



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Chantal et le temps.

Ein Nachdenken über das Kino Chantal Akermans
im Kontext (film)philosophischer Zeitkonzepte“

verfasst von / submitted by

Rosalie Töpfer BA

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

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 066582

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

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Manfred Öhner

INHALTSVERZEICHNIS

I	An der Schwelle zum Anfang ZAUDERN	Seite 3
II	Bewegung und Stillstand WIEDERHOLUNG	Seite 18
III	Die physische Dauer WARTEN	Seite 37
IV	(K)Ein Ende setzen EWIGKEIT	Seite 61
Bibliographie		Seite 70
Abbildungsverzeichnis		Seite 75
Lebenslauf		Seite 76
Abstract		Seite 77

I An der Schwelle zum Anfang | ZAUDERN

„When people are enjoying a film they say 'I didn't see the time go by'... but I think that when time flies and you don't see time passing by you are robbed of an hour and a half or two hours of your life. Because all you have in life is time.... With my films you're aware of every second passing through your body.“¹

Die Herausforderung, die den Beginn dieser Arbeit markiert und weiterformen wird, liegt zum einen in der Absicht begründet, sich einer Filmemacherin zu nähern, deren Filme gleichermaßen von einer konsequenten Ähnlichkeit als auch von außerordentlicher Verschiedenheit geprägt sind. Der Bandbreite an filmischen Gattungen und Formaten auf der einen Seite – von Dokumentarfilmen, experimentellen und eher strukturellen Filmstudien, über Musicals, Dramen und Komödien bis hin zu Video-Installationen im musealen Kontext – steht auf der anderen Seite ein entschiedener Minimalismus formaler Elemente gegenüber, sowie der unaufhörliche Drang zu dessen Wiederholung. Bereits diese Eigenheit des Kinos Chantal Akermans – das Ausprobieren von Neuem und zugleich das Festhalten am Bestehenden – eröffnet in gewisser Weise eine Spannung, die von dem Getrieben-Sein in zwei entgegengesetzte Richtungen lebt. Ein Teil im Kino Chantal Akermans sucht das Sesshafte, während gleichzeitig das Nomadische bejaht wird. Während voller Energie vorangeschritten wird, bleibt stets ein Blick zurück auf etwas Vergangenen haften – ein Heimweh, welches Fernweh ist.

Das Kino von Chantal Akerman ist ein zutiefst selbstreflexives und transparentes Kino, dessen Oberfläche so dicht und offen zugleich ist, dass es aus sich selbst heraus eine Kraft entfaltet, die jenseits eines klassischen Kino-Illusionismus liegt. Akermans Gespür für die Orte – oder besser Nicht-Orte – denen sie begegnet (z.B. in *NEWS FROM HOME*, *HOTEL MONTEREY*) als auch für die leeren Räume, die oft wartenden

¹ Chantal Akerman in *Chantal Akerman. From Here*, Ein Film von Gustavo Beck und Leonardo Luiz Ferreira, 2010, zitiert durch: Vivian Ostrovsky: „I Didn't See Time Go By“, in: *senses of cinema*, Nr. 77, Dezember 2015

Menschen in von Einsamkeit durchzogenen Gegenden (D'EST), deren im Bildrahmen eingeschlossene Körper die Beklommenheit einer in der (über-)modernen Gesellschaft verankerten Sehnsucht in sich tragen (JE TU IL ELLE, JEANNE DIELMAN) ist eine der wesentlichen Besonderheiten ihres Kinos. Es sind Filme, die von einem *Nicht-mehr* durchzogen sind und eine Gegenwart zeichnen, die so aktuell wie vergangen, so modern wie rückläufig eine Gegenwart von koexistierenden Zeiten ist, deren treibende Kraft sowohl aus einem experimentellen Aufbruch ins Ungewisse als auch von einem festhaltenden Gedächtnis her rührt. Akermans Kino berichtet in gewisser Weise von einem Abwesend-Sein ohne jedoch jemals die Anwesenheit der Kamera zu leugnen. Ihr Kino bewegt sich, ist reine Bewegung, stets im Dazwischen; zwischen Da-Sein und Fern-Sein, zwischen Reisen und Er-Warten. Eine reine Bewegung, die sich gerade im Stillstehen, im Verweilen bemerkbar macht, um dort, im Stillen, dem Alltäglichen, dem Gewöhnlichen nicht nur einen Platz zu geben, sondern dieses in seiner durchdringendsten Wahrhaftigkeit erfahrbar werden zu lassen. Es ist vor allem Akermans sturer und zugleich sensibler Montageform zuzuschreiben, dass Zeit in ihren Filmen selten als abstrakte Komponente erscheint, sondern in ihrer direktesten Form zu uns spricht. Diese filmische Eigenheit rückt Akermans Werk in eine direkte Nähe zu Gilles Deleuze' Filmphilosophie, innerhalb derer die sich unmittelbar im Bild vollziehende Zeit einen besonderen Stellenwert erhält. Und mehr sogar, es sind genau diese ewig dauernden Einstellungen in Akermans Filmen, die den Bildern eine Qualität verleihen, die der Bergsonianischen Idee der *Dauer* entsprechen. Denn so oft passiert nicht viel oder fast nichts in Akermans Filmen – „[...] nichts zumindest als die Dauer [...] des Bildes.“²

Die Herausforderung, die den Beginn dieser Arbeit markiert und weiterformen wird, liegt zum anderen in der Akzeptanz dessen begründet, was diese Arbeit ganz bestimmt nicht leisten kann. An der Schwelle ihrer Entstehung kann sie bereits nicht als ein Bestreben sich sehen, das Werk

² schreibt Bazin bezüglich des Films *Le Mystère Picasso*, welchen er als einen „Bergsonianischen Film“ bezeichnet, André Bazin: *Was ist Film?* S. 236

jener Filmmacherin in seinem vollen Umfang, seiner gänzlichen Bedeutsamkeit bezüglich des europäischen, jüdischen und feministischen Kinos zu umfassen, sich einer Vollständigkeit zu verschreiben, denn dafür ist der Rahmen einer solchen Arbeit, welchen aber die Dimension jenes filmischen Werkes fordern würde, zu eng. Es ist aber auch nicht die treibende Kraft dieser Arbeit, dies zu tun. Was diese Arbeit antreibt, sind die Worte Akermans, die dieses Kapitel einleiten und die von einem physischen Kino berichten, sowie die eigenen, ganz persönlichen Seherfahrungen. Eine Qualität ihres Kinos sei die spürbare Zeit, die beim Betrachten ihrer Filme mit jeder Sekunde durch unseren Körper fließt. Dieser Qualität widmet sich die Arbeit und will dabei nichts anderes sein, als ein Nachdenken über Zeit und Kino innerhalb der filmischen Landschaften Chantal Akermans.

Die größte Herausforderung, die den Beginn dieser Arbeit markiert, ist jedoch das Setzen eines Anfangs überhaupt, die Suche nach einem fixen Punkt. Denn das Setzen eines Anfangs schiene doch das Wesen der Sache, um die es hier gehen soll, bereits zu verfehlen. Wenn die Frage nach einem Beginn bereits auf einen festgelegten Ort hindrängt, wir aber dem *Werden*, dem fließenden Vergehen der Zeit an sich, uns nähern wollen. Und wenn wir im gleichen Atemzug diese Zeit mit Henri Bergsons Begriff der Dauer, als eine von immerwährender Bewegung durchzogene Wirklichkeit begreifen, sehen wir uns gezwungen zu erkennen, dass im Schreiben über die Sache die eigentliche Qualität der Sache verloren geht. Wir scheitern also bereits zu Beginn. Wir scheitern an der Schwelle zum Anfang.

Wir scheitern und zaudern.

„Jetzt oder nie. [...] Jetzt... vielleicht.“³

3 Chantal Akerman im Film *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, Frankreich 1996 (alle Zitate aus diesem Film sind den deutschen Untertiteln der VHS-Fassung aus der Videothek des tfm-Instituts entnommen)

Im Jahr 1996 filmte die belgische Filmmemacherin Chantal Akerman einen Beitrag für die Sendereihe „Cinéma, de notre temps“, der den Titel CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN trägt. Diese filmische Auseinandersetzung mit sich selbst als „Filmmemacherin unserer Zeit“ ist vor allem eines: die Dokumentation einer Dokumentation eines Sich-im-Entstehen-Befindlichen. Der Beginn des Films: ein Zimmer, durch die Fenster scheint Licht hinein. Es ist Tag. Ein Hund läuft vom unteren Bildrand in den Raum. Schreibtische und Bürostühle verweisen auf einen Ort zum Arbeiten, farblich erscheint alles in kontrastarmem Weiß und Beige. Chantal Akerman betritt von hinten den Raum und setzt sich auf einen Stuhl rechts im Bild. Es folgt ein Griff zur Zigarettenschachtel, der für den Verlauf des Films unbedeutend bleiben soll, aber in gewissem Sinne bereits auf etliche Interviews mit Akerman verweist. Es ist ihr Auftritt, wie ein Bühnenauftritt, der bereits den Darstellungscharakter in sich trägt. Während sie ihren selbst geschriebenen Text vorliest, eine Verschriftlichung ihrer Gedanken (denn wie sie sagt, könne sie nur schwer aus dem Stehgreif erzählen), hören wir als ZuschauerInnen ihre Ideen und Bedenken zur Realisation dieses Beitrags. Ihr eigentliches Vorhaben, ausschließlich ihre Filme in Ausschnitten in diesem Projekt sprechen und damit etwas Neues entstehen zu lassen, lehnten die ProduzentInnen ab. Janine Bazin und André Labart verlangten die physische Präsenz der Filmmemacherin in der Dokumentation. „Und damit begannen die Schwierigkeiten.“⁴ Akerman spricht über den Moment zwischen zwei Filmen, die Angst vor der Lücke, die sich in diesem Moment auftut, die Willenlosigkeit und Anspannung während der Suche nach einem Konzept und dann erzählt sie diesen jüdischen Witz, welcher im übertragenen Sinn von dem Verhältnis zu ihrem eigenen Kino berichtet. Ihr Kino sei die Kuh, welche am Markt nicht verkauft wird, da sie zu mager ist. Oder wird sie nur nicht verkauft, weil sie nicht gut genug angepriesen wird? „Vielleicht liebe ich deswegen mein Kino, dass ein anderer, obwohl es ein mageres Kino ist, es schaffen kann, dass ich es liebe.“⁵ Während sie erzählt, bricht sie mal ab, beginnt von Neuem, zögert über den Sinn ihrer eigenen Worte,

4 Chantal Akerman im Film *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, Frankreich 1996

5 Ebd.

atmet tief aus und wieder ein. Der Film scheint noch nicht fertig zu sein, präsentiert sich selbst noch im Entstehen. Sie verwirft Gedanken schon im Schreiben und dennoch teilt sie uns diese mit. Sie präsentiert uns den Prozess oder vielmehr die Prozesse, einmal den des Schreibens des Textes für den Film und dann den des Filmemachens selbst. CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN kann somit als eine *Formwerdung der Formwerdung* betrachtet werden, wie sie von Joseph Vogl in seinem Werk *Über das Zaudern* mit den Gedanken des französischen Philosophen Paul Valéry besprochen wird, und zwar als eine Bedingung, „die Form des Werks in seiner Form-Werdung zu fassen und einen Weg einzuschlagen, der [...] sich in Verzweigungen und in Verzweigungen von Verzweigungen verliert“. Es ist eine Qualität, welche sich durch das Zaudern auszeichnet, sich in ihm manifestiert: „Zögern zu können, ein verlängertes oder ausgehaltenes Zögern [...] wird als absolute Bedingung eines Vermögens an der Schwelle zur Form identifiziert.“⁶ Und eben diese Schwelle, die den Moment des Zauderns in sich trägt, eröffnet sich durch diesen ersten Teil des Films und soll uns nun, in diesem Kapitel, dazu verhelfen, einen Anfang zu setzen, wo kein Anfang zu setzen ist, sondern wo viel mehr noch die unendlichen Möglichkeiten im Beginnen existent sind, Möglichkeiten, ein *Anderes* zu werden.

Warum Zaudern? Ist es nicht anmaßend, von einer Filmemacherin – deren Arbeit sich durch eine solch klare, konsequente Filmsprache auszeichnet und deren zahlreiche Filme auf die Energie⁷ und Produktivität einer Person hinweisen, die ganz deutlich vor Augen hat, was sie will und was nicht – als eine Zauderin zu sprechen? Vielleicht. Vielleicht aber auch nicht. »Vielleicht«, ein Wort, welches ebenfalls Akerman in dem Beitrag gebraucht, als sie von ihrer Vorbereitung dafür berichtet: „Ich stürzte zum Computer und sagte mir: 'jetzt oder nie'. Doch als ich das Wort nie

6 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, Zürich-Berlin: diaphanes 2008, S. 75

7 Zum Filmemachen müsse man aufstehen, sagt die Filmemacherin in ihrem Beitrag für die Filmreihe *Seven Women, Seven Sins* 1986. Es soll an späterer Stelle nochmal darauf zurückgekommen werden. Und es wird sich zeigen, dass sie es selbst widerlegte.

aussprach [...] 'Jetzt ...' und ich fügte hinzu.. 'vielleicht.'⁸ Ein wortwörtliches Zögern, in der „Zone der Unbestimmtheit zwischen Ja und Nein“⁹ verortet und von Joseph Vogl als eine Schwelle beschrieben, die sich zwischen Nicht-Handeln und Handeln auftut: Das Zaudern eröffnet eine Zwischen-Zeit. Es sei dabei aber „nicht als bloßer Gegensatz zur Aktualität, zur *energeia*, zu verstehen [...]. Es entzieht sich vielmehr der logischen Form von Bejahung und Verneinung.“¹⁰ Die Zaudernde ist folglich nicht die Nicht-Handelnde, sondern lässt sich in einem Dazwischen verorten, welches ein Vermögen wach werden lässt, dessen schöpferischer Aspekt im Virtuellen liegt. Und dieses Vermögen, welches Vogl mit der Potenz gleichsetzt, ein Vermögen zum Unvermögen zu sein, zeichnet sich äußerst stark in diesem Teil von CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN ab, findet in den oben genannten Worten von ihr seine direkte Aussage. Jetzt oder nie. Oder lieber vielleicht? Oder vielleicht lieber nicht? Ein kurzes Innehalten, ein Lesen in Gedanken. „Ja, genau. Nein, ich fange nochmal an.“¹¹ Es ist ein Zögern als ein Sich-Zeit-Nehmen, als die Akermansche Potenz schlechthin. Akermans Vermögen ist die Zeit. Und in dieser Zeit ein Zögern als die Fähigkeit und Möglichkeit, im Sein auch nicht zu sein, im Sprechen auch nicht zu sprechen. Als Option, im Film dieses Zögern überhaupt zu zeigen und nicht durch einen Schnitt zu entfernen. Dadurch erst wird CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN zu einer höchst selbstreflexiven Auseinandersetzung, deren filmische Mittel zwar stark reduziert sind, doch in diesem Minimalismus erst diese filmische Qualität offenlegen. Diese Potenz, welche sich also mit der des Zauderns vergleichen lassen kann, lässt sich ebenfalls im zweiten Teil des Films erkennen, welcher aus der ursprünglichen Idee zu ihrem Beitrag geschöpft wurde. Es folgen Ausschnitte aus 15 ihrer Filme, welche durch die Überschriften

8 Chantal Akerman im Film *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, Frankreich 1996

9 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, S. 57

10 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, S. 29

11 Chantal Akerman im Film *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, Frankreich 1996 – „Ich stürzte zum Computer und sagte mir: „Jetzt oder nie.“ Doch als ich das Wort *nie* aussprach ... „Jetzt“ und ich fügte hinzu „vielleicht.“ Es geht doch um dein Verhältnis zur Welt und zum Film. Ja genau. Nein, ich fange nochmal an. *[black]* Warum muss ich immer alles vergessen? *[black]* Ich will danach sagen können, die Sendung interessiert mich. *[black]*“

angekündigt werden: „Mit Ausschnitten aus...“ (es folgt die Auflistung der Filmtitel und Jahreszahl), „Und ohne...“ (wieder eine Auflistung). Hier entsteht erneut ein direkter Verweis auf das Vermögen, im Zeigen etwas nicht zu zeigen. Und dieses Nichts wiederum explizit zu machen und sichtbar werden zu lassen. Denn jede Auswahl von etwas bedingt ein Weglassen von etwas anderem. Und dass in diesem Weglassen sowohl das Poetische in Akermans Filmen mitschwingt, als auch ihre filmische Kraft selbst liegt, werden wir im weiteren Verlauf der Arbeit sehen.

