsetiketten aus den gestohlenen Kleidungsstücken schneiden. Diese unvermittelten Delikte sind für die Zuschauer/-innen nicht gerade eine Einladung, moralische Verbundenheit mit Toni zu entwickeln noch machen sie den Teil von Nina, der sich unausweichlich zu Toni hingezogen fühlt, sympatischer. Wieso Nina Toni trotz ihrer gewalttätigen und kriminellen Unberechenbarkeit so anziehend findet, bleibt rätselhaft: Vom verlo-

renen Schuh über den gemeinsamen Ohrring bis hin zu den T-Shirts, die sie austauschen, scheint Nina auf unerklärliche Weise dem eigentümlichen Verlangen, Tonis körperliche Nähe zu suchen, unterworfen zu sein, wobei sie die gesellschaftlich einstudierte Proxemik der körperlichen Distanz immer wieder verletzt. Nina nimmt die egoistische Vertrautheit, die Toni ihr gegenüber an den Tag legt, als vermeintliche Intimität wahr. Zum Beispiel: Als Toni wieder bei Nina auftaucht, nachdem sie sie zunächst zurückgelassen hat, geht sie sofort in Ninas Badezimmer unter die Dusche; daraufhin küssen sie sich, was die Zuschauer/-innen wahrscheinlich erstmal etwas verblüfft. In diesem Moment tritt die Leiterin des Heims, in dem Nina lebt, ins Zimmer und teilt ihr mit, dass sie sich in ihrem 1-Euro-Job mehr anstrengen muss, sonst fliegt sie aus dem Heim und verliert ihre letzte Chance. Während dieses aufschlussreichen Monologs über erzwungene Konformität und letzte Chancen taucht Toni aus ihrem Versteck auf, und Nina beschließt wieder einmal, ihr zu folgen, um in ihrer physischen Nähe zu bleiben, obwohl den Zuschauern und Zuschauerinnen immer klarer wird, dass weder Toni noch Ninas prekäres Arbeitsleben besonders aussichtsreich sind.

Die Undurchsichtigkeit der Nahaufnahme und die offenen Enden der Jugend

Nach der komplexen und brutalen Einführungssequenz, in der die Zuschauer/-innen Rosetta kennenlernen, schneiden die Dardennes auf ihr ruhiges, undurchdringliches Gesicht, ein Schnitt, der einen weiteren Aspekt ihrer aufmerksamen und genauen Darstellung von Körpern ins Spiel bringt: den äußerst sparsamen Einsatz von Nahaufnahmen von Gesichtern. Der Schnitt auf Rosettas Gesicht nach der Intensität der Eröffnungssequenz unterstreicht, dass die Zuschauer/-innen es währenddessen kaum sehen konnten, obwohl ihre abrupte Gewalttätigkeit einen der emotionalen Höhepunkte der Figur und des Films darstellt. Das ist überraschend, wenn man bedenkt, wie wichtig der Philosoph Emmanuel Levinas für das Kino der Dardennes ist und erscheint als stilistische Entscheidung zunächst nicht nachvollziehbar, denn das »Antlitz« spielt in Levinas' Ethik des Anderen eine zentrale Rolle. Obwohl die Brüder den Einfluss Levinas' auf ihr Denken explizit bestätigen (Dardenne 2005: 56), so zitieren sie auch eine Reihe anderer Philosophen und Schriftsteller und entwickeln ihre spätere Ästhetik anhand einer detaillierten Kritik der dominanten visuellen Medien. Das Fehlen von Großaufnahmen in *Rosetta* (und von Rosetta) unterstreicht, wie das althergebrachte System des Kinos, das die Dardennes geschickt variieren, den Einsatz von Levinas' Ideen verkompliziert: Das Gesicht, vor allem in Großaufnahme, ist eine gängige Medienwährung, die das Mainstream-Kino regelmäßig und gerne einsetzt. Die Filme der Dardennes scheinen also eine bewusste Neuverhandlung zwischen der Großaufnahme des

Gesichts und den intensivierten Aufnahmen des Körpers der Protagonistin, die ich zuvor skizziert habe, zu beinhalten. Diese Neuverhandlung macht deutlich, dass sie nicht nur das vertraute System der (vermeintlichen) Mainstream-Identifikation gegen eines der Kameranähe eintauschen (Cooper 2007: 84–85), sondern in ihren späteren ästhetischen Entscheidungen die Art und Weise, wie zeitgenössische Medien, insbesondere das Kino, den Körper darstellen und einsetzen, kritisieren und neu gestalten möchten.

