
Sönke Ahrens

Immanente Wahrheiten

Das bildende Kino der Dardennes

Manchmal muß man viel weglassen, um etwas zeigen zu können. Den Regisseuren Jean-Pierre und Luc Dardenne reicht das nicht. Ihre Studien menschlicher Beziehungen und Handlungsgründe treffen einen nicht deshalb so unvermittelt und auf so beunruhigende Weise, bloß weil sie auf ästhetische Glättungen, Effekte und Hintergrundmusik verzichten. Sie treffen einen, weil es ihnen gelingt, den Blick des Zuschauers an seinen eigenen Wahrnehmungsfiltren vorbeizulenken. Es sind die Erwartungs- und Erklärungsmuster derer, die im Publikum sitzen, mit denen die Dardennes so meisterlich umzugehen wissen bzw. die sie so meisterlich zu umgehen wissen. Doch das eigentliche Thema sind die Menschen in ihren Filmen; ihnen gilt ihre Hingabe, und für sie betreiben sie den Aufwand am Zuschauer. Der Überfülle an Erwartungen und Erklärungen auf der Seite der Zuschauer steht der Mangel an Erwartungen und Erklärungen der Helden der Dardennes gegenüber. Immer wieder verstummen sie, wenn sie jemand dazu auffordert, ihr Handeln zu erklären. Sie handeln ohne Plan, aber niemals zufällig; sie folgen Notwendigkeiten, existentiellen äußeren und undurchschaubaren inneren. Daß sie sich dabei nicht erklären können, bringt in jedem ihrer Filme irgendjemanden zur Verzweiflung: In *Der Sohn* ist es die Ex-Frau des Schreiners Olivier, die aus ihm nicht herausbringen kann, warum er den Mörder ihres gemeinsamen Sohnes als Lehrling angenommen hat. Olivier weiß es auch nicht, aber er mußte es irgendwie tun; sie wird demgegenüber (buchstäblich) ohnmächtig. In *Das Kind* ist es wieder eine Mutter, die fassungslos ist gegenüber dem Freund, der ihr gemeinsames Kind verkauft hat. Aber die wichtigste Instanz im Prozeß des Nicht-Verstehens ist der Zuschauer. Er sieht nicht nur, daß etwas Unerklärliches getan wird, er sieht auch die Alternativlosigkeiten der Handelnden und damit seine eigene Alltagswahrnehmung als Naivität entblößt. Wenn man Rosetta im gleichnamigen Film dabei zuschaut, wie sie ihren einzigen Freund für einen lausigen Aushilfsjob verrät, wundert man sich nicht über ihre Kaltblütigkeit (es ist auch keine) – man ist als Zuschauer vielmehr peinlich berührt von der eigenen Unkenntnis über den relativen Wert der Freundschaft.

Die Dardennes sind weit davon entfernt, sich die modische Ausrede aller Denkfaulen zu eigen zu machen, Kunst, und speziell der Film, hätte weder die

Aufgabe noch die Möglichkeit, Wahrheiten aufzuzeigen. Es geht um Wahrheit: Und zwar nicht um die uninteressanten Wahrheiten, über die man einfach erzählen kann, sondern um die Wahrheiten, die überall offen zutage liegen und die dennoch niemand sieht – weil die eigenen Erwartungen und Erklärungsmuster einen diese nicht sehen lassen. Damit ist dieses Kino das Gegenteil von einem Kino, das bewußt an den Erwartungen und Erklärungsmustern der Zuschauer entlangproduziert wird (was auch heißen kann, diese um der Effekte willen gezielt zu durchkreuzen), also das Gegenteil von einem Kino, das mit Zuschauern *rechnen* kann.