Im Stocken, in der Unterbrechung, so Vogl weiter, manifestiert sich das Zaudern als Schatten des Handelns und rückt gleichzeitig das Verhältnis zur Zeit sowie zur Geschichte in eine Asymmetrie.¹² Vogl erklärt dies mit Nietzsches Überlegungen, wonach sich Handeln im Vergessen vollziehe und gleichfalls Geschichte hervorbringe. Der Schatten der Handlung aber, das Zaudern nämlich, würde ebendiese Geschichte durchbrechen und dabei eine bestimmte Erinnerung hervorrufen, welche „ein Gedächtnis des Nicht-Gewesenen, die Erinnerung an ein Vergangenes, das niemals Gegenwart war, eine Vorerinnerung an jene Handlungen und Aktionen, die nicht oder noch nicht geschehen werden“¹³ ist. Im Zaudern eröffnet sich also eine sonderbare und ganz eigene Zeitlichkeit, welche bereits die Richtung unserer folgenden Zeit-Befragungen ankündigt und in *CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN* einen konkreten Bezug erhält. Das *Gedächtnis des Nicht-Gewesenen* ist ein Gedächtnis des (Un-)Möglichen. Eine Stelle zu Beginn des Films, an der die Filmemacherin vom Nachdenken an sich erzählt, vom Zögern und vom Anpacken einer Idee, welche dann doch wieder vergessen wird („Warum nur vergesse ich immer alles?“¹⁴) berichtet gewissermaßen von diesem Vergessen, vom Pausieren und gleichzeitigen Entstehen der Handlung, welches nicht als Schwäche sondern als Kraft des Geistes verstanden wird. Eine Kraft, so kann weitergedacht werden, welche an eben genau dieser Schwelle entsteht, an welcher der lineare Ablauf der Zeit pausiert und damit eine

12 Vgl. Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, S. 24

13 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, S. 24

14 Chantal Akerman im Film *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, Frankreich 1996

Lücke öffnet. Eine Lücke, die jedoch kein Mangel ist, sondern eine Zwischenzeit, in welcher ein Ereignis „in seiner Mannigfaltigkeit, in seinen Varianten und Versionen“¹⁵ existiert und durch ihren „virtuellen Ereignischarakter die Chronologie des Geschehens auf[löst]“¹⁶. Dieser Moment des Zauderns erscheint zwar an seiner Oberfläche sichtbar als rückläufig und stagnierend, markiert aber im eigentlichen Sinne keinen Punkt, an dem etwas feststeht, sondern einen Übergang, ein „krisenhaftes Verhältnis von Tat und Hemmung, Handeln und Grund“, in welchem „zwangsläufig der Boden aufgewühlt [wird], auf dem überhaupt sich eine Welt, ein Weltverhältnis konstituiert.“¹⁷ Dem Zaudern ist folglich ein Moment der Bewegung eingeschrieben, es ist in sich bewegt und von einer gewissen Dynamik geprägt, die sich jedoch eher nach Innen zu orientieren scheint, statt nach Außen. In diesem Sinne kommt es dem Wesen der Wiederholung mehr als nah; im zweiten Kapitel soll dies wieder aufgenommen werden. Vielmehr aber scheint sich hier ein erster Bogen zu Henri Bergson zu spannen, welcher das Wesen der Dauer mit ähnlichen Begriffen fasst wie Vogl das Wesen des Zauderns. Denn nicht nur der Begriff des Virtuellen, welcher ebenfalls die Sphäre des Möglichen berührt und von Bergson konkret mit dem Gedächtnis in Verbindung gebracht wird (*„Das Gedächtnis als virtuelle Koexistenz der Grade“*¹⁸), sondern vor allem die Annahme des Zauderns als eine Lücke oder Zwischenzeit, welche das Chronologische zugunsten der Mannigfaltigkeit im Geschehen auflöst, entspricht der Bergsonschen Idee der Dauer als einer „qualitative Vielheit“, die von unendlich vielen Gleichzeitigkeiten und Möglichkeiten durchdrungen ist und somit sich von der physikalisch messbaren Zeitauffassung unterscheidet.¹⁹

Die Besonderheit, die den Beginn des filmischen Selbstportraits CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN wesentlich bestimmt, ist, dass dieser im ständigen sich-selbst-Dokumentieren und Zaudern

15 Joseph Vogl, S. 48

16 Joseph Vogl, S. 47

17 Joseph Vogl, S. 25

18 Henri Bergson: *Philosophie der Dauer*, Textauswahl von Gilles Deleuze, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013, S. 67

19 Vgl. Henri Bergson, S. 24

einen Schwellenraum eröffnet; er ist ein Beginn, der wie „eine Grenze, die sich weitet und die man nicht übertritt“²⁰ den weiteren Verlauf von Narration und Text strukturiert. Der Film von und über Akerman kann in diesem Zusammenhang auch als nichts anderes als die *Schwelle zum Film* von Akerman über Akerman gesehen werden. Seine bestimmte Form, die die Filmemacherin wählt und die den Anfang markiert – indem diese Form besprochen wird und sich dadurch noch im Formen ihrer selbst befindet – gleicht jenem gewissen Wartezustand, den Joseph Vogl zwischen einem „Nicht-Mehr und einem Noch-Nicht“ verortet, und der „im Unbestimmten, Fließenden liegt“²¹. Und zeichnet sich nicht zwischen diesem Nicht-Mehr und Noch-Nicht jener Begriff ab, der für die Philosophie von Gilles Deleuze einen ganz besonderen Stellenwert hat, gar als programmatisch für Deleuze gelten kann? Der Film als Schwelle zum Film beschreibt ein *Filmwerden* an sich und steht somit in unmittelbarer Nähe zur Deleuzeschen Idee des Werdens und des Anders-Werdens, das Deleuze in seinem mit Félix Guattari veröffentlichten Werk *Tausend Plateaus* thematisiert. Von Bergson inspiriert, ist das Denken bei Deleuze von großem Interesse für die a-chronologische Zeit geprägt, für die Vorstellung einer Gleichzeitigkeit des Verschiedenen und des Möglichen.²² Der Gedanke einer eher klassischen linearen Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tritt zugunsten der Simultaneität aller zurück. Lorenz Engell und Oliver Fahle haben in ihrem Beitrag zu Gilles Deleuze im Sammelband *Philosophie in der Medientheorie* erläutert, inwiefern im zeitlichen Nacheinander das Werden verloren geht: „[...] gerade dies nämlich läßt ja das jeweilig nicht mehr Gegenwärtige in der Vergangenheit untergehen und macht so zwar ein 'Anders geworden sein',

20 Joseph Vogl, S. 79: hier bezieht sich Vogl auf den Anfang von Franz Kafkas *Schloss*-Roman und resümiert auf S. 81 „Man kommt nie ins Schloss und ist immer schon dort. Das Schloss ist nichts anderes als die Schwelle zum Schloss.“

21 Joseph Vogl, S. 83 f. (hier belegt Vogl seine Überlegungen mit Walter Benjamin und verweist auf dessen Unterscheidung von Schwelle und Grenze: „Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte 'schwellen'.“ Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Gesammelte Schriften*, Bd. 5.1, Frankfurt a.M., 1982, S. 618)

22 Vgl. Lorenz Engell, Oliver Fahle: „Gilles Deleuze“, in: Alexander Roesler/ Bernd Stiegler (Hg.): *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 57-70, hier S. 62

aber eben nicht das 'Anders Werden' sichtbar.“²³ Erst in der simultanen Idee der Zeitlichkeit kann demnach ein Werden – Film-Werden, Portrait-Werden – als solches und in seinem Werden existieren. Dieses Verständnis manifestiert sich grundlegend in CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN, gerade durch den ihm innewohnenden Moment des Zauderns. Nicht die Verwendung raffinierter filmischer Mittel erzeugt diese Simultaneität, sondern die bescheidene Eigenschaft des Films bzw. der Filmemacherin, die eigene Entstehung zu reflektieren und nicht-Gewesenes neben Gewesenem zu nennen (wie z.B. die Filmtitel oder die unterschiedlichen Ideen zum Film).

Die soeben besprochene Vorstellung einer Gleichzeitigkeit möglicher Zeiten lässt an dieser Stelle einen zweiten kurzen Exkurs zu Henri Bergson zu. Vogl selbst stellt bereits auf den ersten Seiten in *Über das Zaudern* eine Verbindung zu Bergson her, indem er seine Überlegungen mit dem *Moses des Michelangelo* eröffnet und die Interpretationen von Sigmund Freud hinzuzieht. Dessen erdachte bildliche Beschreibung der steinernen Figur, die Suche nach möglichen Bedeutungen innerhalb der Abwesenheit jeglicher Bedeutungsträger durch imaginierte Phasenbilder, markieren für Vogl eine Art der Analyse, die kinematografisch vorgeht: „Mit dem Bergsonismus von Gilles Deleuze gesprochen, vollzieht sich hier eine indirekte Darstellung der Zeit.“²⁴ Die von Freud gefertigten Zeichnungen des zaudernden Mose sind für Vogl nichts anderes als Deleuzesche Bewegungs-Bilder, deren einzelne Phasenbilder sich als *bewegliche* Schnitte verstehen lassen. Hier ist nun also die erste Verbindung zu Bergson (und Deleuze) durch Vogl selbst gesetzt. Doch noch eine weitere, sehr schöne Textpassage seines Buchs spricht fast wörtlich Bergsonsche Worte.

Gemeint ist jene Textpassage, in welcher Vogl hinsichtlich Schillers *Wallenstein* die oben bereits beschriebene Zwischenzeit im Zaudern als Konjunktiv benennt; als eine achronische Zeit, „in der das Vergangene,

23 Lorenz Engell, Oliver Fahle: „Gilles Deleuze“, in: Roesler/ Stiegler: *Philosophie als Medientheorie*, S. 62

24 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, S. 12 f.

das Gegenwärtige und das Zukünftige simultan gegenwärtig sind“²⁵. Diese Gleichzeitigkeit von gestern, morgen und heute verweist auf genau die Eigenschaft, welche Bergson in seiner *Philosophie der Dauer* der Zeit als Dauer zuschreibt und die so grundlegend für Deleuze wird. Ebenso lässt sich das Vermögen der Schwelle, welches eingangs beschrieben wurde, als eine Formwerdung von etwas zu existieren, ja wenn nicht sogar die Schwelle als solche, mit der Bergsonschen Dauer vergleichen. Denn Bergson erfasst das Wesen der Dauer wie folgt: „Die Dauer ist kontinuierliches Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt und im Vorrücken anschwillt.“²⁶ In diesem Sinne sei die Dauer, also Zeit, immer bewegt und immer schon Gedächtnis.

Kann hier nicht ein direktes Näheverhältnis des Dauer-Begriffs von Bergson und des Zauder-Begriffs von Vogl festgehalten werden? Wenn sich das Zaudern als eine Zwischenzeit an der Schwelle begreifen lässt, als ein Pausieren, welches jedoch bewegt ist und in dieser Bewegung noch die sämtlichen Möglichkeiten seines eigenen Zustands in sich trägt, so öffnet sich doch in diesem Zaudern eine Zeitlichkeit, die dem Gedanken der *durée* bei Bergson äußerst nah kommt. Was hier beschrieben wird, kann folglich ebenfalls mit einem Dazwischen gefasst werden, denn die reine Dauer, das ist nicht einfach die Zeit, die linear vergeht, an der Uhr ablesbar in Stunden und Minuten eingeteilt. Die Dauer, das ist also nach Bergson eine Bewegung der Vergangenheit, oder vielleicht besser, die Vergangenheit als Bewegung, welche in ihrer Bewegung zur Zukunft hin wächst. Liegt vielleicht das Wesen der reinen Dauer in einem Moment des Zauderns? Oder wie lässt sich auf einem anderen Weg diese Verbindung begrifflich fassen? Das Zaudern könnte ebenso als jener Zustand unseres Bewusstseins beschrieben werden, der in gewisser Weise die eigene Dauer spürbar werden lässt, dadurch, dass die Zeit in diesem Moment des Zögerns in ein Dazwischen schleicht und sich ausbreitet. Wer zaudert, hat Zeit.

25 Joseph Vogl, S. 47

26 Henri Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 59

Zwei Seiten trägt das Zaudern in sich, eine eher passive und eine aktivere Seite – oder anders gesagt, eine äußere und eine innere. Uns soll nun kurz die passive Seite interessieren, innerhalb derer Vogl „... eine zumindest lose Verbindung des Zauderns zu einem älteren Sündenregister [sieht]. Das Zaudern dokumentiert eine entfernte Verwandtschaft zum Laster oder zur Todsünde der Trägheit, der *acaedia*.“²⁷ Diese Seite des Zauderns korrespondiert nicht nur im Allgemeinen mit den trägen Bildern, die charakteristisch für Chantal Akermans Filme sind, sondern wird im Grunde ganz direkt von Akerman selbst thematisiert. Innerhalb der Reihe SEVEN WOMEN, SEVEN SINS verfasste Chantal Akerman im Jahr 1986 einen filmischen Kurzbeitrag zu einer der sieben Todsünden, der Trägheit. Ihr Kurzfilm trägt den Titel SLOTH. PORTRAIT D'UNE PARESSEUSE und zeigt einen Ausschnitt aus dem Tag im Leben einer faulen Frau, welche von Chantal Akerman selbst verkörpert wird. Akerman zeigt kleine, scheinbar nichts-bedeutende Handlungen und Gegenstände an einem Samstag morgen. Diese Alltagsminiaturen werden begleitet vom Spiel einer Cellistin, welche im Nebenzimmer an einem Stück übt. Der acht-minütige Film kann zugleich als eine Hommage an die eigene Filmarbeit gesehen werden, sowie an die eigene Beziehung Akermans zur Zeit. Dass sie sich ausgerechnet der Trägheit bzw. Faulheit widmet, scheint mehr als nur dem Zufall geschuldet und nimmt ganz eindeutig Bezug zu der ihren Filmen eigenen Zeitlichkeit. Denn Faulheit ist etwas, das explizit mit einem ganz bestimmten Verbrauch und Verständnis von Zeit zu tun hat. Mit SLOTH verweist Akerman auf jene bereits vorhandenen „Bilder der Trägheit“²⁸, wie sie so oft in ihren Filmen zu finden sind. Sie befindet sich außerdem anfangs, wie schon im gesamten Kurzfilm LA CHAMBRE, im Bett liegend. Ihre Erklärung in SLOTH, zum Filmemachen müsse man aufstehen, scheint bereits in LA CHAMBRE widerrufen. „In dem heraufbeschworenen Bild einer nur herumliegenden Frau scheint für Akerman etwas Persönliches,

27 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, S. 108

28 Maureen Turim: „Persönliche Fürwörter / Wörter für Persönliches in »Je tu il elle« und »Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles«“, In: Ofner, Astrid/ Claudia Siefen/Stefan Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 6. Oktober bis 3. November 2011. Eine Publikation der Viennale*. Wien: Viennale, 2011, S. 92-107, hier S. 100

Autobiographisches zu liegen, verbunden mit einem Wiederholungszwang.“ Maureen Turim schreibt in ihrem Beitrag *Persönliche Fürwörter / Wörter für Persönliches*, welcher in der Viennale Publikation anlässlich der Chantal Akerman Retrospektive 2011 zu finden ist, über das Auf-der-Stelle-Treten der Protagonistin in Akermans Film *JE TU IL ELLE*. Darin spielt Akerman selbst (wie so oft in ihren früheren Filmen) eine junge Frau, die sich im ersten Teil des Films in tagelanger Einsamkeit in ihrem Zimmer aufhält, ohne dieses zu verlassen. Sie wird ausgiebig dabei gefilmt, wie sie versucht, in diesem Zimmer anzukommen, sich einzurichten, ihren Platz in einem Raum zu finden; wie sie pausenlos und ausschließlich Zucker löffelt, Briefe schreibt, in denen sie doch nichts sagt und diese auf dem Fußboden anordnet. Es ist eine Frau, die diese Trägheit auf fast manische Weise lebt. Die Ziellosigkeit ihrer Tätigkeiten findet ihren Höhepunkt im zu nichts führenden Briefeschreiben. (Im zweiten Kapitel der Arbeit wird dieser Teil des Films ausführlicher diskutiert.) Die Trägheit, schreibt Joseph Vogl, sei nicht nur die reine Dauer der Untätigkeit, sondern „[s]ie verbindet vielmehr eine bestimmte Unruhe des Geistes mit der Verfolgung verschiedenster, beliebiger Dinge ohne Ziel, ohne Bestand, ohne ernsthaften Sinn und Zweck [...]“.²⁹ Dieser ziellose, unökonomische Verbrauch von Zeit spiegelt sich in sämtlichen Filmen Akermans wider, auf der Ebene der Einstellungsdauer, des Filmbildes selbst, als auch auf der Ebene der Narration.

Bereits Heike Klippel widmet in ihrem 2009 erschienenen Band *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino* ein Kapitel drei ausgewählten Filmen Chantal Akermans und analysiert diese im Kontext theoretischer Überlegungen zur Zeit, wobei sie die Zeitauffassung innerhalb westlicher Gesellschaften und die darin konstituierte weibliche Zeit einleitend beleuchtet. Anhand der Untersuchungen von Julius T. Fraser macht Klippel deutlich, dass in westlichen Gesellschaften eine lineare Zeitauffassung favorisiert wird, welche mit Begriffen wie Zielorientierung und Fortschrittsglaube einhergeht.³⁰ Zeitverbrauch benötigt dieser

29 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, S. 108

30 Vgl. Heike Klippel: *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino*, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2009, S. 80 ff.

Auffassung nach also Ziel, Struktur und eine ökonomische Rechtfertigung. Die Zyklichkeit temporaler Ereignisse hingegen wird zwar mit Sicherheit verbunden, aber doch eher angstvoll als ein Auf-der-Stelle-Treten angesehen. Diese repetitiven Tätigkeiten ohne Ziel, so Klippel, sind jedoch oft Teil eines weiblichen Alltags und beschwören eine „langweilige und mühselige Ewigkeit, in der Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit ineinanderfließen und die Zeit strukturlos wird.“³¹ Dass die Zeit strukturlos wird, liegt wohl daran, dass sie spürbar wird und umgekehrt: die Zeit als physisch wahrnehmbare. In Klippels Beschreibung des Ineinanderfließens von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft klingen erneut die Worte nach, mit denen Henri Bergson die reine Dauer beschrieben hat. Und diese physische Dauer, diese „mühselige Ewigkeit“ ist Teil von Akermans Filmen.

Wie Vogl weiter schreibt, findet sich in der *acaedia* eine Präferenz zum „Ausweichen und Vermeiden, eine Vorliebe [...] für Labyrinth und nicht-lineare Zeit [...]: mit der Behauptung, dass die Zeit niemals fehle, dass ihr die Zeit eine unendliche und unerschöpfliche Quelle sei.“³² Die Zeit als endlose Quelle ist bei Chantal Akerman nicht nur von Bedeutung, sie ist existentieller Bestandteil ihrer filmischen Arbeit, ihres Umgangs mit Filmzeit. Ihre Vorliebe für die lange Einstellung, für ewig dauernde Kamerafahrten und Stilleben-ähnliche Filmbilder betonen die Wichtigkeit von Zeit in ihren Filmen. Zeit, die sich nicht einer Narration unterordnen und somit nicht zum Opfer einer linearen Filmwelt werden muss. Nicht nur innerhalb der beiden filmischen Beispiele *CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN* und *SLOTH* manifestiert sich das Zaudern im Werk Akermans. Es ist fester Bestandteil ihres filmischen Denkens, darauf jedenfalls lassen die Bilder schließen, welche so oft die Handlung nicht vorantreiben, keinen Pathos heraufbeschwören wollen, sondern einfach nur andauern und in ihrem Dauern eine Erzählung spinnen, die mit der filmischen Handlung nicht zwingend kongruent ist. Der Verbrauch von Zeit im Werk Akermans geschieht im ökonomischen wie im narrativen Sinne

31 Heike Klippel, S. 77

32 Joseph Vogl, S. 108

ohne festes Ziel, die Zeit erscheint in einer unerschöpflichen Dichte vorhanden wie ein „fieberhafter Müßiggang“³³.

Doch neben dieser eher passiven Seite des Zauderns, welche Vogl mit der Trägheit beschreibt, gibt es auch eine andere, aktive Seite, welche sich „gegen die Festigkeit von Weltlagen, gegen die Unwiderruflichkeit von Urteilen, gegen die Endgültigkeit von Lösungen [...]“³⁴ wendet: „Das Zaudern ersucht um Revision.“³⁵ Revision – das Überprüfen. Re-Vision – das Wieder-Ansehen also, das Erneut-Betrachten; eine Tätigkeit, die die Wiederholung impliziert und somit in direkter Nähe zu Chantal Akerman steht. Im Wiederholen erst, in dieser bestimmten Form von Re-Vision, welche vielleicht erst im Zaudern – diesem merkwürdigen Paradox von passiven Handeln und aktiven Empfinden von Zeit – entsteht, äußert sich ein Zeitverständnis oder überhaupt ein Weltverständnis, welches nun in den nächsten Seiten herausgearbeitet werden soll.