Der Schnitt auf Rosettas ruhiges Gesicht nach ihrem Kampf um Arbeit unterstreicht, dass sich die Dardennes in dieser entscheidenden Sequenz bewusst für die Abbildung des Rückens ihrer Protagonistin entschieden haben, so wie sie es zuvor wiederholt in *Das Versprechen* taten und später in *Le Fils* (Der Sohn, 2002) wieder tun werden. Im Gegensatz zu Levinas spielt der Rücken in ihren Filmen eine wichtige Rolle, was sich auch im Titel der beiden Bände von Lucs Arbeitsjournal andeutet (*Aud os de nos images* bedeutet gleichzeitig so viel wie »auf dem Rücken unserer Bilder« als auch »hinter unseren Bildern«). Dies ist ein durchaus provokanter Ansatz, denn das Gesicht und seine Nahaufnahme sind seit den Anfängen des Kinos von zentraler Bedeutung. So hat etwa Mary Ann Doane die vielen verschiedenen Theorien über das Gesicht in Großaufnahme nachgezeichnet, eine Tradition, die von Sergei Eisenstein und Béla Balázs bis zu André Bazin, Roland Barthes und Gilles Deleuze reicht (Doane 2003). Im klassischen Continuity-System Hollywoods führt ein Film die Zuschauer/-innen in seine besondere fiktionale Welt ein, indem er die emotionale Wertigkeit der Figuren betont und ihre Gesichter früh und oft zeigt. Solche Einstellungen, mindestens halbnah und darauffolgend Nahaufnahmen, die leicht hinsichtlich affektiver und emotionaler Zeichen gelesen werden können, sind besonders wichtig, wenn der Schauspieler oder die Schauspielerin bekannt und Teil des Wertangebot des Films ist. Jedoch ist die Position der Zuschauer/-innen gegenüber den Protagonisten und Protagonistinnen bei den Dardennes eine andere: Sie intensivieren mit ihren Bildern zwar den Körper der Figuren, stellen sie jedoch konsequent als undurchsichtig, distanziert und rätselhaft dar, selbst wenn die Kamera nah bei ihnen verweilt.

Die Gründe für diese Abwandlung des klassischen Systems werden nachvollziehbar, wenn die Brüder erzählen, wie sie im Jahr zuvor *Rosetta* gedreht hatten und danach *Der Sohn* planten: Sie deuten an, dass sie so oft von hinten gefilmt haben (was auch zur entscheidenden Strategie für die Aufnahmen von Olivier, einer der Figuren in *Der Sohn*, werden sollte), weil sie sie einerseits aufnehmen wollten wie einen Soldaten, der in den Krieg zieht, aber »zweifelloso auch«, weil sie »das Gesicht« nicht darbieten wollten, »das zu oft gesehen, zu oft ins Bild gesetzt, zu oft enkodiert, zu oft verkauft, zu oft beworben wurde« (Dardenne 2005: 129). Sie schlagen vor, dass gegen einen solchen exzessiven Gebrauch des Gesichts – zu oft gesehen, zu oft verkauft, zu oft beworben – ein Bild notwendig ist, das »das Bild, das die Betrachter bereits gesehen und ausgespuckt haben, aufbrechen kann«. Das Bild, das

sie bereits gesehen haben und kennen, ist für sie vor allem der Anblick eines leidenden, ängstlichen Gesichts, das ihre weiter gefasste Theorie des Körpers und der Zuschauerreaktionen aufnimmt, die weiter oben schon skizziert wurde. Die Idee des Aufbrechens dominanter Bilder ist sehr aufschlussreich, aber es scheint mir bemerkenswert, dass sie an dieser Stelle auftaucht, bei der Überlegung, wie genau das Gesicht und der Körper gezeigt werden sollen. In diesem Zusammenhang – während sie rechtfertigen, dass sie so oft Rosettas Rücken zeigen – enthüllen sie ihre Absicht, Olivier ebenfalls von hinten aufzunehmen. Oliviers Rücken, so schlagen sie vor, soll »wie ein Gesicht« werden, das spricht – ein sprechender Körper, der ihre Theorie (und Klage) über den stummen, bedauernswerten Körper ausdrückt.