Welche Möglichkeiten das Kino hat, nachdem die Mittel der Reduktion bereits ausgeschöpft worden sind, wird an dem Film *Der Sohn* besonders in Hinblick auf pädagogische Fragen deutlich. Denn dieser ist in doppelter Hinsicht ein pädagogischer Film: zum einen in seiner Darstellung einer pädagogischen Beziehung und zum anderen als Bildungsherausforderung. In beiden Fällen ist es der Umgang mit den verstellenden Erwartungen und Erklärungsmustern der Zuschauer, der ihn auch pädagogisch interessant macht. Zum einen gelingt es den Dardennes zu zeigen, daß eine pädagogische Beziehung im Grunde kein Fundament hat, weder ein ökonomisches, noch ein metaphysisches. Bereits damit lehrt der Film einen mehr über pädagogische Verhältnisse, als es die meisten wissenschaftlichen Abhandlungen zu tun vermögen – oder zumindest auf eine Weise, die der Wissenschaft nicht zur Verfügung steht. Sehr viel bemerkenswerter ist jedoch die Bildungsherausforderung, die der Film selbst darstellt. Der Zuschauer wird buchstäblich an die Grenzen seines Verstehens gebracht – aber nicht, weil der Film rätselhaft oder verzwickelt ist (im Gegenteil: dieser Film ist wie alle Filme der Dardennes von einer bestechenden Einfachheit), und es handelt sich auch nicht um eine Masche der Zuschauerverwirrung wie in den Filmen von David Lynch (die ja keineswegs im Dienste irgendeiner Wahrheit stehen, sondern bloß auf den durchaus genießbaren Effekt der Erwartungsdurchkreuzung hin konstruiert sind). Es wird bloß der Blick auf durchaus bekannte Situationen und menschliche Verhaltensweisen freigeräumt, auf Situationen, die man kennt und zu verstehen glaubt, solange man nicht genau hinschaut. Der Film jedoch zwingt einen dazu, genauer hinzuschauen.

Auch wenn der Film *Der Sohn* einen etwas über pädagogische Verhältnisse lehrt und dazu auch noch das Potential besitzt, bildend zu sein, ist er doch weit davon entfernt, ein »pädagogischer Film« zu sein: Ihm fehlt nicht nur jeglicher belehrende Gestus, es ist auch kein Film, in dem eine pädagogische Geschichte erzählt wird oder ein pädagogisches Verhältnis im Vordergrund steht – obwohl es sich um die Geschichte eines Schreiners in einer Lehrwerkstatt für straffällig gewordene Jugendliche handelt und um sein Verhältnis zu einem seiner Lehrlinge. Die Geschichte ist schnell erzählt: Olivier, der Schreiner, nimmt einen neuen Lehrling, Francis, in seine Obhut, obwohl er herausgefunden hat, daß es

sich bei diesem um den inzwischen aus der Jugendhaft entlassenen Mörder seines eigenen Sohnes handelt. Außer ihm weiß das zunächst niemand: Die Behörden scheinen es übersehen zu haben, die Kollegen wissen es einfach nicht, und auch der Junge hat zunächst keinen Schimmer, um wen es sich bei seinem Meister handelt. Selbst der Zuschauer wird lange Zeit im Unklaren darüber gelassen, was der Grund ist, der Olivier zunächst zögern läßt, diesen Jungen aufzunehmen.

Das Phantasma der Tat und der Hermeneutik. – Die Dardennes verhandeln schweren Stoff: Ein Kind ist ermordet worden. Aber das macht den Film noch nicht besonders; um Morde geht es schließlich auch in einem einfachen Krimi.