33 Joseph Vogl, S. 108

34 Joseph Vogl, S. 108 f.

35 Joseph Vogl, S. 109

II Bewegung und Stillstand | WIEDERHOLUNG

*„Hör auf wiederzukäuen, sagte mein Vater, und
fang nicht schon wieder mit den alten Geschichten an,
und
meine Mutter hat einfach geschwiegen, es
gibt nichts wiederzukäuen, sagte mein Vater, es gibt
nichts zu sagen, sagte meine Mutter, und dieses
Nichts
ist Gegenstand meiner Arbeit.“³⁶*

Als eines der wesentlichen Merkmale im künstlerischen Werk Chantal Akermans steht die Wiederholung und der stetige Wunsch der Filmemacherin dieser zu entkommen. Dieser Wunsch birgt in gewisser Weise eine ganz sonderbare Spannung, welche sich in ihren Filmen äußert als ein Pendeln zwischen der unaufhörlichen Suche nach einer Antwort, die das *Nichts* füllen kann auf der einen Seite und dem Gefangen-sein in einer Form, deren asketischer Minimalismus sich an das *Nichts* anzunähern scheint, auf der anderen Seite. „Sie würde liebend gern diesem Bild entfliehen. Der Wiederholung. Der Wiederholung entfliehen.“³⁷ Und doch ist die Wiederholung Teil ihrer Arbeit, es scheint, als sei sie es, da sie Teil ihres Lebens war. Es sind vor allem diese langen Einstellungen, die immer wiederkehrend sich durch das Werk Akermans ziehen und dabei (sich selbst zitierend) zum Klischee ihrer Arbeit avancierten. Prägend war dafür Akermans damaliger internationaler Erfolg mit dem Film JEANNE DIELMAN, welchen sie 25-jährig drehte und der sie verfolgen sollte wie ein Schatten, aus dem es nicht herauszutreten gelang.

Das vermeintliche Auf-der-Stelle-Treten, welches – so haben wir im ersten

³⁶ Chantal Akerman: „Neben seinen Schnürsenkeln in einem leeren Kühlschrank laufen“, In: Astrid Ofner/ Claudia Siefen/Stefan Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 6. Oktober bis 3. November 2011. Eine Publikation der Viennale*. Wien: Viennale, 2011, S. 71-81, hier S. 71

³⁷ Chantal Akerman im Film *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, Frankreich 1996

Kapitel gesehen – das Zaudern in sich trägt, ist zugleich in der Wiederholung zu finden. Im Grimm-Wörterbuch wird diese Nähe beschrieben; schlägt man den Begriff Zaudern nach, so liest man: *„aus der wiederholung der thätigkeit entspringt, wie bei zögern, der begriff des langsamen fortschritts und der bedenklichkeit, welche die handlung hemmt.“*³⁸ Wiederholung und Zaudern sind eng miteinander verknüpft durch ihre Spiralhaftigkeit, die scheinbare Endlosschleife, das Nicht-Vom-Fleck-Kommen, das Infragestellen. Doch lässt sich in dieser Grimmschen Beschreibung eher die passive Seite des Zauderns herauslesen als die aktive, welche Joseph Vogl beschrieben hat. Und zugleich findet sich auch bei Grimm der unmittelbare Bezug zur Handlung, zum Fortschritt, welcher nur allmählich vorangeht – auch hier äußert sich bereits die Zeitlichkeit des Zauderns als sich wiederholende Tätigkeit, deren Existenz sich vor dem wirtschaftlichen Nutzen behaupten muss. Dass die Wiederholung nicht nur mit einem ganz spezifischen Verbrauch von Zeit einhergeht, sondern eng mit dem Vergessen in Verbindung tritt, lässt sich ebenfalls im Grimm-Wörterbuch nachlesen. Dort steht außerdem zur Wiederholung geschrieben: *„'vergegenwärtigung, repetition': ich ... alles insgesamt wieder vergessen hatte, welches die unterlassene wiederholung verursachte“*³⁹. Die Wiederholung ist demnach Teil der Erinnerungsarbeit (etwas wieder holen) und in diesem Sinne in ihrem Rückwärts-Gerichtet-Sein sogleich zukunftsorientiert: etwas bereits in der Vergangenheit liegendes soll zukünftig erinnert werden. Eine ehemalige Gegenwart soll erneut ver-gegenwärtigt werden. Die Wiederholung richtet sich demnach explizit gegen das Vergessen, oder besser, sie gehört zur Kehrseite des Vergessens.⁴⁰ Die Wiederholung ist somit Teil des Gedächtnisses.

Heike Klippel beschreibt das Wiederholen-Wollen mit Freud als ein „Festhalten-Wollen des Bekannten“, welches das „Vergangene vor dem

38 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch. Band 31 Fünfzehnter Band. Z – Zmasche*, bearbeitet von Karl Weigand, München: DTV 1984, Spalte 394

39 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch. Band 29 Viehrzehnten Bandes I. Abteilung 2. Teil. Wenig-Wiking*, bearbeitet von Karl Weigand, München: DTV 1984, Spalte 1054

40 An dieser Stelle sei an den Film SANS SOLEIL von Chris Marker und den darin vorkommenden Satz „Erinnerung ist nicht das Gegenteil von Vergessen, sondern ihre Kehrseite.“ erinnert.

Verlust durch die Zeit retten“ möchte.⁴¹ Darin äußere sich die Manifestation eines Bestrebens nach Zeitlosigkeit innerhalb der Wiederholung. Was Klippel hier herausarbeitet, ist das seltsame Paradox, welches sich in der Wiederholung offenbart und Klippel darin begründet sieht, dass der Wunsch nach der Transzendenz von Zeit, immer auch der Wunsch nach der Auslöschung derselben ist. Für Deleuze liegt, nach Klippel, dieser Widerspruch in der Tatsache, dass die Wiederholung bereits im Singulären (statt im Allgemeinen) vorherrschend ist, gerade weil sie dessen Einzigartigkeit durch die immerwährende Selbstbefragung behauptet. Die „Universalität des Singulären“, welche die Wiederholung demnach – im Gegensatz zur „Allgemeinheit des Besonderen“ – anstrebt, erlangt ihre Gültigkeit „nur im Überragenden, immer wieder sich selbst Zitierenden [...]“.⁴² Hier macht sich das eigentliche Problem bemerkbar, welches die Wiederholung anscheinend mit ihrer eigenen Zeitlichkeit hat. In dem Versuch nämlich, die Vergangenheit in Zukunft zu verwandeln, mache sie zwar einerseits deutlich, dass das Vergangene für jeden Zukunftsentwurf zu einem elementaren Bestandteil werde, doch andererseits birgt das Konzept der Wiederholung eine Gefahr. Die Wiederholung will das Unmögliche, zumindest in dem Sinne, als dass sie sich dem Neuen verweigert.⁴³ Aus dieser Sicht ist die Wiederholung die ewig aufs Neue Suchende, ohne aber das Neue in dieser Suche zu akzeptieren und somit – zumindest aus dieser Perspektive – zum Scheitern verurteilt. Das einzig Neue, das die Wiederholung hervorbringen kann, sind scheinbar die „endlosen Variationen des zunächst einmal nur im Prinzip Gleichen“.⁴⁴ Das Ähnliche, welches aber nie, nie mehr, nie wieder Dasselbe sein kann, ist ihr Verhängnis. Zum Problem wird ihr stetiger sehnsuchtsvoller Blick zurück, während sie nach vorne schreitet; und ihr Verlangen, aus einer bereits vergangenen Gegenwart, die nie mehr Gegenwart sein wird, eine solche zu machen. In diesem Sinne folgt die Wiederholung grundlegend dem Prinzip einer Spirale, einer Drehbewegung, die zwar immerwährend ist, jedoch ohne Ziel bleibt und

41 Heike Klippel: *Zeit ohne Ende*, S. 40

42 Heike Klippel, S. 42 f.

43 Vgl. Heike Klippel, S. 43

44 Heike Klippel, S. 43

sich somit stets der Gefahr ausgeliefert sehen muss, auf sich selbst zurückgeworfen zu werden. Dies ist ihr oft schmerzlicher Beigeschmack. Die Wiederholung, welche somit als ganz nah am Stillstand, am Auf-der-Stelle-Treten wahrgenommen wird, ist andererseits alles andere als das. Sie ist die Betonung der Bewegung auf seltsamste Weise. Die Wiederholung bleibt ein paradoxes Unterfangen. Mit endloser Energie schreitet sie unablässig voran, doch mit dem Blick zurück scheint sie ihr Ziel nie vor Augen zu haben. Und doch bleibt sie stets in Bewegung und verneint den Stillstand. Der Stillstand ist lediglich ihre Oberfläche, in der Tiefe aber ist sie reine Bewegung.

Der Widerspruch, welcher sich hier offenbart und zur Charakteristik der Wiederholung gehört, wird einmal mehr von Heike Klippel mit dem Verhältnis der Wiederholung zum zeitlichen Verlauf erläutert. Sie sei in der Realität dem Ähnlichen verpflichtet und verhält sich damit entgegengesetzt zum Verlauf der Zeit.⁴⁵ Doch unterscheidet Klippel hierbei zwischen einer strukturellen und einer inhaltlich-konkreten Ebene der Wiederholung. Strukturell, oder anders, mit Freud erklärt, steuert die Wiederholung auf die Ewigkeit zu, „[...] und da Ewigkeit einem Lebendigen nicht zukommt, repräsentiert sie den Tod.“⁴⁶ Hinter dieser Erkenntnis versteckt sich ebenfalls der bereits erwähnte mangelnde Antrieb nach Fortschritt, welcher in einer Gesellschaft wie der unsrigen allenfalls den wirtschaftlichen Tod bedeutet. Die andere Ebene der Wiederholung jedoch, so Klippel, verweist eher auf das Gegenteil. Denn in dem tiefen Wunsch, das Vergangene zu bewahren, es vor dem Verlauf der Zeit zu retten, liegt der zumeist bittere Versuch, dem Tod zu entfliehen. Der Stillstand, den die Wiederholung zumindest nach außen hin als gültig anerkennt, ist heimlicher Verehrer des Todes und zugleich dessen treuester Gegner. Dieser Dualismus von SchützerIn des Lebens und VertreterIn des Todes betont aber zumindest eine Sache ganz offensichtlich, nämlich, dass sich in der Tätigkeit der Wiederholung eine gewisse Unsicherheit, Ablehnung oder gar Protest gegen herrschende

45 Heike Klippel, S. 44

46 Ebd.

Ordnungen versteckt.

Dass die Wiederholung die Grundlage im Denken bei Gilles Deleuze ist, beschreibt Michaela Ott in ihrer Einführung zu ihm. Dabei macht sie bereits auf den ersten Seiten deutlich, dass Deleuze innerhalb seiner Überlegungen zur Wiederholung eine wesentliche Anforderung an diese stellt. Für ihn sei sie zwar Bedingung des Denkens, Sprechens, ja Bedingung des Lebens überhaupt, aber nur solange sie das Anders-Werden im Werden überhaupt bejaht.⁴⁷ Sprich, sie soll konzeptuell nicht das Neue verweigern, sondern – und hier öffnet sich eine grundlegend entgegengesetzte Perspektive – anerkennen, dass im Alten die Möglichkeit eines Neuen besteht:

„Zu vermeiden wäre die mechanische Wiederholung, die trotz des zeitlichen Abstands ein Identisch-Werden anstrebt und nicht das Andere im Wiederkehrenden begrüßt. Geschieht Deleuzes Bejahung der Wiederholung doch in dem Wunsch, sie zu vertiefen und als differente wiederkehren zu lassen, in ihr subjektvorgängige, unpersönliche Größen zu entdecken – deren Prototyp die Unendlichkeit, mit Bergson die »Dauer« ist –, um deren Aktualisierung als unzeitgemäße, singuläre, ereignishafte hervorzukehren.“⁴⁸

Der Wunsch, durch die vertiefende Suche das Differente im Wiederkehrenden zu entdecken, beschreibt also eine Denkweise, welche die Linearität eines Fortschreitens ausschließt, zugunsten „zyklischer Gedankenvertiefung und Vielfachperspektivierung“⁴⁹. In diesem Sinn ist die Wiederholung durchaus in der Lage, etwas Noch-Nicht-Dagewesenes zu Tage zu fördern. Hier lohnt sich ein erneuter Blick zurück zum Zaudern und die ihm innewohnende passive Seite, welche sich nach Joseph Vogl

47 Vgl. Michaela Ott: *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2005, S. 11

48 Michaela Ott, S. 11

49 Michaela Ott, S. 27

„insbesondere in ihrer neuzeitlichen und modernen Gestalt [durch] eine Vorliebe fürs Ausweichen und Vermeiden, eine Vorliebe für Verzweigungen, für Labyrinth und nicht-lineare Zeit [...]“⁵⁰ auszeichnet. Zaudern, Trägheit und Wiederholung sind Phänomene, die ganz eindeutig mit einer ähnlichen Zeitlichkeit einhergehen, sich durch den übermäßigen und ökonomisch nutzlosen Verbrauch von Zeit definieren. Immer wieder begegnen uns dabei das Nicht-Lineare, die immerwährende, innere Bewegung des Geistes sowie das Paradox des gleichzeitigen Stillstands innerhalb eines reinen Bewegt-Seins.

Dieses Paradox findet sein filmisches Äquivalent – dies sei nun zumindest die Annahme – im filmischen Stilleben, also in jenen Filmbildern, die der Fotografie sehr nahe kommen. Deleuze befasst sich mit diesem innerhalb seiner Auseinandersetzung mit dem japanischen Filmemacher Ozu, der seiner Meinung nach erstmals ein Werk kreierte, welches rein optische und akustische Situationen schuf.⁵¹ Mit der Entwicklung rein optischer Situationen (und später auch akustischer) vollzieht sich nach Deleuze der wesentliche Umbruch innerhalb der Filmgeschichte. Wurde das klassische Kino vor dem Zweiten Weltkrieg – das sogenannte „Bewegungs-Bild“ – noch von der Bewegung dominiert, so erhebt nach Deleuze das moderne Kino – das „Zeit-Bild“ – die Zeit zum Subjekt. Diese beiden unterschiedlichen Verfahrensweisen lassen bestimmte Wahrnehmungen zu: auf der einen Seite stehen die der Bewegung untergeordneten „sensomotorischen“ Bilder und „Aktionen“, in denen die Zeit eine der Bewegung untergeordnete Rolle spielt. Auf der anderen Seite stehen die „optischen und akustischen Situationen“, welche mit einer sehr direkten Form von Zeitlichkeit einhergehen. Das nur kurz zur Begrifflichkeit bei Deleuze. Hier soll uns nun aber das Stilleben interessieren, welches bei Deleuze eine gesonderte Position hinsichtlich seiner Zeitlichkeit innerhalb des „Zeit-Bildes“ einnimmt und uns unmittelbar zu den fotografischen Filmbildern im Werk Chantal Akermans führt.

Die Besonderheit eines filmischen Stillebens lässt sich nämlich im bereits

50 Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, S. 108

51 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 26

genannten Paradox der Wiederholung finden. Ein Erklärungsversuch: Wie oben beschrieben, ist die Wiederholung an der Oberfläche Stillstand, doch in ihrer Tiefe bewegt. Das stillleben-ähnliche Filmbild funktioniert nach einem analogen Prinzip. Es negiert an der sichtbaren Oberfläche die filmische Bewegung. Film aber ist Bewegung, ist reines Bewegt-Sein. Denn wie Deleuze schreibt, sind auch die Schnitte im Film „bewegliche Schnitte“, sprich auf die filmische Bewegung *zugeschnitten*.⁵² Film ist ebenso Wiederholung. Die reproduzierte Wiederholung einer bereits vergangenen Gegenwart, die während einer Filmvorführung erneut vergegenwärtigt wird. Film folgt also bereits vom Wesen her den Regeln der Wiederholung, will jedoch die Wahrnehmung seiner damit verbundenen Zeitlichkeit unterdrücken. Dies gelingt ihm durch das Ablenken von seinem eigenen filmischen Da-Sein mittels der Vormachtstellung des Narrativen durch das *continuity editing*. Die filmische Bewegung, seine der Wiederholung ähnliche Zeitlichkeit, wird zugunsten der narrativen linearen Bewegung zurückgestellt. Wir könnten hier noch weiter in den Mikrobereich des Films, den Filmkader nämlich, vordringen. Denn jeder Filmkader ist eigentlich die Wiederholung des vorhergehenden, mit der Bedingung einer minimalen Abweichung – hier erkennen wir, mit einem Verweis auf die bereits erwähnte Grundvoraussetzung der Wiederholung bei Deleuze, dass das Denken Deleuzes (die Bejahung des Neuen in der Wiederholung) ein zutiefst kinematografisches ist. Ist diese Abweichung zwischen den Filmkadern nicht gegeben, so sehen wir den scheinbaren Stillstand; eine filmische Fotografie, jedoch ohne tatsächlich Fotografie zu sein. Ein Stillstand, ohne jedoch stillzustehen. Doch dieser Stillstand ist in keinem Sinne die Verweigerung des Filmischen, sondern die Betonung des filmisch Möglichen mithilfe der Zeit. Ein Exzess. Es fließen hier die beiden äußersten Pole dessen zusammen, was wir Wiederholung genannt haben.