Sogar die Enden der besprochenen Filme verweigern den Zuschauern und Zuschauerinnen die Auflösung dieser Nahaufnahmen, indem das Schicksal der Protagonistinnen in der Schwebelage verbleibt. Die Art und Weise, wie diese unterschiedlichen Filme enden, unterstreicht, dass die Nähe, die von der Kamera (und den Zuschauern und Zuschauerinnen) aufrechterhalten wird, eine undurchsichtige und herausfordernde Nähe ist und keine transparente und einfache Identität. Die Enden der Filme erinnern uns daran, dass diese Figuren, so fiktiv sie auch sein mögen, das unbekannte Andere bleiben und nicht von den Zuschauern und Zuschauerinnen – von ihrem Verständnis und ihrer emotionalen Beteiligung – übergreifend erfasst und eingeordnet werden können und sollen. Um diese ästhetischen Ziele zu erreichen, beschwören die Enden aller Filme eine überraschende narrative Wendung herauf, die jedes Mal anhand körperlich intensivierender und gleichzeitig schwer fassbarer Nahaufnahmen inszeniert wird, die deutlich machen, wie die jähe Veränderung die Unergründlichkeit der jungen Protagonisten und Protagonistinnen nur noch verstärkt. In *Gespenster* wandert Nina, nachdem Pierre das scheinbare Wiedersehensfrühstück von Françoise und ihr unterbrochen und Françoise weggeführt hat, (wieder einmal) allein durch den Tiergarten. Petzold zeigt sie sowohl hier als auch in der vorherigen Szene, als sie das Hotel verlässt, nur von hinten, sodass die Zuschauer/-innen nicht sehen können, wie sie darauf reagiert, dass ihre vermeintliche und ersehnte Mutter sich getäuscht hat und dass die verlorene Tochter Marie tot ist. Von Toni und Françoise verlassen, fällt Nina ein, dass sie in der Nähe des Ortes ist, an dem Toni Françoises Brieftasche weggeworfen hatte, und findet sie wieder – eine materielle und intensiv haptische Erinnerung an die schwer fassbaren abstrakten Beziehungen, die sich durch den ganzen Film ziehen. Die Nahaufnahmen, die dies verdeutlichen, zeigen nicht ihr Gesicht, sondern ihre Hände mit der Brieftasche, wie sie die Fächer durchwühlt. In der Brieftasche findet sie eine Reihe von computergenerierten Bildern, die von einem Originalfoto von Françoises verlorener Tochter ausgehend entwerfen, wie sie in ihren Teenager- und frühen Erwachsenenjahren aussehen könnte – vom Kleinkind bis zu einer Person, die Nina verblüffend ähnlich sieht. Mit diesen überraschenden Bildern scheint der Film die Hoffnung aufrechterhalten zu wollen, dass Nina tatsächlich die lang

verschollene Tochter von Pierre und Françoise sein könnte, obwohl im Gegenschuss Ninas Gesicht bezeichnenderweise nur zur Hälfte zu sehen ist, da ihr Pony die andere Hälfte vollständig verdeckt und ihr Gesichtsausdruck nicht zu erkennen ist.

Diese Fotos sind einer der Ausgangspunkte, der Petzold zu *Gespenster* inspiriert hat: Er erzählt, wie er in einem Postamt in Frankreich ein Plakat mit – wie er es nennt – »Geisterbildern« hängen sah: Computergenerierte Bilder von vermissten Kindern, die simulieren, wie sie vermutlich zum gegenwärtigen Zeitpunkt aussehen würden. Er nennt diese Bilder »geisterhaft«, weil sie ausgehend von einer vertrauten Nahaufnahme des Gesichts die vermissten Kinder aus jeglichem sozialen Kontext herauslösen, als ob sich Menschen überhaupt ohne soziales Umfeld entwickeln und existieren können (Fisher 2013: 95–96). Ein wiederkehrendes Thema seiner Filme ist genau diese fehlgeleitete Fantasie: die imaginierte, aber unmöglichen Autonomie außerhalb der Komplexität sozialer Beziehungen. Solche Bilder spielen der Illusion der trauernden Eltern in die Hände, genau wie Autos, Kitschvillen und andere soziale »Blasen«-Orte (wie Petzold sie nennt). Nina wird sich dessen möglicherweise bewusst: Sie verwirft die Illusion des Wiedersehens mit verlorengegangenen Eltern, auf die das computergenerierte Portraitfoto hindeuten scheint, wirft François Brieftasche weg und geht in den Park hinaus. Die Kamera bleibt zurück und zeigt nur ihren Rücken, sodass die Zuschauer/-innen trotz der Nahaufnahmen der Brieftasche und der Geisterbilder ihre Reaktion nicht sehen und lesen können: Sie bleibt ein Rätsel – für Françoise und für den Regisseur –, aber dadurch auch sie selbst. Die Kamera verweilt im Hintergrund, beobachtet sie, aber versucht nicht, Verständnis herzustellen.