Von einem Krimi unterscheidet sich der Film jedoch in seinem Verhältnis zur Wahrheit. Zwar geht es dem Krimi vordergründig auch um Wahrheit – nämlich die Frage, wer in Wahrheit der Täter ist; aber hier läßt der Drehbuchautor seinen Helden bloß etwas entdecken, was er zuvor mehr oder weniger kunstvoll selbst versteckt hat. Tatsächlich dient diese filmimmanente Wahrheit des Krimis nicht einer über den Film hinausweisenden Wahrheit. So geht es ja beispielsweise nicht um die Wahrheit, daß am Ende doch alles ans Licht kommt; das wäre erfahrungsgemäß eine Lüge. Es geht dem Krimi in einem solchen Sinne nicht um Wahrheit: Bei einem Krimi steht die Geschichte der Wahrheitsfindung vielmehr ganz im Dienst einer ritualisierten Zelebration eines Phantasmas – Walter Delabar hat im *Merkur* (Nr. 693/2007) darauf hingewiesen und dieses ausgeführt: Dieses Phantasma tritt in zwei Gestalten auf, nämlich als Phantasma der Tat oder als Phantasma der Hermeneutik – je nachdem, ob man seinen Blick auf den Täter oder den Ermittler richtet. Im Phantasma der Tat verdichtet sich die Sehnsucht, die oberflächliche Schicht der Zivilisation durchschlagen zu können und auf eine existentiellere Ebene durchbrechen zu können. Im Phantasma der Hermeneutik verdichtet sich die Sehnsucht, daß hinter der Kompliziertheit und Komplexität der Phänomene und vor allem der sozialen Verhältnisse eine kohärente Geschichte gefunden werden kann, was heißt, daß zu jeder Tat ein Motiv gefunden werden kann (darin kommt der Krimi im übrigen mit der Psychoanalyse zusammen, die auch auf dem Glauben gründet, daß jedes Phänomen, und sei es so chaotisch wie ein Traumbild, in eine kohärente Geschichte eingebunden werden kann). Damit erlöst der Krimi den Zuschauer während der Dauer des Filmes von der unerträglichen Wahrheit über die bodenlose Kontingenz und Komplexität der Moderne. Nichts dergleichen findet sich in *Der Sohn*. Die Tat, der Mord, dient nicht als imaginäre Befreiung von den Problemen der Moderne für die Dauer eines Spielfilms. Die Tat ist schon auf der Inhaltsebene für den Täter alles andere als eine Befreiung von Komplexität und Kontingenz. Der Junge befreit sich nicht, indem er den Zeugen seines Diebstahls erwürgt, ganz im Gegenteil: Ausgehend von einer scheinbar einfa-

chen und konsequenzlosen Tat, dem Diebstahl eines Autoradios, bekommt er es mit der ganzen Undurchschaubarkeit seines eigenen Selbst, der Komplexität gesellschaftlicher Institutionen und der Kompliziertheit menschlicher Beziehungen zu tun. Wo im Krimi das Existentielle phantasmatisch als das Jenseits des gesellschaftlich-sozialen Überbaus zelebriert wird und dem Zuschauer hinter oberflächlichem Erschauern über die Abgründe der menschlichen Natur noch das beruhigende Gefühl vermittelt wird, jenseits der alltäglichen Zumutungen des modernen zivilisierten Lebens existiere immerhin noch so etwas wie eine menschliche Natur, bleiben die Dardenne-Brüder vollständig im Bereich des Immanenten. Der Tod macht hier nur noch alles komplizierter. Das ist für den an Krimis gewöhnten Zuschauer eine Zumutung. Dieser ist durch die trotz aller Variationen doch insgesamt gleichförmige Bildsprache des Kinos und des Fernsehens so an die Vorstellung einer archaischen Natur des Menschen gewöhnt, die sich hinter der zerbrechlichen Oberfläche der Zivilisation verberge, daß er sich auch beim Sehen von *Der Sohn* kaum von der Vorstellung lösen kann, die Spannung zwischen dem Vater des Opfers und dem Mörder müsse sich jeden Moment in Rache entladen – das Phantasma der Tat verlangt danach, den gordischen Knoten zu zerschlagen. Diese Erwartung wird enttäuscht und dem Zuschauer als seine Erwartung vorgeführt. Die Regisseure sind listig genug, um diesem Willen des Zuschauers immer wieder Nahrung zu geben; freilich nur, um diese Erwartung immer wieder ins Leere laufen zu lassen. Da steht der Vater mit einem Strick hinter dem Mörder – im Kopf des Zuschauers rast der Rachefilm –, und Olivier nutzt ihn dann doch nur, um einen Scheit Holz zu verschnüren. Auch in einer der letzten Szenen, in der Olivier dem Jungen nachläuft, ihn schließlich zu Boden reißt, sich auf ihn setzt, ein wenig an seinem Hals herumwürgt und es dann doch wieder sein läßt, wird der Rachefilm nur als gängiges, aber aufgesetztes Schema vorgeführt. Diese Szene ist nämlich nicht der Höhepunkt eines Films über »Rache, die unterbleibt«, wie Nicodemus in einer *ZEIT*-Kritik schön aber unzutreffend formuliert hat (Nr. 25 vom 12.6.2003). Nichts in diesem Film zielt auf solch ein kathartisches Moment wie Rache. Olivier hat sich bloß, ohne Plan wie immer, auf die Dynamik der Situation eingelassen: Es ist der Junge, der, nachdem Olivier ihn mit ihrem tatsächlichen Verhältnis konfrontiert hat, aus Angst vor der vermutbaren Reaktion des Trauernden, weggerannt ist. Olivier ist ihm erstmal nur einfach hinterhergerannt und fand sich dann in der nicht angestrebten Rolle des Rächers, der seinem Opfer hinterherläuft, wieder; das hat er ein wenig mitgespielt, festgestellt, daß das nichts bringt, es wieder sein gelassen, und beide sind schließlich wieder an die Arbeit gegangen.