Im Ersten Kapitel des „Zeit-Bildes“ gelingt Gilles Deleuze eine wundervolle Beschreibung des filmischen Stilllebens als die unmittelbare Zeit, welche

⁵² Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 15 f.

in einem besonderen Maße den Dauer-Begriff bei Bergson berührt. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass Deleuze das Stillleben bei Ozu zwar in unmittelbarer Nähe dessen sieht, was Noël Burch „pillow shots“ nennt, jedoch einen festen Unterschied ausmacht, zwischen „einem leeren Raum, leeren Landschaften und einem Stillleben im eigentlichen Sinne [...]“⁵³. Diese Unterscheidung ist für den folgenden Blick auf ausgewählte Filmsequenzen bei Chantal Akerman unabdingbar. Das Stillleben gewinne seine Bedeutung aus der Anordnung und Zusammensetzung der Dinge im Bild/Raum. Die leere Landschaft oder der leere Raum wiederum speist sich aus der Abwesenheit eines möglicherweise Anwesenden, eines möglichen Inhalts. „Wenn die leeren Räume [...] rein optische (und akustische) Situationen hervorbringen, dann bilden die Stillleben dazu die Kehrseite, das Korrelat.“ Die Spannung zwischen möglicher Anwesenheit und tatsächlicher Abwesenheit innerhalb eines Bildes ist nach Deleuze also eher für leere Räume und Landschaften zutreffend, während das Stillleben sich durch eine spezielle Anordnung der Dinge im Raum auszeichnet. (Eine genauere Betrachtung der Landschaften und leeren Räume bei Chantal Akerman erfolgt im dritten Kapitel dieser Arbeit.) Das Stillleben als eine filmische Verfahrensweise kann mit Deleuze weitergedacht werden, und sich letztendlich nicht nur dadurch auszeichnen, dass Gegenstände in ihrer bildlichen Dauerhaftigkeit gezeigt werden (oder wie bei Ozu, zwischen zwei Bildern rücken), sondern als eine nach Innen gerichtete filmische Betrachtungsweise selbst gesehen werden. In diesem Sinn kann das filmische Stillleben sowohl, wie Deleuze als Beispiel wählt, eine Vase oder ein Fahrrad sein, als auch eine alltägliche Geste selbst, insofern sie nicht das Lebendige negiert, jedoch dem Lebendigen als kontemplativ begegnet. Die Textstelle, von der die Rede war, ist jene, innerhalb derer sich Deleuze auf den Film BANSUN bezieht, speziell auf eine Szene am Ende des Films, in welcher sich das filmische Stillleben einer Vase zwischen „den Anflug des Lächelns und die Tränenrührung der Tochter“⁵⁴ schiebt:

53 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 30

54 Ebd. S. 31

„Werden, Veränderung und Übergang werden sichtbar. Aber die Form dessen, was sich verändert, bleibt unverändert, vergeht nicht. Dies ist die Zeit, die Zeit selbst [...]. Das Stilleben ist die Zeit, denn alles, was sich verändert, ist in der Zeit, nur sie selbst verändert sich nicht; sie selbst könnte sich nur in einer anderen Zeit verändern – und so fort bis ins Unendliche. In dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Photo am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten von ihm.“⁵⁵

Das filmische Stilleben ist also die Zeit selbst, die reine Zeit oder mit Bergson gesprochen, die reine Dauer. Gerade der letzte Satz lässt an dieser Stelle einen kurzen Blick zu Henri Bergson zu, der in seiner „Philosophie der Dauer“ die Zeit (ergo Dauer) als etwas vom Raum Losgelöstes versteht.⁵⁶ Damit spricht er sich gleich zu Beginn seiner Auseinandersetzung gegen das Verständnis der ausschließlich messbaren Zeit aus, welche lediglich durch physikalische Einteilungen im Raum erfasst wird. Indem Bergson die Zeit vom Raum emanzipiert, eröffnet er ein Verständnis gegenüber ihrem Wesen an sich und spricht ihr eine gewisse Freiheit zu. Und dieses Wesen der Dauer sei Bewegung. Welche Verbindung könnte dies nun mit dem eben zitierten Stilleben bei Deleuze aufweisen? Es soll hier nun kurz eine Weiterführung seiner Gedanken auf das Filmische erfolgen. Das Beispiel, welches Bergson zur Veranschaulichung seiner Argumentation wählt und uns gleichzeitig die Nähe zum Film bzw. zum filmischen Stilleben aufzeigen wird, ist das des fliegenden Pfeils von Zenon.⁵⁷ Zenon nämlich sagt, dass ein fliegender Pfeil in jedem Augenblick auf seiner Strecke AB unbewegt sei und zerlegt damit die Bewegung eines Pfeils in eine Vielzahl unbewegter Momente. Bergson jedoch sieht in der Bewegung AB eine Dehnung, welche unzerlegbar ist, gerade weil sie eine *sich vollziehende* Bewegung darstellt. Das filmische Moment, welches dieser Aussage zugeschrieben werden

55 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 31

56 Vgl. Henri Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 23

57 Vgl. Ebd. S. 26 f.

kann, liegt folgender Überlegung zugrunde: Der von Zenon in etliche, stillstehende Momente zerlegte Flug des Pfeils gleicht den frühen fotografischen Versuchen vor der Jahrhundertwende, Bewegungsabläufe innerhalb eines einzigen Licht-Bildes zu rekonstruieren. Durch sehr lange Belichtungszeiten erscheint beispielsweise bei Etienne-Jules Marey der Sprung eines Balls auf einem Einzelbild in seine etlichen 'Stationen' aufgeteilt, als ob seine Bewegung, wie von Zenon beschrieben, in jedem Augenblick unbewegt ist. „An jedem Punkt seiner Bahn unbewegt, ist er also während der gesamten Zeit, die er sich bewegt, unbewegt“⁵⁸ fasst Bergson das Paradox in den Überlegungen von Zenon zusammen und trifft damit eigentlich den Kern der Fotografie, welche Bewegung ausschließlich durch Stillstand wiederzugeben in der Lage ist. Auf den Film übertragen könnte hier geschlussfolgert werden, dass die von Bergson als unteilbare Kontinuität definierte Bewegung des fliegenden Pfeils sich zum Zenon'schen Pfeil wie die filmische Bewegung zum fotografischen Moment verhält. Folgende Beschreibung Bergsons hebt einmal mehr den filmischen Akt gegenüber seiner Existenz als fotografisches Material vor:

„Man sieht nicht, daß die Flugbahn auf einen Schlag geschaffen wird, auch wenn es dafür einer gewissen Zeit bedarf, und daß, obgleich die einmal geschaffene Flugbahn nach Belieben aufgeteilt werden kann, man ihre Schöpfung, die ein fortschreitender Akt und nicht ein Ding ist, nicht zu teilen vermag.“⁵⁹

Die von Bergson hier offengelegte Differenzierung der Dauer als unzerlegbare, kontinuierliche und sich vollziehende Bewegung auf der einen, und denkbar in Einzelpunkte aufteilbare Ordnung auf der anderen Seite, kann analog zur doppelten Existenz von Film als einerseits fixiertes Material („Ding“) und andererseits flüchtiges Ereignis („fortschreitender Akt“) gelesen werden. Denn auch wenn Film in seine Einzelteile zerlegbar

58 Henri Bergson, S. 26

59 Ebd. S. 27

ist, so existieren die Filmkader doch bereits für die Aufführung, sprich für die Bewegung. Das Gedankenspiel, welches hier gesponnen wird, soll nur einmal mehr zeigen, inwiefern Henri Bergsons Dauer-Begriff sich im Kinematographischen wiederfindet. Vielleicht lässt sich aus diesen Gedanken heraus das filmische Stillleben, welches Deleuze als „reine, direkte Bilder der Zeit“⁶⁰ anerkennt, erklären. Wenn Film das Medium ist, welches die Dauer in seiner Bewegung zeigen kann, so tut es dies – so Deleuze – wohl in seiner extremsten Form: „In dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Photo am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten von ihm.“⁶¹ Möglicherweise liegt die Besonderheit, welche sich in der Verbindung des Kinematografischen mit Bergsons Dauer findet, weniger in der Vermutung begründet, dass Film per sé das Medium der Dauer sei. Möglicherweise ist Film gerade oder erst dann das Medium der Dauer, sobald die Spannung zwischen Stillstand und Bewegung am intensivsten ist. *Der Stillstand ist dann seine Oberfläche, in der Tiefe aber bleibt er die reine Bewegung.*

Diese Spannung ist es, die so oft in den Filmen von Chantal Akerman provoziert wird. Ihre Filme thematisieren auf der einen Seite den Stillstand ganz eindeutig, sei es innerhalb der Erzählung von oft einsamen, sich im Außen der Gesellschaft befindenden Individuen; sei es ihre experimentelle Form des Erzählens an sich, die ein Nicht-Enden-Wollen impliziert; oder aber sei es das Filmische ihrer Filme; innerhalb jener Bilder, die alles andere als flüchtig sein wollen, die das Zaudernde an der Oberfläche beschwören, um sich jenen Modi der Zerstreuung entgegenzusetzen. Stillstand. Er ist im stetigen Auf-der-Stelle-Treten zu finden, in Akermans Suche nach Antworten, im Finden einer Identität, im Widerstand gegen das Vergessen und im ewigen Ringen mit Erinnerung. Und doch ist er kein Stillstand im resignativen Sinne. Ganz im Gegenteil. Er sucht nach Antworten, will die Lücke füllen, Verbindungen schaffen, Grenzen öffnen.

60 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 31

61 Ebd.

Es ist ein Stillstand, der aus einem Bewegt-Sein erst entspringt (im Film nämlich), sich dort als solcher behaupten kann. Und auf der anderen Seite sind ihre Filme eine ewige Bewegung: langsame, dauernde Kamerafahrten, Bewegungen durch Transportmittel hindurch, das Filmen von Bewegungen, von Körpern in Bewegung, das Reisen, das Leben als ein Unterwegssein. *No home*. Einstellungen, welche fotografischen Stillstand vermitteln, sind ebenso typisch für Akermans Werk, wie ProtagonistInnen, die sich mit dem Stillstand in irgendeiner Weise konfrontiert sehen. Hierin schwingt auch stets das Autobiografische in Chantal Akermans Filmen mit. Akerman schafft Stillstand, wo kein Stillstand sein darf, zumindest nicht im klassischen Sinne, und verweigert sich damit auf radikalste Weise den Methoden der an einem Massenpublikum ausgerichteten Filmindustrie. Chantal Akermans Luxus ist die Zeit.

Der erste Teil des in drei Episoden gegliederten Films JE TU IL ELLE aus dem Jahr 1974 liegt einem für Akerman ganz kennzeichnenden Gespür für Zeit zugrunde und soll hier Pate stehen für unsere Untersuchung zu Stillstand und Wiederholung in ihrem Werk. Dabei wird vor allem die konkrete filmische Form für uns interessant. Der Beginn des Films zeigt eine über Wochen isoliert in einem Zimmer lebende junge Frau namens Julie, gespielt von Chantal Akerman selbst. Bereits die ersten drei Einstellungen sind filmische Stilleben, welche jeweils eine Dauer von bis zu einer Minute haben. Ähnlich lange Einstellungen sind in sämtlichen ihrer Filme zu finden, als wären sie die sichtbaren Spuren eines immerwährenden Wiederholungszwangs. *Ein Wiederkäuen*.

Wie auf den drei Filmstills von JE TU IL ELLE auf der folgenden Seite erkennbar, verändern sich mit jeder neuen Einstellung zugleich die Anordnungen im Raum, sowohl die der Einrichtungsgegenstände als auch die der Protagonistin. Dabei wird in mehrfacher Weise eine bestimmte Zeitlichkeit heraufbeschworen:



Abb. 1-3: Filmstills aus JE TU IL ELLE

Zum einen werden Raum, Frau, Körper, Gesten, Bett, Tisch, Stuhl, Wand usw. in einer zeitlichen Länge gezeigt. Sie verweilen regungslos im Bewegtbild und werden zu ihrer eigenen Dauer. Zum anderen beschreibt das Verhältnis von Schnitt und Einstellungsdauer eine Spannung innerhalb der Filmzeit, die von Akerman – und das ist charakteristisch für ihre Montagearbeit – explizit erfahrbar gemacht wird. So negiert jede neue Einstellung die Bewegung/Zeit zwischen ihr und der vorhergegangenen

Einstellung (die stattgefunden haben muss, da wir Veränderung erkennen), aber nicht in dem Sinne, als dass sie sie unmerklich werden lässt und versteckt, sondern ihre Absenz deutlich ausstellt. Der filmische Schnitt ist der Vernichter von Zeit und das macht Akerman an dieser Stelle konkret sichtbar. Denn ihm gegenüber setzt sie die Einstellung in ihrer Dauerhaftigkeit. Sie, die lange Einstellung, vernichtet nicht, sie *verdichtet* die Zeit und erhebt diese über alles. Sie erhebt die Zeit, mit Deleuze gesprochen, über die Bewegung und treibt dies bis zum Äußersten, indem alles, was sie hat, die Zeit ist. Weder Kamerabewegung noch Bewegung vor der Kamera finden statt. Die Bewegung ist und bleibt bei jenen filmischen Stillleben ausschließlich in der Tiefe vorhanden, im Filmsein des Films an sich. „Die rein optischen und akustischen Bilder, die unbewegliche Einstellung und die Schnittmontage bestimmen und implizieren durchaus ein Jenseits der Bewegung.“⁶² Was hier geschieht – und was so oft in den Filmen Akermans zu sehen, zu erfahren ist – ist eine der direktesten Formen dessen, was Deleuze unter einem Zeit-Bild versteht bzw. schreiben wir hier eher, was sich zwischen Bergson und Deleuze bewegt. Wie Deleuze schreibt, zeichnet sich das moderne Kino als Zeit-Bild, und mit ihm seine neue Montagekonzeption und neuen Montageformen, dadurch aus, dass es „[...] nicht mehr aus der Zeit das Maß der Bewegung [macht], sondern aus der Bewegung eine Perspektive der Zeit.“⁶³ Dies sei die wesentliche Umkehrung, die vom klassischen Bewegungs-Bild zum modernen Zeit-Bild erfolgte und die in diesem Sichtbar-Werden von Zeitlichkeit mündet, wie jene Bilder Akermans.

Die nicht synchron zum sichtbaren Geschehen erzählende Stimme Julies spitzt diese Spannung zwischen der unsichtbaren und sichtbaren Zeit nochmals zu. Der Ton lässt also ein weiteres *Dazwischen* entstehen, zwischen dem Hörbaren und dem Sichtbaren. Die Tonebene als ein auf die Zeitebene des Films einwirkende Kraft zu gebrauchen, lässt sich als eine äußerst Akermansche Technik beschreiben. Ihre langjährige Kamerafrau Babette Mangolte erklärt den Effekt des Tons in Akermans

62 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 37

63 Ebd.

Filmen, welcher mittels der Studiobearbeitung ein sehr klarer, intensiver und gegenwärtiger wird, wie folgt: „Die Lebendigkeit des auf diese Weise bearbeiteten Tons hat ihrerseits Wirkung auf das Zeit-Element der Filme und erlaubt es manchen Einstellungen, länger zu dauern, als es erzählerisch nötig wäre.“⁶⁴ Die Verschiebungen, die sich zwischen den oft nur schwer vorankommenden Bildern und dem vieldeutigen Ton entfalten, kommen auf der Zeitebene dem Deleuzeschen Verständnis für die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen, des Möglichen sehr nah. Diese Simultanität des Divergenten eröffnet Räume im Dazwischen, die nicht nur für Deleuze' philosophisches Denken im allgemeinen entscheidend sind, sondern im Kino einen perfekten Ort finden.

Die ersten drei Einstellungen bilden weiters einen wesentlichen Kontrapunkt zur Bewegung innerhalb der darauffolgenden Szenen, in welcher Julie damit beginnt Möbel im Zimmer umher zuschieben und durch den Raum zu gehen. Von der Erzählerstimme (Julie) erfahren wir, dass mehrere Tage vergehen. Dieses Einrichten Julies im Zimmer hat jedoch nichts mit einem Einrichten im Sinne eines wohnlichen Gestaltens zu tun. Es sieht viel mehr nach einer unermüdlich sich wiederholenden Suche aus, einer Suche nach einer Anordnung im Raum, eine Entleerung dieses Raums („I think the empty room feels larger“⁶⁵), eine Befreiung von bestehenden Dingen, die ihre Zuspitzung in einem auf Minimalismus ausgerichteten Zustand findet, dessen Pendant die Filmsprache ist. Was bleibt, sind eine Matratze, das Löffeln einer Packung Zucker, das Schreiben von Briefen und: Zeit. Die Tätigkeiten, die von Julie ausgeführt werden, scheinen ins Nichts zu führen und von einem unermüdlichen Drang nach Wiederholung geprägt zu sein; gleich einem Zustand in einer Spirale. So korrelieren in diesen Bildern Wiederholung, Stillstand und Bewegung ebenso wie Trägheit, Besessenheit und Ziellosigkeit.

64 Babette Mangolte: „Die Lautheit der Welt: Hören, was dort draußen ist. Zum Umgang mit dem Ton in Akermans Spiel- und Dokumentarfilmen“, in: Ofner/Siefen/Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums 2011*, Eine Publikation der Viennale, Wien:Schüren, 2011, S. 54-59, hier S.54 f.

65 Chantal Akerman: *JE TU IL ELLE*, 1974 – englische Untertitel der DVD-Video-Fassung

Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass das Briefeschreiben bzw. der Brief als Kommunikationsmittel in Akermans Filmen einen besonderen Stellenwert einnimmt und ebenfalls als ein wiederholtes Element in ihrer Arbeit immer wieder Verwendung findet (JEANNE DIELMAN, NEWS FROM HOME, CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN, LETTERS HOME, PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE usw.). Die Schwierigkeit, von der Akerman in ihrem bereits besprochenen filmischen Selbstportrait CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN berichtet (und wir erinnern uns, sie liest ihren Text vor, als wäre es ein Brief an ihre ZuschauerInnen), ist das Schreiben an sich, man könnte sagen, das schriftliche Fixieren noch loser Gedanken. In JE TU IL ELLE wird dies ebenfalls thematisiert, in dem Julie über einen Monat hinweg an einem Brief schreibt, nachdem sie sich von sämtlichen Gegenständen in ihrem Zimmer losgesagt hat. Es wird hier auf eine Schwierigkeit verwiesen, die der Prozess des Beginns einer Sache mit sich bringt – das Zaudern am Anfang – bevor noch sich bewegende, lose Gedanken auf einem Blatt Papier dauerhaft zum Stehen gebracht werden. Maureen Turim schreibt in ihrem Beitrag für die Viennale Publikation anlässlich der Chantal Akerman Retrospektive von 2011 über die Besonderheit der minimalistischen »mise en scène« dieser Minuten: „Sie entleert die Bilder immer mehr ihrer Gegenstände, als solle damit um die Wiederholung der klarste Rahmen gezogen werden. Das Zwanghafte wird in Form der Umgebung aus gerahmten Wiederholungen dargestellt.“⁶⁶ In diesem Zwanghaften, welches durch das Wiederholen dargestellt wird, scheint etwas grundlegend Autobiographisches für Akerman als Künstlerin mitzuschwingen, es verweist jedoch auch auf eine innere Unruhe der Protagonistin, ein Getriebensein, während sich doch – über Wochen – nichts oder nicht viel verändert. Dieser erste Teil des Films spiegelt im Grunde genommen eine depressive Episode wider, die sich durch fast manische Energie im Tun und Wiederholen von ein und derselben Sache auszeichnet. Julie ist für Akerman selbst jene „[...] Person außerhalb der

⁶⁶ Maureen Turim: „Persönliche Fürwörter / Wörter für Persönliches in »JE TU IL ELLE« und »PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE DE LA FIN DES ANNÉES 60 À BRUXELLES«, in: Ofner/Siefen/Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums 2011*, S. 92-107, hier S. 96

Gesellschaft, die verzweifelt ist und trotzdem eine Geste nach der anderen zeigt, mit einer Art von heimlicher Entschlossenheit, einer stummen Verzweiflung, nahe am Heulen.“⁶⁷ Ihr Ausgeschlossen-Sein aus der Gesellschaft manifestiert sich durch das Eingeschlossen-Sein im leeren Raum, in der Einstellung, im Filmkader – und so lebt nicht nur Julie einen bestimmten Zustand der Verweigerung, sondern findet sich in der Bildsprache selbst eine tiefe Ablehnung gegenüber einer konformen und angepassten Filmästhetik. Erst im zweiten Teil des Films, nachdem Julie dann doch noch das Zimmer der Erdgeschosswohnung durch die offene Fenstertür verlassen hat, bekommt das eigentliche Bewegt-Sein eine weitere Dimension in einem kurzen Roadtrip.