Die Sequenzen, mit denen *Rosetta* endet, erreichen etwas Ähnliches in Bezug auf die Kameraarbeit, die Nahaufnahmen, die verwirren und ablenken, und das ultimative Geheimnis der Figur. Nachdem Rosetta Riquet, der einzigen Person, die ihr gegenüber Interesse und Zuneigung bezeugt hat, praktisch den Job gestohlen hat, ruft sie ihren Chef an und teilt ihm mit, dass sie kündigt. Damit überlässt sie Riquet den wertvollen Job oder, was wahrscheinlicher ist, jemandem unbekannten, der oder die genauso verzweifelt ist und in dieser unvorstellbar harten Arbeitswelt ums Überleben kämpft. Angesichts dessen, was passieren wird, fragt man sich, warum sie sich überhaupt die Mühe macht, ihren Chef zu informieren, aber sie ist (fast) bis zum Ende eine gute Angestellte. Was die Inszenierung dieses Höhepunkts angeht, so umgibt sie nicht der geringste Hauch der Dramatik; den Zuschauern und Zuschauerinnen werden die Details bezüglich Rosettas schockierender Entscheidung vorenthalten. Die Kamera bleibt zwar nah am Körper der Schauspielerin, weigert sich aber eine klare Nahaufnahme ihres Gesichts zu zeigen, sowohl bevor als auch während sie den schicksalhaften Anruf tätigt. Wie Sarah Cooper (2007) argumentiert und wie Luc Dardenne in *Au dos des nos images* (Dardenne 2005: 73) bestätigt, bleibt Rosetta für die Zuschauer/-innen vollständig

undurchschaubar, lediglich ein Antlitz im Sinne von Levinas, dessen Nahaufnahme in Gänze uns die Dardennes bewusst verweigern.

Doch auch, wenn das so ist, bleibt es doch eine besondere Undurchschaubarkeit, die durch ihren Körper ausgeglichen wird. Was Rosetta als Nächstes tut, ist noch rätselhafter: Sie kocht ein Ei, was wir in Großaufnahme nachverfolgen können, und dreht dann hörbar die Propangasflasche auf, bevor sie seelenruhig den Spalt unter der Tür des ärmlichen Wohnwagens verstopft und sich ins Bett neben dem ihrer Mutter legt, wahrscheinlich um einen völlig unvermittelten, aber für die Dardennes typischen entdramatisierten erweiterten Suizid zu begehen. Das Zischen des offenen Gasventils ist das einzige Geräusch in diesem hochdramatischen Moment, denn die Dardennes vermeiden es so gut wie immer, nicht-diegetischen Ton einzusetzen. Die Zubereitung ihres Eies unterstreicht die oben beschriebene Art des mit dem Körper verbundenen Affekts, der auch hier eingesetzt wird, um unsere gleichzeitige Sympathie und Distanz zur Protagonistin zu betonen. Während sie so daliegt, fragt man sich, wie sie zuvor in aller Ruhe und Alltäglichkeit das Ei kochen, abkühlen, schälen und essen konnte (all das erleben die Zuschauer/-innen in haptischen Details, die zu somatischer Empathie und motorischer Mimikry einladen; vgl. Hanich 2010: 102 und Sobchack 1992 und 2004), ohne dass etwas über ihre Pläne durchscheint, ihre Mutter zu töten und ihr eigenes Leben zu beenden. Die Kamera ist nie direkt auf sie gerichtet, und den Zuschauern und Zuschauerinnen wird jede ausdrucksstarke Nahaufnahme dieses bedeutsamen Abschlusses ihrer Lebensgeschichte verwehrt – sei es ihres Gesichts oder eines anderen affektiv aufgeladenen Gegenstands. Was fortbesteht, wieder einmal und unauslöschlich, sind vielmehr die körperlichen Gesten, die zwar undurchsichtig bleiben, aber von dem Leiden sprechen, das ihr Körper im Laufe des Films erdulden musste (sie wurde zweimal gefeuert und gewaltsam fortgeschafft, außerdem von ihrer Mutter in den Teich gestoßen).