Das Phantasma der Entscheidung und der erfolgreichen Suche. – Nicodemus hat in der *ZEIT* den Film auch als ein Porträt eines Menschen beschrieben, »der

sich zu einer Entscheidung durchringt, die sein eigenes Dasein überragt«. Damit wäre es ein Film über ein exceptionelles Ereignis, einen einzigartigen Mann und seine Entscheidung. Genau das ist der Film aber nicht. Olivier trifft weder eine Entscheidung, noch ringt er sich zu irgendetwas durch. Man muß sich nur den Schauspieler Olivier Gourmet einmal vor Augen führen: Man kann sich kaum einen Schauspieler vorstellen, der besser in der Lage wäre, jemanden zu porträtieren, der so weit davon entfernt ist, sich zu irgendetwas, was man Entscheidung nennen könnte, durchzuringen. Olivier hält sich einfach in der Nähe des Jungen auf und wartet dann, was passiert: mit ihm, der Situation, dem anderen. Er sucht einen Weg, mit seinem Schmerz umzugehen, aber er weiß nicht, wie dieser aussehen könnte. Seine Suche ist richtungslos und mündet in einer Meister-Lehrling-Beziehung mit dem Täter. Olivier nimmt ihn als Lehrling natürlich nicht deshalb an, weil er pädagogische Ambitionen hegt, sondern weil dieses eine Möglichkeit ist, ihn zu beobachten und abwarten zu können, was passiert. Aber es läßt sich nicht vermeiden, daß daraus tatsächlich eine pädagogische Beziehung erwächst. Und das ist ihre Wahrheit: Sie ist unvermeidlich. Oliviers Suche nach etwas, von dem er nicht weiß, was es ist, läuft ins Leere. Und in dieser Leere werden die Fäden zwischen dem Meister und seinem Schüler gesponnen, die sich immerhin als so tragfähig herausstellen, daß sie von beiden auch dann noch wiederaufgenommen werden, als auch Francis, der Schüler, weiß, um wen es sich bei Olivier handelt. Nichts deutet darauf hin, daß Olivier in dieser pädagogischen Beziehung eine Strategie gefunden hat, seine Trauer besser zu ertragen. Es ist nur das einzige, was zwischen den beiden bleibt, nachdem deutlich wurde, daß weder Rache noch Vergebung noch Verstehen noch irgendetwas sonst im Verhältnis zum Täter zu finden ist, was Oliviers Verlust erträglicher macht und die Beziehung von Olivier und Francis strukturieren könnte. Daß eine Verbindung durch den Mord und den Zufall entstanden ist, läßt sich weder leugnen noch rückgängig machen. Daß die Dardennes Oliviers Suche ins Leere laufen lassen ohne aus dieser Leere wiederum eine Entdeckung zu machen, ist neben seinem Verhältnis zur Wahrheit ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zu anderen Filmen. Der Film *Der Sohn* macht sich mit Olivier auf die Suche nach etwas, von dem er nicht weiß, was es sein soll. Und er findet nichts. Er findet auch nichts, was sich rückblickend als das Gesuchte herausstellt.