„Denken wir diesen Gedanken in seiner furchtbarsten Form:“, zitiert Walter Benjamin Friedrich Nietzsche, „das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: *'die ewige Wiederkehr.'*“⁶⁸ *Das Dasein, so wie es ist* – Akermans Filme befördern genau dieses ans Tageslicht. Auf was hier hingearbeitet werden soll, ist einerseits das Offenlegen eines für Akerman sehr charakteristischen Verbrauchs von Zeit, der sich sowohl innerhalb der Erzählung als auch innerhalb der Einstellungen und zwischen ihnen vermittelt, und andererseits der Versuch unternommen, diese Eigenschaft mit philosophischen Begriffen zu erfassen bzw. vielmehr in Verbindung zu bringen. Das auf kein konkretes Ziel ausgerichtete Wiederholen bestimmter alltäglicher Gesten, ja die Alltäglichkeit schlechthin, welche in ihrer scheinbaren Belanglosigkeit erst die in ihr lauernden Abgründe und Sehnsüchte offenlegt, sind stets wiederkehrende Motive ihrer Arbeit. Der Verbrauch von Zeit, der sich in scheinbar *unvermeidlich wiederkehrenden* langen Einstellungen und der starren oder langsam bewegten Kamera, den exakt kadrierten Bildausschnitten, innerhalb welcher sich die Bewegung als solche erst behaupten kann, äußert, bewirkt ein Zurückgeworfen-Sein des Bildes auf sich selbst, aber auch auf sich selbst

67 Chantal Akerman in: Astrid Ofner (Hg.): *Der Weg der Termiten. Beispiele eines Essayistischen Kinos 1909-2004*, Eine Publikation der Viennale, S. 163

68 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Bd. 5: Das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 173

als ZuschauerIn. Filmzeit wird ebenso spürbar wie die eigene körperliche Dauer.

„»Gebt mir einen Körper« ist die Formel für den philosophischen Umsturz“⁶⁹ beginnt Gilles Deleuze das achte Kapitel seines „Zeit-Bildes“ und unterscheidet damit innerhalb des modernen Kinos diese Figur von einer zweiten, nämlich »Gebt mir ein Gehirn«. Das moderne Kino als ein physisches Kino setzt zuallererst einmal den Körper in den Fokus:

„Durch den Körper (und nicht mehr durch die Vermittlung des Körpers) vermählt sich das Kino mit dem Geist, mit dem Denken. »Gebt mir einen Körper« bedeutet zunächst, die Kamera auf einen alltäglichen Körper zu richten. Der Körper ist niemals in der Gegenwart, er enthält das Vorher, das Nachher, die Erschöpfung und die Erwartung.“⁷⁰

Das körperliche Kino lässt Zeit-Bilder entstehen *durch* den Körper hindurch; sprich am Körper selbst wird die direkte Zeit des Körpers erfahrbar gemacht. Dass Deleuze innerhalb dieses körperlichen Kinos Chantal Akerman erwähnt, scheint ebenso bezeichnend, wie die Tatsache, dass es sich um lediglich eine Seite handelt.⁷¹ In den Besprechungen von Deleuze zu einem solchen physischen Kino fallen vor allem zwei Begriffe immer wieder: das Alltägliche und die Zeremonie, welche wiederum mit dem Wesen der Wiederholung gefasst werden können, als auch in den Filmen von Akerman eine wesentliche Bedeutung erhalten. „Wenn es heißt, ich sei schwierig, liegt das daran, dass ich das Alltägliche liebe und es darstellen möchte. Im Allgemeinen gehen die Leute ins Kino, um gerade das Alltägliche zu vergessen.“⁷² Die alltäglichen Gesten als eine „Serie der Zeit“, wie es Deleuze bezeichnet,

69 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 244

70 Ebd.

71 Und zwar Seite 253

72 Chantal Akerman in: Jonathan Rosenbaum: „Chantal Akerman: Unverbrüchliche Einheit von Exil und Alltag“, in: Ofner/Siefen/Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums 2011*, S. 40-53, hier S. 40

sind eine Sichtbarmachung der Dauer des Körpers am Körper selbst. Die Lücke, die Deleuze bei seiner kurzen Betrachtung zu Chantal Akerman lässt, bzw. die er überhaupt in diesem Kapitel lässt, ist die des ZuschauerInnenkörpers. Denn Akermans Kino ist nicht nur ein physisches, da sie „Körperhaltungen als Zeichen von Körperzuständen ihrer weiblichen Figuren sichtbar macht [...]“⁷³. Es ist dies vor allem, so jedenfalls die These, da es auf Seiten der RezipientInnen zu einer überaus körperlichen Erfahrung werden kann. Eine Erfahrung der eigenen physischen Dauer. Diese Erfahrung ist die der Wartenden.

73 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 253

III Die physische Dauer | WARTEN

„Solange noch Zeit ist, möchte ich eine große Reise durch Osteuropa machen. Durch Russland, Polen, Ungarn, die Tschechoslowakei, die DDR und zurück nach Belgien. Das möchte ich in meinem Stil filmen: eine Dokumentation, die an die Fiktion grenzt. Ich möchte alles filmen. Alles, was mich bewegt.“⁷⁴

Der in 16mm gedrehte Film D'EST aus dem Jahr 1993 ist eine Reise durch Länder des ehemaligen Ostblocks – vom Osten Deutschlands über Polen, Litauen, Weißrussland, Moldawien, der Ukraine bis nach Moskau – kurz nach dem Fall des eisernen Vorhangs, welche zwar einem dokumentarischem Gestus folgt, ihn aber durch ein gezieltes Inszenieren des Bildfeldes hin und wieder durchbricht. Somit pendelt diese filmische Fahrt stets zwischen Dokumentation und Fiktion, bleibt dabei aber vor allem ein zutiefst persönlicher Erfahrungsbericht, der sich weigert eine bloße Aufzählung von Fakten zu liefern. Stattdessen folgt der Film dem ruhigen Puls der Filmemacherin und bewegt sich fast zwei Stunden lang zwischen Land und Stadt, Reisen und Warten, zwischen Außen und Innen, Bewegung und Stillstand, zwischen Lärm und Stille. Und er gibt dabei keine Antworten auf (nicht) gestellte Fragen, er zeigt. Und damit ist seine einzige wirkliche Erkenntnis die Empfindung selbst, welche sich einstellt während der Betrachtung. Allein die Tatsache, dass für diesen Film keine Untertitel vorgesehen sind, verweist darauf, dass Chantal Akerman den Fokus hierbei nicht auf das Verstehen der wenigen gesprochenen Worte gelegt haben kann. Es geht hier also um ein Anderes, als um die Vorlage einer bestimmten Interpretation, als um das Aufdrängen einer ganz konkreten Meinung. Und umso mehr erhält der Ton als solcher Bedeutung: Bilder werden gefüllt und geleert, und der Ton kündigt oftmals bereits an, was noch nicht oder was nie im Bild zu sehen ist. Er kann somit als ebenso bildgebend wie das Bild selbst gesehen

⁷⁴ Chantal Akerman zitiert durch C.H. in: *Programmheft Filmmuseum*, Oktober 2011, S. 27

werden, sowie als ein Produzent von Spannung, die sich zwischen Ton und Bild ausdehnt, während wir als ZuschauerInnen warten, bis auch das Bild Ton wird.



Abb. 4-5: Filmstills aus D'EST

Die Anonymität von Außenräumen steht ganz klar der Intimität von Innenräumen gegenüber, in welchen einzelne Personen in einem Raum fotografisch inszeniert werden und fast regungslos vor der Kamera verweilen, ihren Blick zu uns gerichtet. Gleich zu Beginn des Films, nach sieben Minuten etwa, sehen wir fast 20 Sekunden lang eine Frau, die am Rand ihres grünen Sofas sitzt, ein Blatt Papier (vielleicht einen Brief?) in der Hand hält und in die Kamera blickt, während der Wind durch die offenen Fenster die weiße Gardine im Hintergrund zum Tänzeln bringt. Sie tut nichts, außer zu uns schauen. Fünf Minuten später: eine andere Frau, ein anderer Haushalt, ein anderes Interieur. Sie sitzt an einem für zwei

Personen gedeckten Kaffeetisch, einen Arm auf die Tischplatte gelegt und sieht zu uns. Auch sie scheint sich in einer „Pause“ zu befinden, in einer Zwischenzeit. Wieder eine Minute später sitzt eine andere Frau an einem anderen Tisch in einem anderen Zimmer und scheint zu überlegen. Diese Bilder – in denen nichts passiert außer die Dauer des Moments selbst – sind wiederholt filmische Stillleben, die sich zwischen die langsamen Kamerafahrten durch die Außenräume schieben und die Intimität einer Einsamkeit und Innerlichkeit durch ihren Stillstand an die Oberfläche befördern. In solchen Momenten erzählt der Film immer auch ein Stück weit sich selbst. Denn die unmittelbare Anwesenheit der Filmemacherin in diesen Privaträumen bleibt stets spürbar in den Bildern und lässt den dokumentarischen Charakter ihrer Filmreise an die Fiktion grenzen. Das fotografische Gespür der Filmemacherin manifestiert sich hierbei in der Dauer der Einstellungen, dem sorgfältig gewählten Bildausschnitt und dem Verzicht auf Kamerabewegung. In diesen filmischen Stillleben wird Zeit verbraucht und weitergegeben: einmal an den Raum, der sich erst in dieser Dauer eröffnen und erzählen kann und einmal an uns BetrachterInnen, die wir dieser Zeit ausgesetzt werden. Wir sind dabei gefangen und frei zugleich. Gefangen in der Dauer des Moments, frei für die Bewegung im Augenblick. Wir sind die Wartenden.

Heike Klippel beginnt ihre kurze Untersuchung zum Warten am Ende ihres Buches mit Siegfried Kracauer, welcher den Zustand des Wartens in unmittelbarer Nähe zum Zögern begreift, der mit der Akzeptanz des Daseins in einem Dazwischen einhergeht.⁷⁵ In dieser Anerkennung einer Zwischenzeit wird von Kracauer das Warten zugleich mit der Hoffnung in Verbindung gebracht. Das direkte (»konkrete«) *Sehen* der Wirklichkeit ermögliche die Überwindung des Abstands zur objektiven Welt: „Dies heißt, das Andauern der Gegenwart nicht zu entwerten und zugleich die Hoffnung auf Veränderung nicht aufzugeben.“⁷⁶ schreibt Klippel. Während Kracauer jedoch das Warten eher als eine Haltung der Intellektuellen und des Bildungsbürgertums erfasst und diese mit der Leere und der

⁷⁵ Vgl. Heike Klippel: *Zeit ohne Ende*, S. 211 f.

⁷⁶ Heike Klippel, S. 213

vergeblichen Suche nach einer Sinnhaftigkeit des Lebens begreift, distanziert sich Klippel davon, um die für eine konkrete Wartesituation wesentlichen Probleme zu erörtern: die Dimension der Zeit sowie der Bezug zur Handlung. „Im Warten“, schreibt sie,

„stellt sich ein Bezug zur Zeit her, der die gegenwärtige Dauer gegenüber einem in der Zukunft liegenden Ereignis betont. [...] Es bezeichnet die leere Zeit, in der nichts Sichtbares geschieht, Zeit, die aus final konstruierten fiktiven Zusammenhängen herausfällt und sinnlos erscheint.“⁷⁷

Henri Bergson und Gilles Deleuze schwingen in diesen beiden Sätzen mit. Die erste Zeile liest sich wie ein Nachklang dessen, was Henri Bergson mit seinem Zuckerwürfelbeispiel gleich zu Beginn seiner „Philosophie der Dauer“ herausarbeitet. Darin wird für Henri Bergson der Zustand des Wartens interessant, gerade dadurch, dass sich durch ihn hindurch die Zeit jenseits der Materie manifestiert, welche für ihn die reine Dauer ist. Das Beispiel des Zuckerwürfels zeigt auf, dass das Nacheinander innerhalb der materiellen Welt eine zu beobachtende Gegebenheit darstellt, welche sich bei der Zubereitung eines Glas Zuckerwassers darstellen lässt. Der Zuckerwürfel muss sich erst *peu à peu* im Wasser auflösen. Jedoch, und das ist das Besondere dabei, kommt bei dieser Zubereitung eine weitere Dauer jenseits der mathematischen hinzu, welche sich, so Bergson, in der Zeit des Wartens findet – ergo in der Zeit, die mich selbst in Verbindung zu diesem Zuckerwürfel bringt. Die Zeit in der ich warte, schreibt er, „[...] fällt zusammen mit meiner Ungeduld, das heißt mit einem Teil meiner eigenen Dauer, der weder willkürlich ausdehnbar noch einschrumpfbar ist. Es handelt sich nicht mehr um etwas Gedachtes, sondern um etwas Erlebtes.“⁷⁸ Die eigene Ungeduld, also die Unfähigkeit in Ruhe zu warten, könnte daraus schlussfolgernd vielleicht als jener Zustand beschrieben werden, in dem die eigene Dauer zwar körperlich wahrgenommen, aber nicht ausgehalten werden kann.

⁷⁷ Heike Klippel: *Zeit ohne Ende*, S. 214

⁷⁸ Henri Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 18

Ungeduld sei in dem Sinn der Teil der eigenen Dauer, welcher sich gleichzeitig in der Unfähigkeit zur eigenen Dauer äußert. Geduld, könnte hier nun gegenübergestellt werden, kann nicht nur als die Fähigkeit, ruhig zu warten, beschrieben werden, sondern im Sinne einer Philosophie der Dauer ebenfalls als jene, die eigene physische Dauer ertragen, dulden, ja, erleben zu können. Wir kommen an spätere Stelle darauf zurück.

Der zweite Satz des Zitats wiederum greift die *leere Zeit* auf, die sich dadurch auszeichnet, dass nichts passiert. Deleuze und Guattari beschreiben in ihrem Werk *Was ist Philosophie?* die so genannte *tote Zeit* – die diese leere Zeit in gewisser Weise berührt – als eine Zwischenzeit, die sich durch ein unendliches Warten auszeichnet, ein Warten, das aber bereits ebenso unendlich vergangen ist.⁷⁹ Dieses Zeitkonzept, welches auf der Lücke zwischen „noch nicht“ und „nicht mehr“ aufbaut und von „Warten und Reserve“⁸⁰ sich nährt, betont das *Werden* vor dem *Sein* und wird gleichermaßen von Deleuze und Guattari mit den Komponenten des Virtuellen gefasst: „Die Zwischen-Zeit ist nicht Ewigkeit, aber auch nicht Zeit überhaupt, sie ist Werden.“⁸¹ Diese *tote Zeit* im unendlichen Warten wird hier also als eine Zeit im Dazwischen beschrieben, in der zwar nichts geschieht, aber alles sich im Werden und in der Veränderung befindet und zwar dadurch, dass die Zeit selbst in diesem Augenblick – zugleich zwischen diesen Augenblicken befindend – sich als Ausdehnung artikuliert. Diese Zeit, in der nichts außer dem Wandel selbst geschieht, lässt sich ebenfalls im Denken von Walter Benjamin finden. Sie steht in unmittelbarer Verbindung zu einem der drei Zeitgrößen, wie sie Benjamin in seinem *Passagen-Werk* erläutert.

In der Rubrik *DIE LANGEWEILE, EWIGE WIEDERKEHR* unterscheidet Benjamin den Spieler und den Flaneur von einem Dritten bezüglich des Umgangs mit der Zeit und erfasst damit eine für unsere Untersuchungen wesentliche Formel:

79 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 184-185

80 Ebd.

81 Ebd.

„Man muß sich nicht die Zeit vertreiben – muß die Zeit zu sich einladen. Sich die Zeit vertreiben (sich die Zeit austreiben, abschlagen): der Spieler. Zeit spritzt ihm aus allen Poren. – Zeit laden, wie eine Batterie Kraft lädt: der Flaneur. Endlich der Dritte: er lädt die Zeit und gibt in veränderter Gestalt – in jener der Erwartung – wieder ab: der Wartende.“⁸²

Im Warten also wird Zeit zu einer formenden Größe, sie wird geladen im Sinne einer Ansammlung, einer Reserve. „Warten und Reserve“⁸³ – heißt es auch bei Deleuze und Guattari. Aber, und das erscheint hier dringender, sie wird verändert; die Zeit ist im Warten Veränderung und Werden auch bei Benjamin. Die Besonderheit des/der Wartenden spiegelt sich im Verhältnis zur Zeit wider und in der Fähigkeit, die Zeit in ihrem Werden zu spüren. In dieser Umwandlung der Zeit vom Warten zur Erwartung liegen einerseits Hoffnung und der Blick nach vorne, der Wunsch nach Veränderung und andererseits eine ewige Ungewissheit, die eine Schwelle beschreibt. An dieser Schwelle könnte der Begriff der *suspense* bei Akerman gesucht werden. Denn Akermans Kino ist zumindest auch ein Kino des Wartens und Erwartens. In langen, stillen und starren Einstellungen wird eine Art *suspense* geschaffen – eine Gespanntheit, die sich im Schweben in Unsicherheit äußert – deren Besonderheit in der Erzeugung durch *andere* Mittel liegt. Vielleicht ist das Einmalige dieser besonderen Form von *suspense* im soeben besprochenen Werden der Zeit durch das Warten – durch das Verweilen innerhalb einer Zwischen-Zeit – zu finden. Selten wird bei Akerman diese Spannung durch Konflikte innerhalb einer Story, durch die Psychologisierung der Protagonisten erzeugt, sondern vor allem durch die Arbeit der Kamera, durch Akermans exzessives Ausharren und Beobachten, Stillstehen und Bewegen, durch die gezielte Kombination des Tons mit dem Bild, sowie durch die Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit im Bildausschnitt und/oder auf der Tonebene. Die

82 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, S. 164

83 Deleuze/Guattari, S. 184

Begegnung mit Michael Snows Film *LA RÉGION CENTRALE* (1971) in New York war dahingehend die einschneidende Seherfahrung, die für sie gleichzeitig eine „ganz außergewöhnlich starke körperliche Sinneserfahrung“⁸⁴ darstellte. Das einmalige Sehen dieses Films, berichtet Akerman, war für sie die Offenbarung dessen, was im Film allein mit physikalischer Bewegung möglich ist. Die Vermittlung eines Gefühls nur mittels Bewegung. „Man konnte einen Film machen, ohne eine Geschichte zu erzählen. Ebenso versetzen einen die Kamerafahrten in *Back and Forth* im Klassenzimmer, diese Bewegungen im Raum bei denen praktisch nichts passiert, in einen Zustand des Suspense, der so aufgeladen ist wie bei Hitchcock.“⁸⁵ Inspiriert von diesem Erlebnis schuf Akerman in New York einige Werke, die sich als filmische Studien zur Bewegung beschreiben lassen können: *LA CHAMBRE* und *HOTEL MONTEREY* sind dahingehend zu nennen.