In einer weiteren atemberaubenden erzählerischen Wendung hören die Zuschauer jedoch, wie das mörderische Gas langsam zur Neige geht: Die Entbehrungen der Unterschicht bedeuten, dass sie, die über keinerlei Ressourcen verfügt, nicht einmal kontrollieren können, wann und wo sie lebt. Inmitten dieser schockierenden Ereignisse erinnern uns die Dardennes an die Materialität von etwas, worüber die Zuschauer aus der Mittelschicht wahrscheinlich nie nachdenken: die Materialität von Gas und Wärme, ihr physisches Gewicht und ihre physischen Grenzen buchstäblich in einem Behälter. Ohne irgendeine Reaktion auf diese nunmehr dritte schockierende Entwicklung (kocht Ei, tötet Mutter/sich selbst, Gas geht aus) zu zeigen, setzt sie sich ohne Zögern von ihrem Beinahe-Totenbett auf, schlüpft in ihre klobigen Regentiefel und macht sich ganz nüchtern daran, die schwere Gasflasche zur Verwaltung des Wohnwagenplatzes zu schleppen, um eine neue zu kaufen. Ihr Gesicht ist weiterhin nicht in Großaufnahme zu sehen, während sie wie Sisyphos seinen Felsblock das Gewicht der Flasche über den Platz schleppt –

wobei wieder der Körper gegenüber dem Gesicht im Vordergrund steht – und es ist nicht zu erkennen, ob sie den erweiterten Suizid noch einmal überdenkt oder ob es sich nur um ein weiteres lästiges Hindernis in einem Leben voller Hindernisse handelt.

Während sich Rosetta mit der neuen Gasflasche abkämpft, hören die Zuschauer das ferne Brummen eines Motorrollers, ein deutliches, kontinuierliches Geräusch, das das Zischen des Gases aufnimmt und es bezeichnenderweise ersetzt. Als das Heulen immer lauter wird und die Quelle schließlich in dem begrenzten Bildausschnitt, der für die Dardennes typisch ist, auftaucht, sehen die Zuschauer/-innen einen sichtlich erregten Riquet auf einem Motorroller, der Rosetta zum ersten Mal wieder gegenübertritt, seitdem sie sein unstatthaftes Waffelnegengeschäft verraten und er in der Folge seinen Job verloren hat – und sie ihm dadurch faktisch seine Arbeit gestohlen hat. Er umkreist sie aggressiv mit dem Motorrad, dessen aufheulender Motor sich wie Kriegsschrei anhört, wie eine wütende Meute, die sich auf ihren Angriff vorbereitet – es ist ein bemerkenswertes Schlussbild und erinnert an Derek Cianfrances denkwürdiges Bild eines in einem Käfig im Kreis fahrenden Motorrads in *The Place Beyond the Pines* (2012): Beides sind kraftvolle visuelle Metaphern für die Wut und gleichzeitige Beschränkung einer hilflosen Männlichkeit in diesem bestimmten historischen Moment. Rosetta lässt abrupt die Gasflasche los – überraschend angesichts ihrer bisherigen gedämpften Reaktion auf die nervenzerreißend brutalen Ereignisse – und beginnt zu weinen, vielleicht wegen des Gewichts der Flasche, vielleicht weil sie sich des erweiterten Suizids bewusst wird, vielleicht auch, weil sie endlich registriert, was sie Riquet angetan hat. Im Gegensatz zu dem Campingplatzangestellten, der ihr den Kanister verkauft hat, greift Riquet nach unten, um ihr zu helfen – die Zuschauer/-innen sehen, wie seine Hand in den Bildausschnitt eintritt, sich ausstreckt und ihr hilft, ihre unmögliche Last zu tragen. Während seiner unerwarteten Handlung steht sie auf und blickt nach vorne; die Zuschauer/-innen sehen einen Moment lang ihr Gesicht, eine letzte Großaufnahme, bevor der Film plötzlich mit einem Schwarzbild endet. Obwohl sie weint, bleibt ihr Gesicht, das den Zuschauern und Zuschauerinnen so oft vorenthalten wurde, bis zum Schluss – zu einem Zeitpunkt, wo man eine Art Auflösung erwarten würde – undurchschaubar: Das Geheimnis bleibt bestehen, die Zuschauer erfahren nie, warum sie weint, ob sie sich mit Riquet oder mit dem Leben im Allgemeinen versöhnt oder ob es vielleicht nichts von allem ist (Abb. 13.2).