Daß man immer etwas findet, wenn man sich auf die Suche macht, ist ein anderes Phantasma des Kinos. Das Genre hierfür ist aber nicht der Krimi, sondern das Road-Movie. Im Road-Movie machen sich Leute auf, die entweder kein Ziel haben oder es aus den Augen verloren haben, dann aber etwas finden, was sich rückblickend als Ziel herausstellt: sich selbst, die große Liebe oder Einsichten; die Einsicht, daß es nichts zu finden gibt (zum Beispiel *Zabriskie Point*), daß es mit dem amerikanischen Traum nicht weit her ist (zum Beispiel *Fear and Loathing in Las Vegas*), worauf es im Leben wirklich ankommt (zum Bei-

spiel *Broken Flowers*) oder daß man noch so weit herumfahren kann und seinem Ego doch nicht entfliehen kann (zum Beispiel *The Brown Bunny*).

Die Ökonomie der Pädagogik und das Phantasma des Charismas. – Weil sie ansonsten immer schon in Ökonomien eingespannt ist, bleibt zumeist verdeckt, daß der Grund der Erziehung nicht beim Erzieher zu suchen ist, sondern die Erziehung vom zu Erziehenden her begründet ist. Hannah Arendt spricht vom Primat der Natalität – die bloße Tatsache, daß Kinder geboren werden, begründet die Pädagogik, weshalb es auch nicht die Aufgabe der (allgemeinen) Pädagogik sein kann, mehr oder weniger weitschweifig pädagogisches Handeln zu begründen.¹ Doch die weitgehend verlässliche Empfängnisverhütung macht das Wunschkind zum Normalfall, womit die Aufwendungen der Erziehung bereits in die Rechnung der Familienplanung einbezogen werden (auch wenn hier das Verrechnen üblich ist). Die materielle und immaterielle Entlohnung der Lehrer steht vor der Entscheidung, fremde Kinder zu erziehen, und im pädagogischen Ehrenamt findet sich ein ganzes Sammelsurium unterschiedlicher individueller Gründe, sich pädagogisch zu betätigen (es macht sich gut im Lebenslauf, es macht Freude, es ist eine Möglichkeit, seinen Beitrag zum Gemeinwohl zu leisten, etc.). Man muß also schon eine anormale Situation konstruieren, um ein pädagogisches Verhältnis zeigen oder andeuten zu können, das nicht bereits in solche Ökonomien eingespannt ist. Olivier geht eine pädagogische Beziehung ein, die frei ist von pädagogischen Ambitionen. Er geht aber diese Beziehung ein, weil er sich von ihr etwas erhofft, obwohl er nicht weiß, was es sein könnte. Seine Hoffnung erweist sich zudem auch noch als unbegründet. Gerade die pädagogischen Ambitionen sind es, die im Alltag die Sicht auf den pädagogischen Kern als antwortendes Geschehen verdecken. Im pädagogischen Alltag hat sich die Grundstruktur so sehr ins Gegenteil verkehrt, daß sie nicht nur kaum mehr sichtbar ist, sondern sogar ins Vergessen abgedriftet ist. Hier setzt der klassische pädagogische Film mit seiner Feier des charismatischen Lehrers an. Das Lob des charismatischen Lehrers ist buchstäblich pervers (buchstäblich, da perversio im lateinischen soviel wie Verdrehung, Umkehrung bedeutet), weil die pädagogische Beziehung vollständig vom Lehrer her konstruiert wird, und der Beitrag des Schülers auf seine Funktion als Herausforderung für die Kunst des Lehrers reduziert wird. In solchen pädagogischen Filmen wird daher peinlich genau darauf geachtet, daß die Interessen der Schüler nicht in Konkurrenz zum Charisma des Lehrers treten, dessen Kunst ja gerade darin besteht, als unbestimmtes und grenzenloses Medium die schlummernden Möglichkeiten der Schüler zu erwecken (*Dangerous Minds*; *Blackboard Jungle*; *Freedom Writers*; . . .). Nur wenn das Charisma des Lehrers durch die Decke geht, dürfen Schüler auch gewisse Eigeninteressen entwickeln wie in *Dead Poets Society*.² Doch das Lob des Charismas ist nicht nur problematisch, weil es eine verdrehte