Das Motiv des Wartens – als ein Zustand des unsicheren Schwebens, der einen Moment beschreibt, der sich im ständigen Entstehen eines Ereignisses befindet, ein Hoffen und Bangen im „außerzeitlichen“ Augenblick⁸⁶, dort wo eine *suspense* geschaffen wird, die nicht nur außerzeitlich sondern auch außernarrativ geschieht – findet sich auch in dem Film *D'EST*. Die Besonderheit dabei liegt ganz eindeutig darin, dass dieser Film Wartende zeigt. Szenen wie jene, in denen Menschen in Bahnhofshallen oder an Busstationen warten, gehören zu den eindrucksvollsten dieses filmischen Werks. In ganz besonderer Weise treten sie mit unserer ZuschauerInnenposition in Dialog. Blicke treffen sich durch die Kamera hindurch, die stets die Anwesende bleibt, sie ist die Verbindung zwischen ihnen und uns, zwischen Dort und Hier, zwischen Damals und Heute. Auf was warten diese Menschen? Warten sie auf die Weiterreise? Wenn ja, wohin – in ein anderes Leben, in die Ferne, in die Zukunft? Haben sie ein *home*?

84 Chantal Akerman in: Nicole Brenez: „Chantal Akerman: Das Pyjama-Interview“, In: Ofner/Siefen/Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums. Eine Publikation der Viennale*, S. 71-81, hier S. 36

85 Ebd.

86 Vgl. Joseph Vogl: *Über das Zaudern*, S. 107



Abb. 6-7: Filmstills aus D'EST

In dem Moment, in dem die wartenden Menschen zumeist bewegungslos in einer Schlange oder allein, sitzend oder stehend, schlafend oder redend vor der Kamera auftauchen, ist es die Kamera selbst, die sich nun bewegt. Und wir uns mit ihr. Die Faszination Chantal Akermans für Transportmittel (welche sich sichtbar durch ihr Werk zieht: Fahrstühle, Autos, Züge, Straßenbahnen sind immer wieder Teil der Handlung bzw. der Bilder) kulminiert hier in den Kamerafahrten, welche bei den Außenszenen eindeutig aus einem fahrenden Pkw heraus gefilmt wurden. Die Betonung der Reise findet in solch einer Praxis ihren Höhepunkt. Denn die Fähigkeit, das In-Bewegung-Sein aufzuzeichnen, ist eine der Kamera zutiefst inhärente. Und wenn Akerman sagt, sie filme alles was sie bewegt, so tut sie dies in solchen Momenten ebenfalls in Bewegung und scheinbar

direkt. Sie nähert sich durch die enorme Länge der jeweiligen Einstellungen damit den Orten, die sie durchquert, in der ihnen eigenen Zeitlichkeit. Wege werden auch als solche beschrieben, das Zurücklegen einer Strecke als solches erfahrbar gemacht. Hierin liegt der Zusammenhang zwischen der Reisenden und der Wartenden, denn beim Reisen muss das Warten erduldet werden. Wer reist, kann bzw. muss zumeist warten. Sei es beim Zurücklegen einer Strecke selbst – die Zwischenzeit während einer Zug- oder Busfahrt – oder etwa an Bahnhöfen, Busstationen oder Flughäfen. Die Reisenden müssen in diesem Sinne diese Zeit mitbringen bzw. werden dieser ausgesetzt. Ebenso wie wir, als KinozuschauerInnen. Das Potenzial, welches sich in diesem Warten findet, was aber zugleich die höchste Probe dieser Reise – dieser Filme – ist, ist die Geduld.

Das Warten, diese „Konfrontation mit dem eigenen Dasein in der Zeit“,⁸⁷ kann nämlich mit zwei sehr unterschiedlichen Gefühlen/Komponenten einhergehen, welche Heike Klippel herausarbeitet. Das Gefühl von Ohnmacht, welches sich im Warten durch eine Ungewissheit in Bezug zur Zukunft äußert, steht dem Genuss von Vorfreude auf ein erwartetes zukünftiges Ereignis gegenüber.⁸⁸ Darin artikuliert sich ebenfalls die dem Warten inhärente zukunftsorientierte Struktur, welche sich von der Zielgerichtetheit des Handels abhebt.⁸⁹ In jedem Fall kollidiert die Intensität der zwei unterschiedlichen Gefühle während des Wartens mit der Aktivität des Willens bezüglich des in der Zukunft liegenden Ereignisses bzw. der Möglichkeiten, die sich darin auftun. Interessant ist hier der Verweis von Klippel auf Schopenhauer, welcher schreibt, dass alles, was uns bewegt, das Streben nach Dasein sei. Dem Dasein jedoch ausgeliefert zu sein, empfänden wir dann als eine Last – somit sei das daraus Resultierende, was uns in Bewegung hält, dieser Last zu entkommen, indem wir die Zeit töten, gleichbedeutend damit, der Langeweile zu entgehen.⁹⁰ Hierin äußert sich das Fliehen vor der

87 Heike Klippel: *Zeit ohne Ende*, S. 218

88 Vgl. Ebd. S. 118 f.

89 Vgl. Ebd. S. 115

90 Vgl. Arthur Schopenhauer zitiert in: Heike Klippel, *Zeit ohne Ende*, S. 218 f.

Selbstempfindung, der Empfindung der eigenen Dauer, welche wir bereits mit der Geduld und Ungeduld – der Fähigkeit, diese Dauer zu ertragen – mit Henri Bergsons Zuckerwürfel-Beispiel beschrieben haben. Gleichzeitig äußert sich hierin aber auch einer der drei Zeitexperten, die bei Walter Benjamin zu finden waren. Der Spieler nämlich, der als Zeit-Vertreiber sich die Zeit ausschlägt, die Zeit aus seinem Körper vertreibt: „Zeit spritzt ihm aus allen Poren.“⁹¹ Zum anderen lässt sich hier aber auch das Kino als Ort der Unterhaltung und Zerstreuung, als Ziel einer solchen Flucht verstehen. Zerstreuung als das Mittel gegen das eigene Dasein, gegen die Erfahrung der eigenen Dauer.

Die Verbindung von Kinoerfahrung und Warten deutet sich bereits im Grimm Wörterbuch an, in welchem eine unmittelbare Nähe zwischen Warten und Sehen beschrieben wird: „*wohin schauen, seine Aufmerksamkeit auf etwas richten*“.⁹² In seiner ursprünglichen Bedeutung „*seinen blick auf etwas richten*“⁹³ wird eine Seite im Warten erkennbar, die ganz eng mit dem Betrachten von etwas Entferntem in Verbindung steht. Die „*auf der vorstellung des liebevollen betrachtens beruhende bedeutung 'fürsorge, pflege gewähren'*“ entwickelte sich in die neuere Sprache hinein, „*am jüngsten ist die jetzt gewöhnlichste bedeutung 'harren'*“, welche sich erklärt „*aus dem hinsehen auf dasjenige, das man begehrt und zu erhalten hofft*“.⁹⁴ Darin äußert sich zumindest die vorrangig zeitliche Komponente im Warten, welche das Hier und Jetzt mit dem Blick auf das Zukünftige verbindet. In diesem Blick können sich zugleich Befürchtungen und Angst vor dem Kommenden oder aber Hoffnung und Freude darauf verbergen. Es kann jedoch ebenfalls, wie beim Warten auf einen Bus und eine Bahn, „passieren, daß sich einem aufdrängt, wie eingeschränkt die Möglichkeiten sind, mit denen man auch nur ein kleines banales Fragment der Zukunft beeinflussen kann [...]“.⁹⁵ Das Warten als ein (liebevolles) Betrachten von etwas, als ein Ausschau halten nach dem zu Er-

91 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, S. 164

92 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Band 27. *Dreizehnter Band. W-Wegzwitschern [-Zwiesel]*, München: DTV 1984, Spalte 2125-2167, hier Spalte 2125

93 Ebd. Spalte 2126

94 Ebd.

95 Heike Klippel: *Zeit ohne Ende*, S. 218

Wartenden ist eine Tätigkeit des Sehens, denn

„es ist ja das Auge, das wartet. Warten heißt sehen: das von fern sich Nähernde, das innere Bild, die kleiner werdende Flamme. Das Auge kann die Sehnsucht (oder auch die Angst) gestalten, es kann das bereits Gegebene kontrollieren, aber es kann selbst nichts tun. Der Romantiker erinnert sich noch daran. Er sieht in die Weite, ohne unbedingt vom dort Sichtbaren Besitz ergreifen zu wollen und bereichert sein Gefühl an dem Dazwischen, an der Vermittlung. Damit ist er auch nicht auf ein sinnloses Träumen nie sich erfüllender Erwartungen zurückgeworfen, sondern erfaßt im Romantischen durchaus ein realistisches Element.“⁹⁶

In diesen Worten Heike Klippels klingt die Nähe der Romantiker zu den KinogängerInnen mit. Zumindest, wie sie selbst schreibt, bezüglich des klassischen Kinos, sind wir ZuschauerInnen die Romantiker, welche sich dem „entfernt zu Sehenden“ durch den Film hindurch hingeben. Das Kino sei selbst der Mittler, sprich eine mögliche Annäherung anstatt einer realen Erfüllung. Wir als Sehende sind die Wartenden, die die Zeit sammeln, sie im Moment der Betrachtung anhäufen und „in veränderter Gestalt – in jener der Erwartung“⁹⁷ wieder abgeben. Erkennbar wird hier eine weitere Parallele zur Zeitlichkeit der Wiederholung, welche bereits im vorhergehenden Kapitel erarbeitet wurde. Auch die Wiederholung betont nicht das Neue völlig unabhängig vom Alten, sondern sucht den Wandel *im* Bestehenden.

Inwiefern kann hier nun eine Verknüpfung zu Chantal Akermans filmischer Arbeit bzw. vor allem zu ihrer eigenen Beschreibung dazu, sie wolle Zeit bei ihren ZuschauerInnen zu einer körperlichen Erfahrung werden lassen, fruchtbar gemacht werden? Zum einen haben wir bereits einige Seiten vorher mit dem Zuckerwürfel-Beispiel von Henri Bergson die

96 Heike Klippel: *Zeit ohne Ende*, S. 223

97 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, S. 164

Wahrnehmung der eigenen Zeitlichkeit besprochen, welche ebenfalls bei Heike Klippels Ausführungen auftauchten. Die im Warten sich unmittelbar einstellende „Konfrontation mit dem eigenen Dasein in der Zeit“⁹⁸ dialogisiert in besonderem Maße mit der Seherfahrung von D'EST. Die Zwischenräume, die von Akerman hier geöffnet werden, sei es im Pendeln zwischen Fiktion und Dokumentation, sei es im extremen Ausloten des Dualismus von Bewegung und Stillstand (im Bild oder der Kamera selbst) oder sei es in der fast asketischen Reduktion filmischer Mittel, welche erst den Raum zwischen ZuschauerInnen und Filmbild vermitteln, sie behaupten, statt sich ihrer zu entledigen. Auch dem Warten kann ein asketischer Beigeschmack zugeschrieben werden, zumindest in der Hinsicht, als dass es sich um ein wunschloses Warten handelt, ein Warten, welches befreit ist vom Anspruch eines schnellen Wandels dieses Zustands und somit den Wandel selbst im Warten zu erkennen in der Lage ist. Geduldig zu warten heißt asketisch warten. Dass Akermans Stil eng mit dem Asketischen in Verbindung steht, scheint tief biographisch verwurzelt zu sein. Im *Pyjama-Interview* mit Chantal Akerman, welches 2011 in Paris von Nicole Brenez geführt wurde, wird dieses Verhältnis sichtbar:

„NB: Man bekommt eine Ahnung, wie der Umstand, dass du wenig Ansprüche stellst, dich mit wenig zufrieden gibst und gern Gewichte abwirfst, einem bestimmten Verhältnis zur Welt entspricht, ebenso wie einem Stil, den man asketisch nennen kann.

CA: Ich begriff schnell, dass, da meine Eltern nichts hatten, auch ich nichts zu haben und nichts zu erbeten hatte. Sobald ich etwas habe, muss ich es wieder wegwerfen, in alle Winde verstreuen. Ich brauche nicht viel und ich habe mich, als ich klein war, immer zurückgenommen, damit meine Mutter leben und allen Platz beanspruchen kann, da sie in den Lagern zu sehr gelitten hat. [...]

NB: Diese materielle Askese, diese Strenge mit dir selbst hast du in die Form des Minimalismus gewandelt.

98 Heike Klippel: *Zeit ohne Ende*, S. 218

CA: Ja, ich habe etwas daraus gemacht. Doch bleibe ich wohl immer Zweite, wenn ich meine Filme nicht genug verteidige oder nie eine Position in der Gesellschaft beanspruche, so wie es andere Regisseure tun. Wie kommt ein Kind dazu, sich so zu verhalten? Was hat man mit mir anstellen müssen, damit ich sowas verinnerliche? Das ist mir nicht klar. [...]“⁹⁹

Dieser Ausschnitt aus dem Interview hält einmal mehr vor Augen, wie stark Akerman von der Vergangenheit ihrer Mutter geprägt war. Es ist diese Geschichte der Mutter in den Konzentrationslagern. Die unerzählbare Geschichte einer Überlebenden, welche für Akerman eine ewig unerzählte bleiben sollte. *„Es gibt nichts wiederzukäuen. Es gibt nichts zu sagen. Und dieses Nichts ist Gegenstand meiner Arbeit.“*¹⁰⁰

Zudem lässt sich in diesem Interviewausschnitt herauslesen, dass der formale Minimalismus in Akermans Werken durchaus mit einer minimalistischen oder eben asketisch anmutenden Lebensweise einhergeht, in welcher sich ebenso eine deutliche Beziehung zur Gesellschaft abzeichnet. (Und wir erinnern uns an dieser Stelle an jenen Anfang von JE TU IL ELLE, in dem sich Akerman in der Rolle der Julie von sämtlichen Einrichtungsgegenstände ihres Zimmers befreit.) Akerman ist – wie so viele Charaktere in ihren Filmen – die (selbstgewählte) Außenseiterin, deren Protest sich in gesteigerter Zurückhaltung, nicht weniger wütend, jedoch weniger explosionsartig manifestiert. Diese Art von Askese fordert die Filmemacherin nicht selten auch von ihren ZuschauerInnen. Inwiefern?

Zunächst einmal bedient sich Akerman filmischen Mitteln, die einem minimalistischen Kino entsprechen. Dem klassischen Erzählkino – und somit den darin etablierten Standards wie dem continuity editing, dem Einsatz von Musik, Licht und Großaufnahme unter der Vormachtstellung

99 Nicole Brenez: „Chantal Akerman: Das Pyjama-Interview“, In: Ofner/Siefen/Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums*, S. 71-81, hier S. 33

100 Vgl. Chantal Akerman: „Neben seinen Schnürsenkeln in einem leeren Kühlschrank laufen“, In: Ofner/Siefen/Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums*, S. 71-81, hier S. 71

des Narrativen usw. – wird bei Akerman bewusst etwas entgegengesetzt, welches sich den Regeln des kommerziellen Kinos entzieht, zugunsten einer Intensivierung innerhalb der ästhetischen Wirkung und Aktivierung der ZuschauerInnen.¹⁰¹ In der Einleitung von *Kino des Minimalismus* findet sich eine knappe Erklärung zum Minimalismus als ästhetisches Prinzip im Kino:

„Das Minimalistische ist immer Gegenentwurf, ist bewusster Verzicht auf das, was möglich ist, um zurückzufinden zu dem, was nötig ist, *Einfachheit*: eine überwiegend starre, sich nur unmerklich bewegende Kamera, eine distanzierte, geradezu geometrische Mise en scène, eine Montage des langsamen Rhythmus.“¹⁰²

Diese Prinzipien der Entleerung scheinen – so haben wir im obigen Ausschnitt des Interviews gelesen – elementarer Bestandteil Akermans Lebens gewesen zu sein, ihr geringer Anspruch an Besitztum widerspiegelt sich in der Reduktion filmischer Mittel. Dieses formale Minimum fördert ein Maximum an Seh-Erfahrung. Und in diesem Minimalismus findet sich das von Chantal Akerman beschriebene *Nichts* ihrer persönlichen Geschichte – es scheint, als wolle sie sich diesem *Nichts* soweit es geht mittels einem Fast-Nichts an filmischen Mitteln annähern. Dieses Fast-Nichts äußert sich im Film D'EST auf der narrativen Ebene im Fehlen eines Kommentars/ einer Erzählerstimme, im Weglassen von Untertiteln, in einem langsamen Dokumentieren von Alltäglichem und scheinbar Nebensächlichem sowie in der langen Erzähldauer mit einem eher flachen Spannungsbogen. Auf der visuellen Ebene dominieren distanzierte Einstellungsgrößen sowie der Wechsel von statischen oder nur langsam bewegten Bildern. Die äußerst niedrige Schnittsequenz innerhalb der Montage ist ebenfalls ein minimalistisches Element ihrer Arbeit und vermittelt einen Echtzeit-Charakter, welcher den Dokumentarismus in D'EST unterstreicht.