Das Versprechen liefert ein ähnliches, vielleicht sogar noch mysteriöseres Ende, in dem eine abrupte Entscheidung des jungen Protagonisten plötzlich den offensichtlich erzählerischen Bogen des Films unterbricht und in eine andere Richtung lenkt. Obwohl Igor zu dem Zeitpunkt seinen Vater Roger bereits verlassen hat, nachdem dieser ihn angefleht hat, ihn nicht zu verraten, hat er Assita noch immer nicht die Wahrheit über Hamidous Tod erzählt. Der Plan – den ihre Freunde unterstützen – sieht vor, dass Assita mit dem Zug zu ihren am nächsten gelegenen

Familienangehörigen fährt, bis sie Hamidous unerklärliches Verschwinden aufklären kann. Die Zuschauer/-innen sehen, wie Igor sie zum Bahnhof begleitet – sie verstehen, dass aus Igors Perspektive dieser Plan mutmaßlich bedeutet, dass sie sich unter den Schutz ihrer Familie (immer noch in Europa, wenn auch näher an Afrika) begibt und dass gleichzeitig Roger vor den Konsequenzen seines Mordes an Hamidou bewahrt wird. Doch als Assita die Treppe hinaufgeht, um zum Gleis zu gelangen, von dem ihr Zug abfährt, und die Zuschauer/-innen annehmen, dass nun die Geschichte abschließt, bricht Igor plötzlich das Schweigen, das zwischen ihnen herrscht, seit sie die Garage verlassen haben – eigentlich schon seit Hamidou gestürzt ist: Er sagt ihr die Wahrheit, nämlich dass Hamidou tot ist und dass sein Vater sich geweigert hat, ihn ins Krankenhaus zu bringen, »um Probleme zu vermeiden« – wohl die Probleme, die er bekommen hätte, wenn bekannt würde, dass er Menschen illegal ins Land schleust und ausbeutet. »Ich habe gehorcht«, gibt Igor zu.

Abbildung 13.2: »Rosetta« – Die Vorbereitung der abschließenden Aufnahme des Gesichts (zweites Bild), das aber nichts enthüllt.



Nach dieser schockierenden Nachricht geht Assita zurück in die Bahnhofshalle, aus der sie gekommen sind. Die Zuschauer/-innen sehen wieder lediglich ihren Rücken in Reaktion auf das, wonach sie so lange gesucht und was sie gerade erfahren hat. Igors abrupte und völlig entdramatisierte Entscheidung und Assitas anschließendes Schweigen unterstreichen, dass die Zuschauer/-innen nicht wissen, was nun geschehen wird. Vor allem hat Igor zwar viel gesagt, aber nicht die ganze Wahrheit, denn er hat nicht erzählt, dass er versucht hat, Hamidous Leben mit einer Aderpresse zu retten, und dass sein Vater diese dann entfernt und den blutenden Mann somit absichtlich ermordet hat. Die Zuschauer/-innen wissen nicht, was mit diesem entscheidenden Detail geschehen wird: Wird Assita zur Polizei gehen? Wird sie es zuerst ihren burkinischen Freunden erzählen? Wird sie Roger zur Rede stellen? Die Antworten auf diese Fragen und die vertrauten filmischen Konflikte, die sich daraus ergeben könnten, werden alle hinfällig, als die Kamera –

bemerkenswerterweise für einen (nicht so) dramatischen Höhepunkt des Films – plötzlich stehen bleibt. Sie verweilt an der gefliesten Wand des Bahnhofskorridors, während Assita und Igor den Gang und das Filmbild hinuntergehen (Abb. 13.3).

Abbildung 13.3: In der Schlusszene von »Das Versprechen« sieht man die Rücken von Igor und Assita, wie sie sich entfernen.