Situation affirmiert, es kassiert auch Differenzen und schweiß eine Gruppe in Abgrenzung zu allen anderen zusammen. Man braucht sich nur zu überlegen, welchen Platz in der Klasse von Robin Williams ein Schüler hätte, der das ganze Gehabe von dem da vorne, einfach peinlich, blöd und unwürdig fände: Er hätte nicht nur beim Lehrer, sondern auch noch bei den Mitschülern verloren.

Olivier hat überhaupt kein pädagogisches Interesse an Francis. Er weiß aber auch nicht darüber Bescheid, was er eigentlich von ihm will: Er ist weit davon entfernt, seiner Frau erklären zu können, warum er Zeit mit dem Mörder seines Sohnes verbringt. Und wenn man sich anschaut, was er so tut, und vor allem, was er so alles nicht tut, besteht kein Zweifel, daß er es sich selbst ebenfalls nicht erklären könnte. Und in dieses Vakuum, das überhaupt erst durch die Tatsache erzeugt wird, daß es sich bei Francis um den Mörder seines Sohnes handelt, und Olivier deshalb kein pädagogisches Interesse an ihm hat, tritt die Notwendigkeit zu reagieren.

Die Relationalität in Zentimetern. – Wenn also die Flucht in die Transzendenz verweigert wird, bleibt nur noch die Relationalität der immanenten Verhältnisse. Der Abstand und die Beziehung zwischen Olivier und Francis sind es, denen sich der Film so genau widmet. Spannend ist dies, weil zwischen Olivier und Francis keine natürliche Beziehung besteht; das einzige, was die beiden verbindet, ist abwesend: der ermordete Sohn. Und die Tatsache, daß er ermordet worden ist, ist gleichzeitig das Trennende. Die Regisseure lassen keinen Zweifel daran, daß es um dieses Vermessen der Beziehung geht: »Wie weit ist es von meinem Schuh bis zu deinem?« fragt Francis Olivier in einer Szene und mißt die Schätzung des Meisters mit dem Zollstock nach.

Obwohl sich kaum jemand vorstellen kann, wie es ist, wenn man den Mörder des eigenen Sohnes trifft, können sich die meisten sehr genau vorstellen, was passiert, wenn sie diese Konstellation auf der Leinwand sehen. Während es im Kino zumeist fertige Bilder sind, die sich an die Stelle des Versuchs, eine solche Situation zu denken, schieben, sind es im Alltag Vermeidungs- und Verdrängungsstrategien. Die Regisseure personifizieren diesen Umgang in Oliviers Frau. Sie handelt so, wie man es sich wohl am ehesten vorstellen kann: Sie will einfach nichts mit dem Täter zu tun haben und entzieht sich der Konfrontation. Es mußte also erst eine Person wie Olivier kreiert werden, die so gewöhnlich ist, daß sie sich nicht zu ungewöhnlichen Entscheidungen durchringt, und so ungewöhnlich ist, daß sie das Naheliegende unterläßt. Genau wie Olivier, der keine Ahnung hat, wie er mit seinem Schmerz umgehen kann, und einfach nur die Nähe zum Täter sucht, um zu sehen was passiert, ist der Zuschauer gezwungen, einfach dazusitzen und zu schauen, was sich für Anziehungs- und Abstößungsreaktionen zwischen dem Vater des Opfers und dem Täter ereignen. Das ist tatsächlich eine Entdeckung, weil hier eine Beziehung gezeigt wird, die sonst

entweder von fertigen Bildern verdeckt wird oder durch Vermeidung ohne Entwicklung bleibt.