101 Vgl. Norbert Grob/Bernd Kiefer/Roman Mauer/Josef Rauscher (Hg.): *Kino des Minimalismus*, Mainz: Bender Verlag 2009, S. 14

102 Ebd. S. 17

Der Anfang des Films ist durchzogen von leeren, einsamen Landschaften bei Tag, welche einen starken Kontrast bilden zu den sich im zweiten Teil häufenden Bildern von Menschenansammlungen in der Dunkelheit. Die zudem meist fixierte Kamera zu Beginn gewinnt im Laufe des Films an Dynamik. Erinnern wir uns an dieser Stelle noch einmal an Gilles Deleuze und die von ihm getroffene Unterscheidung zwischen dem Stilleben und einer Landschaft im Film: „Ein leerer Raum gewinnt seine Bedeutung vor allem aus der Abwesenheit eines möglichen Inhalts, während das Stilleben sich durch die Anwesenheit und Zusammenstellung von Gegenständen definiert [...]“¹⁰³ Wenn nur ein einsamer Baum inmitten einer Kreuzung von einer flachen Landschaft umgeben zu sehen ist, erzählt dieses Bild, dass hier noch alles möglich ist. Alles und nichts. Dieser Baum, diese Landschaft bleibt stets vorhanden – sie sind die stillen Zeugen der Zeit. Innerhalb ihrer Weite kann jeder sich noch so fern bewegend Punkt zu einer Erzählung werden. Allmählich schleicht der Ton heran und verkündet die Ankunft einer Pferdekutsche, welche alsbald diagonal in das Bild eintritt und es wieder verlässt. Solche statischen Bilder schweben wie Fotografien durch den Film, welche jedoch von einer Bewegung innerhalb des Bildes leben, die oft die oberen, unteren und seitlichen Grenzen des Filmbildes berühren. Das Filmbild wird gefüllt und wieder geleert, wobei die Filmemacherin stets ebenso präsent wie abwesend, ebenso nah wie distanziert zu sein scheint. Zwischen den Stillstand der Kamera und den Bewegungen innerhalb des Bildes dehnt sich außerdem die Zeit als solche aus. Sie ist die Bewegung im Stillstand, sie ist der Stillstand innerhalb der Bewegung. In dieser Schlichtheit steckt der Zauber Akermans Filme. Eine Poesie des Alltäglichen. Ihr Dokumentarismus zeichnet sich dabei vor allem durch ihr ausdauernde Beobachtungsgabe aus, welche durch die sich darin ausbreitende Zeit, eine ganz eigene, neue Aufmerksamkeit für das Sichtbare entfaltet.

Einige Textpassagen aus dem Buch *Die Versiegelte Zeit* von dem sowjetischen Filmemacher Andrej Tarkowskij bieten sich an dieser Stelle wunderbar an, um die Verbindung von Zeit und Einstellungsdauer – wie sie bei Akerman zu beobachten ist – näher zu beleuchten. Tarkowskij

103 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 30

definiert darin den Rhythmus eines filmischen Bildes als die Instanz, die den Zeitfluss innerhalb einer Einstellung wiedergibt. Dieser sei jedoch nicht mit der bloßen Länge einer Einstellung zu verwechseln, sondern resultiert aus dem Spannungsbogen der in der Einstellung ablaufenden Zeit.¹⁰⁴ Für Tarkowskij, und aus diesem Grund findet er hier Erwähnung, stellt dieser Rhythmus das wesentliche formbildende Element des Kinos dar, und nicht beispielsweise die Montage. „Seine Individualität zeigt ein Regisseur vor allem durch sein Zeitempfinden, durch den *Rhythmus*“, schreibt Tarkowskij und fügt hinzu, dass im Film der Rhythmus organisch aufkomme, „in Entsprechung zu dem seinem Regisseur eigenen Lebensgefühl, entsprechend dessen 'Zeitsuche'“. ¹⁰⁵ Für Tarkowskij ist es also vor allem die Arbeit an der Kamera, am Drehort selbst, welche den Rhythmus – sprich das dem Regisseur oder der Regisseurin ganz eigene Zeitempfinden – ausmacht und nicht das Zerschneiden und Neuzusammensetzen der Montage. In diesem Sinne spricht sich Tarkowskij gegen das Montagekino aus, welches die Symbolisierung mittels der Montage über den Rhythmus erhebt und damit ausschließlich an den Intellekt der ZuschauerInnen appelliert, die dargestellten Rätsel richtig zu deuten, anstatt einen Raum zu schaffen, der Platz für die eigenen Erfahrungen bietet: „Ich lehne das sogenannte Montagekino und seine Prinzipien deshalb ab, weil sie den Film sich nicht über die Grenzen der Leinwand hinaus ausdehnen lassen. [...]“¹⁰⁶ In solchen Ausführungen des Filmemachers lassen sich sowohl die Abkehr einer linearen Zeitauffassung herauslesen, als auch die verweigernde Haltung gegenüber analytischen Verfahrensweisen. Demgegenüber sieht Tarkowskij die intuitiv-persönliche Schaffung eines Zeitflusses als seine professionelle Aufgabe als Filmemacher.¹⁰⁷ In dieser Betonung der Zeit, welche sich innerhalb einer Einstellung ausbreitet und damit einen direkten Bezug zur Wirklichkeit herstellt, erhebt Tarkowskij also die Dauer einer einzelnen Einstellung über die Kunst des Zusammenfügens. Für ihn

104 Vgl. Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag 1989, aus dem Russischen übertragen von Hans-Joachim Schlegel

105 Ebd. S. 137

106 Ebd. S. 133 f.

107 Vgl. Ebd. S. 138

sei eine dokumentarische, ausdauernde Beobachtung der Welt der Idealfall des Kinos:

„Das ideale Kino ist für mich die Filmchronik, die ich nicht etwa als eine Filmgattung, sondern als eine Art, das Leben zu rekonstruieren, ansehe. [...] Der Idealfall einer Filmarbeit sieht für mich folgendermaßen aus: Ein Filmautor zeichnet auf Millionen von Filmmaterial-Metern jede Sekunde, jeden Tag, jedes Jahr ohne Unterbrechung auf, etwa das Leben eines Menschen von der Geburt bis zum Tod. [...]“¹⁰⁸

Die Worte Andrej Tarkowskij zeugen von einer ähnlichen Weltauffassung als Filmemacher, die sich nicht den Prinzipien der Logik, den Gesetzen der Linearität beugt, sondern ganz und gar auf eine intuitiv-individuelle Beobachtungsgabe baut, wie sie bei Chantal Akerman wahrgenommen werden kann. Die Unmittelbarkeit des Zeitstroms – des Rhythmus – einer langen, dokumentarischen Beobachtung stellt nicht nur die Verfahrensweise in Akermans Film D'EST dar, sondern schlägt wiederum einen Bogen zum Warten. In der Fähigkeit, ausdauernd zu beobachten, liegt die Fähigkeit einer/eines Wartenden. Akerman spricht in einem Interview mit Scott MacDonald über die Motivation und Auswahl des zu drehenden Materials in D'EST. Immer wieder betont sie, dass sie ihrem Gefühl gefolgt sei:

„I was just looking around, I didn't know exactly for what, but as soon as something was telling me something – I don't mean with words, just when I was *feeling* something – I would say, 'Stop! Put the camera here, and shoot.' But why I was making those choices, I couldn't have told you.“¹⁰⁹

Eine Einstellung, welche ab Minute 36 beginnt, und eine sechs-minütige

108 Ebd. S. 70 f.

109 Chantal Akerman in: Scott MacDonald: *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005, S. 261

Fahrt in der Dunkelheit parallel zu einem zugeschneiten Platz darstellt, zeigt Menschen, die in der Kälte warten. Das Spiel eines Cellos begleitet kurz diese Fahrt, dann hören wir die Gespräche der wartenden Menschen. Diese Minuten sind einerseits direkter Ausdruck des Unterwegs-Sein der Filmemacherin, in dem der Eindruck entsteht, die Kamera würde direkt aus einem sehr langsam fahrenden Auto filmen, und andererseits sind sie eine Konfrontation mit der eigenen ZuschauerInnen-Wahrnehmung. Wir als Sehende werden ebenso zu Reisenden wie zu Wartenden. Wir reisen mit der Kamera, die in Bewegung ist – mit der Filmemacherin, deren Anwesenheit wir spüren – und wir warten mit den Menschen, die wir sehen. Manche der Wartenden scheinen sich zu beschweren über die Filmaufnahmen. Akerman gibt im Interview mit Scott MacDonald die Antwort auf die Kommentare dieser Leute: „At the bus stop they were angry at me, but just because I was slowing their bus down. We were moving so slowly in the car that the bus had to wait for us. That's all.“¹¹⁰ Dass die Filmemacherin durch ihre Filmaufnahmen die Ankunft des Busses, auf den die Menschen in der Kälte warteten, auch noch verzögerte, so dass sich das Warten der Fahrgäste auf den/die BusfahrerIn auszuweiten schien, stellt in diesem Zusammenhang eine fast komisch-absurde Situation dar. Der Film provoziert(e) dahingehend also eine Wartesituation auf mehreren Ebenen.

Das Gefühl, welches sich auf ZuschauerInnen-Seite abzeichnet, liegt einem Wechsel von Aufmerksamkeit und Abschweifen zugrunde, welches durch das bei Akerman häufig vorzufindende Zusammenspiel von Stillstand und Bewegung, Spannung und Entspannung provoziert wird. Akermans Kino ist ganz und gar kein Kino der analytischen und symbolisierenden Montage, sondern erfüllt in gewisser Weise die Gedanken Tarkowskij zum idealen Kino, welche wir bereits betrachtet haben. Dadurch kommt es zu einer besonderen Form der Aktivierung der ZuschauerInnen. Diese stellt sich im Warten ein und wird durch die sich ausbreitende *lange Weile* zu einer sich im Zusehen selbstständig formenden Größe. Akermans Beharren auf jener langen Einstellung –

110 Ebd.

jener *langen Weile* – führt zu der Art von Spannung, welche die Filme Akermans auszeichnen und denen – innerhalb einer kinematographischen Praxis, die im Grunde von Zerstreuung, Schnelllebigkeit und Unterhaltung dominiert wird, kurz deren *Kurzweiligkeit* keine *Langweiligkeit* erduldet – eine einzigartige Position zugeschrieben werden kann. „Das Warten ist gewissermaßen die ausgefütterte Innenseite der Langenweile“¹¹¹ schreibt Benjamin. Es soll hier nicht der Eindruck entstehen, Chantal Akermans Filme als langweilig zu degradieren, das Gegenteil ist der Fall. Nur stellt die Langeweile/ *lange Weile* eine immer wiederkehrende Komponente in Akermans Filmen dar: die Wiederholung der langen Einstellung, welche eine Spannung zu Tage fördert, die sich jenseits eines 'Wie wird es wohl ausgehen? Was passiert als nächstes?' artikuliert. Und diese langen Einstellungen, in denen die Handlung nicht fortzuschreiten scheint, produzieren ein Empfinden, welches an die Langeweile grenzt, jedoch hier als eine Größe ihrer Filme verzeichnet werden soll. Denn ganz klar wird in solchen langen Einstellungen dem bloßen Informationsgehalt bei der Wahrnehmung kurzer Sequenzen ein entschiedener Mehrwert gegenüber gestellt, den die filmischen Bilder Akermans erst dadurch erhalten, dass sie andauern, erst in dieser Dauer der Einstellung offenbaren sich Ebenen/Tiefen (Strukturen, Farben, Formen, Bewegungen, Geräusche, Blicke, Gesten, Mimik, usw.) zu welchen den ZuschauerInnen in nur kurzen Momenten kein Zugang hätte ermöglicht werden können. Erst in dieser Situation der Wartenden werden wir zu Sehenden. Denn „es ist ja das Auge, das wartet.“¹¹² Und es ist das Auge, das im Warten die farbigste, ausgefütterte Innenseite der Langeweile erblickt. Was bedeutet dieser Satz Walter Benjamins, der das Warten als die ausgefütterte Innenseite der Langenweile versteht?

Zunächst einmal manifestiert sich darin ein unmittelbares Näheverhältnis zwischen dem Warten und der Langeweile. Die Langeweile, schreibt Benjamin, sei wie ein „warmes graues Tuch, das innen mit dem glühendsten, farbigsten Seidenfutter ausgeschlagen ist. In dieses Tuch

111 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, S. 176

112 Heike Klippel: *Zeit ohne Ende*, S. 223

wickeln wir uns wenn wir träumen.“¹¹³ Für Benjamin ist also der Langeweile-Begriff nicht unbedingt negativ konnotiert – ganz im Gegenteil bringt er diesen mit dem Träumen in Verbindung, einem Zustand der im Grunde alles andere als langweilig ist. Aber, so Benjamin, sieht der Schlafende unter diesem Tuch gelangweilt aus. „Und wenn er dann erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit. Denn wer vermöchte mit einem Griff das Futter der Zeit nach außen zu kehren?“¹¹⁴ Dieses „Futter der Zeit“, welches das „glühendste und farbigste“ ist, sei also die Innenseite der Langeweile, die Innenseite der Zeit und das Warten selbst – ist das Futter der Zeit somit nicht auch die Wahrnehmung/Erfahrung der eigenen Dauer?

Den Dauerbegriff von Henri Bergson hier noch einmal wiederkehren zu lassen, soll uns am Ende dieses Kapitels dazu verhelfen, die Wahrnehmung der Zeit als körperliche Erfahrung mit dem Betrachten der Filme Akermans in Worte zu fassen. Im Dritten Kapitel nähert sich Bergson der Frage nach der Verortung der eigenen Gegenwart. „Was ist für mich der gegenwärtige Augenblick? Das Wesenseigene der Zeit ist, zu verfließen; die schon verflossene Zeit ist die Vergangenheit, und Gegenwart nennen wir den Augenblick, in dem sie verfließt.“¹¹⁵ Doch nicht der mathematisch gedachte Punkt zwischen Vergangenheit und Zukunft ist hierbei für Bergson interessant, sondern die „wirkliche, konkrete, gelebte Gegenwart“¹¹⁶, welche sich aus der eigenen gegenwärtigen Wahrnehmung speist und notwendigerweise die Dauer einnimmt. Wo also kann diese Dauer – die also der gegenwärtige Augenblick ist – verortet werden? „Es ist nur zu offensichtlich, daß sie zugleich diesseits und jenseits [des mathematischen Punktes, Anm.] liegt und daß das, was ich »meine Gegenwart« nenne, zugleich auf meine Vergangenheit und meine Zukunft übergreift.“¹¹⁷ Aus diesem Grund, so schlussfolgert Bergson, sei die Dauer, als meine eigene Gegenwart begriffen, zugleich Empfindung

113 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 161

114 Ebd.

115 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2015, S. 176

116 Ebd.

117 Ebd.

und Bewegung, vom Wesen her also sensomotorisch und damit bestehe sie in dem Bewusstsein, dass ich von meinem Körper habe.¹¹⁸ Die eigene Körperlichkeit wahrzunehmen, heißt in dem Fall konkret, seiner eigenen Gegenwart und also Dauer bewusst zu werden. Diese Empfindung sei somit untrennbar mit der eigenen Körperlichkeit verbunden. Rufen wir uns das Zitat Chantal Akermans ins Gedächtnis, wonach ihr Kino die Zeit bei den ZuschauerInnen zu einer physischen Erfahrung werden lassen will. Akermans Kino ist ein Kino der Dauer. Zugleich ist es ein Kino der eigenen gelebten Gegenwart, welche sich jedoch scharf von der Gegenwart unterscheidet, die wir sonst zu kennen glauben. Denn wie Bergson selbst schreibt, ist nichts weniger als der gegenwärtige Moment, solange wir darunter die Trennung von Vergangenheit und Zukunft verstehen. Aus diesem Grund, da die tatsächlich vom Bewusstsein erlebte Gegenwart eine andere ist,

„[...] besteht unsere Wahrnehmung, so momenthaft sie auch sein mag, also immer aus einer unermesslichen Vielzahl von wiedererinnerten Elementen, und richtig gesprochen ist jede Wahrnehmung schon Gedächtnis. *Wir nehmen praktisch nur die Vergangenheit wahr*, denn die reine Gegenwart ist das ungreifbare Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt.“¹¹⁹

Die reine Gegenwart – also die reine Dauer – ist weder momenthaft noch starr, sie ist ein ewiges Fließen, ein gleichzeitiges Werden und Vergehen, sie ist die reine Bewegung der Vergangenheit, die mit jedem Moment wächst und sich wandelt; die reine Gegenwart ist ein Übergang, der immerwährend ist, immerwährend wird und immerwährend war.

Sie ist das Werden an der Schwelle, im Dazwischensein.

Sie ist das Werden in der Wiederholung, im Bewegtsein.

Sie ist das Werden im Warten, im Körpersein.

118 Vgl. Ebd. S. 177

119 Henri Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 103

In diesen Momenten, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschmelzen und die Zeit keiner Chronologie mehr zu folgen scheint, eröffnet sich der Gedanke einer Gleichzeitigkeit des Verschiedenen und des Möglichen. Wenn wir jedoch praktisch, wie Bergson schreibt, nur in der Lage sind, die Vergangenheit wahrzunehmen, da die Gegenwart/Dauer das ewige Fortschreiten derselben ist, in welchen Momenten können wir dies überhaupt? „Ein menschliches Wesen, das seine Existenz *träumen* würde, statt sie zu leben, hätte so zweifellos in jedem Augenblick die unendliche Vielzahl der Einzelheiten seiner vergangenen Geschichte vor Augen.“¹²⁰ Vielleicht sind wir nur wenn wir träumen in der Lage, unsere Gegenwart als tatsächlich und wirklich wahrzunehmen. Diese Annahme wiederum würde auch die Verbindung zu Walter Benjamin begünstigen, der schließlich das Tuch der Langeweile als jenes beschreibt, in welches wir uns während des Träumens wickeln und in jenen Momenten mit dem farbigen Futter der Zeit in Berührung kommen. Der Langeweile-Begriff bei Benjamin und der Dauer-Begriff bei Bergson stehen somit also in einem unmittelbaren Dialog. Und mehr noch, lesen wir Benjamin weiter, so eröffnet sich auch ein unmittelbarer Bezug zum Film D'EST. Denn Benjamin schreibt:

„Und nicht anders kann man von den Passagen handeln, Architekturen, in denen wir traumhaft das Leben unserer Eltern, Großeltern nochmals leben wie der Embryo in der Mutter das Leben der Tiere. Das Dasein in diesen Räumen verfließt denn auch akzentlos wie das Geschehen in Träumen. Flanieren ist die Rhythmik des Schlummers.“¹²¹

Diese Passage im Text Walter Benjamins liest sich fast wie ein Kommentar zu D'EST. Denn die Reise Akermans ist auch ein Stück weit zumindest die Suche nach der Vergangenheit ihrer Eltern und Großeltern – die Suche nach dem *Nichts*, die Frage nach dem *home* – das Reisen, das Unterwegssein, aber auch das Flanieren, welches ein Sich-Treiben-

120 Henri Bergson: *Philosophie der Dauer*, S. 77

121 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5: *Das Passagen-Werk*, S. 161 f.