Die Kamera wirkt plötzlich wie jemand, der sich im Erstaunen an die Wand lehnt, beobachtet, was passiert ist, und sich wundert. Igors Reaktion auf die Divergenz zwischen Assita und der nun ruhenden Kamera ist ebenfalls sehr bezeichnend: Zunächst ist er fassungslos, dann läuft er Assita hinterher, um sie einzuholen, kurz bevor der Film auf Schwarz schneidet. Zunächst ist unklar, ob er die Frau, die zum Ersatz für seine verschwundene Mutter geworden ist, die aber gleichzeitig seinen Vater ins Gefängnis bringen könnte, noch einmal begleiten wird. Aber Igor läuft los – mit plötzlichem, aber nun viel leichterem Schritt – und holt sie ein (trotz des Gepäcks, das er weiterhin trägt). Sein Aufbruch weg von der Kamera erinnert uns daran, dass die Kamera selbst oft in ähnlicher Weise hinterherhasten musste, um zunächst mit ihm – und dann mit Assita und ihm – Schritt zu halten; dass beieinander zu bleiben eine ethische Pflicht ist. Die Kamera ist drangeblieben – vor allem durch ihre körperlich detaillierte Darstellung, so wie bei diesem Hinterherhasten – und doch bleiben Igor und Rosetta, genauso wie Jeanne und Nina, für die Zuschauer/-innen ein ewiges Rätsel, das noch nachwirkt, auch wenn ihre Regisseure sie schon lange verlassen haben (Abb. 13.4).

Abbildung 13.4: »Gespenster« – Jeanne geht weg, die Zuschauer/-innen schauen ihr nach.



Literaturverzeichnis

- Abel, Marco (2008): »The Cinema of Identification Gets on my Nerves: An Interview with Christian Petzold«, in: Cineaste Vol. XXXIII, No. 3, <https://www.cineaste.com/summer2008/the-cinema-of-identification-gets-on-my-nerves> (letzter Zugriff 23.6.2022).
- Cooper, Sarah (2007): »Mortal Ethics: Reading Levinas with the Dardenne Brothers«, in: Film-Philosophy 11 (2), S. 66–87.
- Dardenne, Luc (2005): Au dos de nos images, Paris: Le Seuil.
- Doane, Mary Ann (2003): »The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema«, in: Differences 14 (3), S. 89–111.
- Fisher, Jaimey (2007): »On the Ruins of Masculinity: The Figure of the Child in Italian Neorealism and the German Rubble-Film«, in: Ruberto, Laura E./Wilson, Kristi M. (Hg.), Italian Neorealism and Global Cinema, Detroit: Wayne State University Press, S. 25–53.
- Fisher, Jaimey (2013): Christian Petzold, University of Illinois Press.
- Hanich, Julian (2010): Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear, New York: Routledge.
- Lebrun, Jean-Pierre (2010): »Le »travail social« des frères Dardenne«, in: Cliniques méditerranéennes 82, S. 183–97, <https://www.cairn.info/journal-cliniques-mediterraneennes-2010-2-page-183.htm> (letzter Zugriff 23.6.2022).
- Mai, Joseph (2007): »Corps-Caméra: The Evocation of Touch in the Dardennes' La Promesse«, in: L'Esprit Créateur 47 (3), S. 133–44.
- Mai, Joseph (2010): Jean-Pierre and Luc Dardennes, Urbana: University of Illinois Press.

- Mosley, Philip (2013): *The Cinema of the Dardenne Brothers: Responsible Realism*, New York: Wallflower Press.
- Nicodemus, Katja/Siemes, Christof (2009): »Arm filmt gut? Das gefällt mir nicht«, in: *Die Zeit* 8.1.2009, <https://www.zeit.de/2009/03/Christian-Petzold/komplettansicht> (letzter Zugriff 23.6.2022)
- O'Shaughnessy, Martin (2012): »French Film and Work: The Work Done by Work-Centered Films«, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 53 (1), S. 155–71.
- Plantinga, Carl (2009): *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley: University of California Press.
- Ruberto, Laura (2007): »Neorealism and Contemporary European Immigration«, in: Ruberto, Laura E./Wilson, Kristi M. (Hg.), *Italian Neorealism and Global Cinema*, Detroit: Wayne State University Press, S. 242–58.
- Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press.