Es versteht sich von selbst, daß ein Kino, das die Erwartungen des Zuschauers nicht bedient, sondern systematisch durchkreuzt, nicht mit den Reaktionen der Zuschauer *rechnen* kann. Ein Kino wie dieses ist ein Angebot ohne Nachfrage und gerade deshalb ein Beitrag zur ästhetischen und ethischen Bildung. Ohne die Sicherheit der staatlichen Förderung wäre es nicht möglich gewesen, den Aufwand zu betreiben, der nötig ist, um neue Bilder zu produzieren: Aufwand für einen Film zu betreiben heißt nämlich nicht unbedingt, viel Geld für Kulissen und Effekte auszugeben. Wer Szenen zwanzig- bis sechzigmal wiederholt, bis die Schauspieler endlich aufhören, wie Schauspieler die bekannten Muster des Kinos nachzuspielen, braucht einen entsprechenden finanziellen Rahmen. Dabei pflegen die Regisseure ein ähnlich leidenschaftliches Verhältnis zur Wahrheit wie Wissenschaftler, die nicht aufhören, ihre Experimente so lange zu wiederholen, bis sich endlich etwas Neues zeigt. Nun liegt es nur noch am Zuschauer, genau hinzuschauen und zu sehen, daß diese Bilder nicht einfach nur eine Wiederholung dessen sind, was man ohnehin schon kennt. Der Film arbeitet mit Strategien, die gegen das Wiedererkennen anarbeiten. Aber er verkündet keine alternative Wahrheit. Das einzige wozu die Filme der Dardennes auffordern, und das tun sie mit ähnlichem Nachdruck wie die Filme von John Cassavetes, ist eben dieses: Genau hinzuschauen. Wo kann das Kino näher bei sich selbst sein als dort, wo einem nichts bleibt, als genau hinzuschauen? Dabei geht es aber nicht einfach um das, was sich auf der Leinwand zeigt. Wenn einem auf eine solche Weise die Unangemessenheit seiner eigenen Wahrnehmungsschemata vorgeführt wird und das Fehlen von angemessenen, dann ist es der Zuschauer selbst, der sich als Gegenstand der Wahrheitssuche entdeckt. Luc Dardenne formuliert es so: »Vielleicht ist das der Spiegel der kinematografischen Kunst: dem Zuschauer gestatten, sich in Bezug auf seine Person zu irren. Sie nicht wiederzuerkennen, sich für einen anderen zu halten, ein anderer zu sein.« (*Der Spiegel* vom 18.11.2005)

Anmerkungen

- 1 Selbstverständlich heißt das nicht, daß eine allgemeine Pädagogik oder eine Philosophie der Pädagogik überflüssig wäre – im Gegenteil: Nur besteht ihre Aufgabe nicht in der Begründung der Pädagogik, sondern in der Erforschung der Konsequenzen des Vergessens ihrer Begründung.
- 2 Den außergewöhnlichen Film *L'Esquive* von Abdellatif Kechiche kann man als Kommentar auf solche Filme sehen: Hier versucht eine Lehrerin der gehobenen Mittelschicht, Kinder aus den Banlieues für ein klassisches Theaterstück zu begeistern. Und die Kinder begeistern sich für das Theaterstück – aber aus Gründen, die der Lehrerin verborgen bleiben; ihre Bemühungen laufen einfach nur ins Leere.