Lassen vor dem Ans-Ziel-Kommen betont. In diesem Sinne sind auch wir als Zuschauende ihrer Filme Umherwandernde und Reisende wie Wartende innerhalb der Bilder. Es sind ähnliche Praktiken, die in Akermans Kino Anwendung finden, wie sie in den frühen Filmen des *cinema of attractions* zu finden waren. Elisabeth Büttner schreibt in ihrem Artikel über Orte, Nichtorte und Tauschpraktiken innerhalb der Kinoerfahrung:

„Nichts Wesentliches passiert. In dieser vermeintlichen Ereignislosigkeit liegt ein Bestandteil der Attraktion des stummen Films. Je weniger die Objekte inmitten von Filmhandlungen symbolisch aufgeladen werden, desto deutlicher tritt ihre Gegenständlichkeit zutage. Die Zeit wie die Sinne der Zuschauer sind aktiviert, potenzieren sich, treten in Kreisläufe von Aktualität und Virtualität ein.“¹²²

So ähnlich verhält es sich mit dem Film D'EST, der durch die Verweigerung einer Symbolisierung und Analyse innerhalb der Montage sowie durch die exzessive Reduktion filmischer Mittel ein *Anderes* bei den ZuschauerInnen aktiviert. Zeit bekommt dabei einen extrem hohen Stellenwert, sie wird angehäuft, gedehnt, vernichtet und dabei keiner Gebrauchsform unterworfen, schreibt Büttner weiter über die ersten Kinoerfahrungen des weiblichen Publikums. „Die Zuschauerinnen schweifen ab und setzen sich doch einem Subjekteffekt aus. Sie erfahren Langeweile und höchste Anspannung gleichzeitig.“¹²³ Diese Erfahrung von Langeweile und Gespanntheit zugleich, dieses Pendeln zwischen Aufmerksamkeit und Ablenkung, trifft ebenfalls auf D'EST zu. Wir sind die Reisenden, aber zugleich die Wartenden, die die Zwischenzeit, die sich innerhalb einer solchen Reise auftut, spüren und mit unserer ganz eigenen Erfahrung füllen können. Akerman bietet uns keine Zerstreuung

122 Büttner, Elisabeth: „Orte, Nichtorte, Tauschpraktiken. Die Zeit des Abgebildeten und die Zeit des Gebrauchs in Filmfragmenten und Found-Footage-Filmen“, In: Rüffert/Schenk u.a. (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz Verlag 2004, S. 62-72, hier S. 66

123 Ebd. S. 67

im Sinne eines Unterhaltungskinos, welches unser eigenes Dasein, unsere Dauer, unspürbar werden lassen würde. Ihr Kino zielt ganz eindeutig mit der Produktion von Momenten der Langeweile und Momenten des Wartens auf das Fließen der Zeit durch unsere Körper hindurch. Die Dauer wird zu einer physischen Erfahrung. Akermans Kino muss in diesem Sinne ausgehalten werden – oder besser, wir als ZuschauerInnen müssen *uns* beim Betrachten ihrer Filme aushalten, dadurch, dass wir mit unserem eigenen Dasein konfrontiert werden.

Dass Szenen aus dem Film D'EST im Januar 1995 innerhalb einer Installation im San Francisco Museum of Modern Art¹²⁴ mit dem Titel D'EST: AU BORD DE LA FICTION von Akerman erneut aufgegriffen wurden, lässt noch einmal eine ganz eigene Wahrnehmung dieser Filmbilder zu. Innerhalb einer musealen Präsentation wird der ZuschauerInnen-Körper auf andere Art gefordert, wie es Gwendolyn Audrey Foster in ihrem Buch *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman* beschreibt. Das Pendeln zwischen Aufmerksamkeit und Ablenkung, so Foster, erlebt seinen Höhepunkt in BORDERING ON FICTION dadurch, dass unsere ZuschauerInnen-Körper noch stärker mit den Körpern auf den Leinwänden kommunizieren: Das Sitzen und Blicken in die Kamera, das Warten an den Bahnhöfen, das Stehen in der Schlange rufen eben jene Form von Warten hervor, die sich an der Schwelle zwischen Aufmerksamkeit und Ablenkung befindet. So sind wir als MuseumsbesucherInnen in gewisser Weise gefangen in diesem Dazwischen, dessen Ungewissheit laut Foster die besondere Form von Akermans *Suspense* erzeugt.¹²⁵

124 Und anschließend im Walker Art Center Minneapolis sowie Paris, Brüssel, Wolfsburg, Valencia

125 Vgl. Foster, Gwendolyn Audrey (Hg.): *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*, Carbondale und Edwardsville: Southern Illinois University Press 2003 (Repr. from the 1999 ed.), S. 176

IV (K)Ein Ende setzen | EWIGKEIT

„Letzter Versuch eines Selbstportraits: Ich heiße Chantal Akerman. Ich bin in Brüssel geboren. [...] Und das ist wahr. Das ist wahr.“¹²⁶

Ein Ziel dieser Arbeit war im Grunde genommen ohne konkretes Ziel zu bleiben, sondern sich viel mehr im Prozess der Entstehung den hier diskutierten Phänomenen in ihrer Zeitlichkeit zu nähern und sich dahingehend von einem Intuitiven leiten zu lassen. Dieses Vorhaben wurde zu einer schwer zu bewältigenden Aufgabe, in der fortwährend die Gefahr bestand, sich in dieser Ziellosigkeit zu verlieren, sich jedem Begriff so sehr anzunehmen, dass seine Beschreibung scheinbar nur mehr durch sein Erleben bewerkstelligt werden konnte und damit die aufkommende Sorge darum wuchs, etwas so Grundlegendem einer solchen Arbeit – wie dem wissenschaftlichen Schreiben an sich – nicht mehr gerecht zu werden. Um auf Chantal Akermans filmische Arbeit, im speziellen ihre filmische Form, zu antworten, wurde die Arbeit so angelegt wie sie nun erscheint. Die lange Einstellung, die reduzierte Schnittfrequenz soll in der Form dieser Arbeit – welche dadurch ohne jegliche Unterkapitel auskommen musste, was das Zusammenhalten des Textes nicht gerade vereinfachte – eine Antwort finden.

Was konnte nun diese Arbeit leisten? Zum einen sieht sich die Arbeit als ein Versuch, einen Raum zu eröffnen, der Gedanken-Fäden spinnt zwischen Chantal Akermans Filmsprache und (film)philosophischen sowie (film)theoretischen Untersuchungen zur Zeit. Dabei sollte sie weniger eine zielgerichtete Verfolgung einer spezifischen These (hin zu einem fixen Zielpunkt) sein, wollte nicht etwa ein dogmatisches Liefern von Beweisen sein, sondern sieht sich eher als eine Befragung und als ein freies Nachdenken über Zeit und Kino. Das Schaffen von Verbindungen, das Öffnen von denkerischen Freiräumen stand dabei im Vordergrund. Ebenso ist diese Arbeit aber vor allem eines, nämlich die

¹²⁶ Chantal Akerman im Film *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, Frankreich 1996

Auseinandersetzung mit einer Filmmemacherin auf eine äußerst persönliche Weise, welche aus den eigenen Seherfahrungen und den Berührungspunkten zwischen ihr und der Autorin geschöpft wurde.

Was konnte diese Arbeit nicht leisten? Grundlegend verfehlt diese Arbeit einen Überblick über das Werk der Filmmemacherin Chantal Akerman, über biographische Stationen ihres Lebens sowie die Einbettung ihrer Arbeit innerhalb eines größeren filmhistorischen und/oder filmwissenschaftlichen Kontexts. Vielleicht ist dies ein Mangel dieser Arbeit, in jedem Fall aber resultiert das Weglassen der genannten Aspekte aus der bewussten Entscheidung der Autorin, erst dadurch zum entscheidenden Kern von Akermans Kino vorzudringen. Dies erschwert zwar den Zugang zur Arbeit und macht ein Vorwissen unabdingbar, es sei an dieser Stelle jedoch auf die Bibliographie verwiesen, in welcher Literatur aufgelistet ist, die einen Überblick sowie eine Auseinandersetzung mit Akermans Werk hinsichtlich dieser Punkte liefert.

In ihrem 1964 erschienenen Essay *Gegen Interpretation (Against Interpretation)* richtet sich Susan Sontag explizit gegen jenen vorherrschenden Interpretationswahn, welcher in jedem Kunstwerk nach einem passenden Ersatz sucht und damit nicht nur die Kunst selbst auf ihren Inhalt reduziert, sondern sie stets nur als einen Ausdruck für etwas anderes sieht. Die (Über-)Interpretation eines Kunstwerks würde das Kunstwerk selbst zerstören, da sie durch die Suche nach anderen Begriffen *für* den Inhalt des Werkes sich selbst vom Werk zu entfernen droht. Jede Interpretation, so Sontag, ist demnach nichts weiter, als das Ersetzen des Kunstwerks durch andere Mittel. „Verstehen heißt interpretieren. Und interpretieren heißt das Phänomen neu formulieren,

letztlich ein Äquivalent für das Phänomen finden.“¹²⁷ Als ob das Kunstwerk allein ungenügend wäre, wird ihm eine Interpretation aufgezwungen; der Drang, alles interpretieren zu wollen, alles zu verstehen, alles zu begreifen, zu entziffern, zu decodieren verliert nicht nur den Bezug zum Kunstwerk an sich, sondern unterbindet die Entstehung eines Gefühls, welches zugelassen werden könnte, wenn wir einem Kunstwerk begegnen. Die sofortige Übersetzungsarbeit, die wir als moderne BetrachterInnen oder KonsumentInnen von Kunst leisten, wandelt noch jeden kleinsten Funken von Gefühl in Worte um und entzieht es damit unserem eigenen Körper, um es in der „Schattenwelt der 'Bedeutungen'“ wegzusperren.¹²⁸ Die InterpretInnen zähmen die Kunst, machen sie damit brauchbar für den eigenen Intellekt anstatt sie sinnlich auf sich wirken zu lassen.

„Theoretisch ist es möglich, den Interpreten auf eine andere Weise zu entgehen, durch Kunstwerke nämlich, deren Oberfläche so geschlossen und klar, deren Impuls so stark und deren Sprache so direkt ist, daß das Werk sein kann ... nun, ganz einfach sein kann, was es ist. Ist das heute praktisch möglich? Im Film, meine ich, ist dieses Prinzip bereits verwirklicht.“¹²⁹

Das Werk Chantal Akermans ist in diesem Sinne – bzw. meinem Empfinden nach – ein dezidiert gegen Interpretation gerichtetes Werk, denn ihr Minimalismus ebenso wie Akermans Art und Weise, ihre ZuschauerInnen dem Film auszusetzen, die lange Dauer/Zeit tatsächlich zu einem körperlichen Ereignis und somit den Film selbst zu einer körperlichen Erfahrung werden zu lassen, zwingt ihre ZuschauerInnen zu einer sinnlichen Begegnung mit dem Film als solchem. Die von Susan Sontag angesprochene Entkörperlichung, die während jeder Interpretation

127 Susan Sontag: „Gegen Interpretation (Against Interpretation)“, In: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012 (1982), S. 11-22, hier S. 15

128 Vgl. Ebd.

129 Ebd. S. 19

eines Kunstwerks geschieht, steht somit im Gegensatz zur direkten Körperlichkeit des Kinos Akermans, welches in Wiederholungen, Langzeitbeobachtungen und -Einstellungen, leeren Bildern und langsamen Kamerabewegungen Strategien entwickelt hat, die Körper der ZuschauerInnen mit einzubeziehen durch die damit entstehende Anhäufung, Verdichtung und Ausdehnung von Zeit. Damit sich auch die Kunst vom Interpretieren befreien kann, sieht Sontag die Transparenz eines Kunstwerks als höchsten Wert: „Transparenz meint die Erfahrung der Leuchtkraft des Gegenstandes selbst, der Dinge in ihrem Sosein.“¹³⁰ Sontag spricht sich hierbei ganz gezielt für das Zurückerlangen unserer Sinne aus, innerhalb einer Moderne, welche so überladen von sinnlichen Eindrücken ist, dass unsere Fähigkeit zu fühlen bereits verkümmert scheint.¹³¹ Akerman will nicht nur sehen, sondern spüren lassen. Akerman will, dass der Film in unseren Körper übergeht und das ist die sinnliche Erfahrung – hier im Kino – von der Sontag schreibt. In diesem Sinne ist Akermans Kino auch ganz und gar kein Montage-Kino, welches mit den Worten Tarkowskijs im vorigen Kapitel kurz angesprochen wurde und gegen das auch er sich in seinem Text richtet. Denn das Montage-Kino will interpretiert werden, richtet sich explizit und ausschließlich an den Intellekt der ZuschauerInnen und füttert somit jenen Drang der InterpretInnen.

Vier Jahre nach dem Erscheinen von Sontags Essay entsteht der Kurzfilm SAUTE MA VILLE, das Filmdebüt der damals gerade mal 18 Jahre jungen Chantal Akerman. SAUTE MA VILLE (zu deutsch: *Spreng meine Stadt*) kann – und zwar nicht nur titelgebend – als Akermans explosivster Film gesehen werden. Die kleinen alltäglichen Gesten einer jungen Frau – von Chantal Akerman selbst verkörpert – in der engen Küche einer Hochhauswohnanlage mutieren in diesem kurzen filmischen Stück zu manisch ausgeführten Handlungen, deren Komik jedoch stets von einer merkwürdigen Tragik begleitet wird, von einer Raserei, einem Getriebensein in alle Richtungen. Akermans kindlicher Gesang „La-La-La“,

130 Ebd. S. 21

131 Vgl. Ebd. S. 22

welcher zum Ende hin einen fast aggressiven Charakter bekommt, und die für Akerman bereits typische, sehr intensive Tonebene begleitet dieses energiegeladene Schauspiel, in welchem Zeit nur fragmentiert vorhanden scheint. Nudeln werden gekocht, währenddessen die Spalte der Küchentür mit Klebeband verklebt wird und parallel vom Apfel abgebissen. Keine Zeit fürs Nacheinander. Die Nudeln werden hinunter geschlungen, der Rotwein ebenso in großen Schlucken getrunken. Keine Zeit für Genuss. Die Küchenschränke werden geleert, Dinge landen auf dem Boden, während das Wasser in den Eimer läuft. Keine Zeit für Ordnung. Das Putzwasser wird verschüttet, der Fußboden kurz und heftig geschrubbt, die Fliesen an der Wand ebenso. Aber keine Zeit für Sorgfalt. Die Schuhe werden mit schwarzem Lederfett eingeschmiert, dann die Knöchel und zuletzt die komplette Wade. Keine Zeit für Logik. Die wenigen, kurzen Momente der Leere – ein Innehalten beim Spielen mit dem Schlüssel oder dem Stift – unterbrechen zwar dieses Getriebensein, und doch räumt der Film auch diesen Momenten kaum Zeit ein. Keine Zeit zum Pausieren. Die Handkamera wackelt, ist ständig in unruhiger Bewegung, die Schnitte sind schnell und hart mit Anschlussfehlern. Keine Zeit für Continuity. Die Tanzsequenz am Ende des Kurzfilms, während der sich die Protagonistin mit Lotion einschmiert und diese über ihr Gesicht und Oberteil kippt, scheint den darauffolgenden, explosiven Ausbruch aus dem Alltag vorwegzunehmen. Keine Zeit zum Leben. Nachdem die junge Frau etwas auf den Spiegel geschrieben hat, sehen wir durch ihn hindurch, wie sie mit Blumen in der Hand den Gasherd anzündet und sich darüber lehnt. Den einzigen Stillstand, den der Film als solchen akzeptiert, ist ihr Tod. Keine Zeit zum Sterben. Fast 15 Sekunden lang sehen wir das Bild Chantal Akermans regungslos über dem Herd lehnend als freeze frame. Das Filmbild wird schwarz und auf der Tonebene hören wir die Stadt explodieren. Klippel beschreibt die Wucht dieses Films äußerst treffend mit folgenden Worten:

„Wut und Befreiung müssen der ständigen Bewegung den ultimativen Ausbruch entgegensetzen, die zerfallende Zeit zum Extrem treiben, keine Sammlung, sondern nur die

größtmögliche Zerstreuung kann den sinnlosen Alltag negieren. Nicht Kommunikation, sondern Destruktion überwindet die Isolation.“¹³²



Abb. 8-9: Filmstills aus SAUTE MA VILLE

Als sei die Zeit nur in Maßen vorhanden und sehr sparsam zu verbrauchen, werden sämtliche Handlungen in SAUTE MA VILLE nicht bis zum Ende ausgeführt, was ihnen ihre Sinnhaftigkeit nimmt. Konsequenz und Konstanz haben in diesem Film keinen Platz, oder sagen wir, nur einen einzigen: den Tod. Das eigene Leben, welches im Film das einzige bleibt, was tatsächlich konsequent – ebenso wie der Film selbst – zu Ende geführt wird. Die Tragik, welche in diesem Ende begründet liegt, äußert sich nun, mehr als ein Jahr nach dem Tod der Filmemacherin, darin, dass

132 Heike Klippel: *Zeit ohne Ende*, S. 143

es sich wie die vermeintliche Vorwegnahme ihres eigenen Ablebens durch den Selbstmord anfühlt. „Eines Tages wollte ich einen Film über mich selbst machen. Das war *Saute ma ville*.“¹³³ Der Film impliziert bereits eine Explosionsartigkeit, wie sie selbst von Akerman erlebt, jedoch nur noch selten nach diesem Film in ihrem Werk zu finden ist. Er ist die Begegnung mit der Welt unter Zeitdruck. Er setzt bereits ein Ende, wo noch nicht einmal ein Anfang war und ist zugleich Anfang von allem Filmischen bei Akerman. In diesem Sinne – und erst mit diesem expliziten Blick einer Rezipientin aus dem Jetzt – ist SAUTE MA VILLE vielleicht die Ankündigung jenes Zauderns, jenes Wartens und jener Wiederholung (der eigene Tod als Wiederholung des filmischen Selbstmordes?), wie sie sich seither in Akermans Werk manifestierten. Das macht diesen Film in seiner Rezeption im Heute besonders interessant, dadurch, dass er mit den erst nach und nach sich als filmische Sprache etablierten Eigenheiten des Kinos Chantal Akermans einen Dialog eingeht, welcher Fragen öffnet, Antworten zulässt, aber nie eine eindeutige Wahrheit versprechen will. Keine Wahrheit, außer vielleicht dieser einen von der Filmemacherin selbst als „[I]etzter Versuch eines Selbstportraits“ behaupteten: „Ich heiße Chantal Akerman. Ich bin in Brüssel geboren. [...] Und das ist wahr. Das ist wahr.“¹³⁴

133 Chantal Akerman zitiert in: Ofner/Siefen/Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums*, 6. Oktober bis 3. November 2011. Eine Publikation der Viennale. Wien: Viennale, 2011, S. 111

134 Chantal Akerman im Film *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, Frankreich 1996

„Das Leben im Bannkreis der ewigen Wiederkehr gewährt eine Existenz,
die aus dem Auratischen nicht heraustritt.“ Walter Benjamin

Bibliographie

Akerman, Chantal: „Neben seinen Schnürsenkeln in einem leeren Kühlschrank laufen“, In: Astrid Ofner/ Claudia Siefen/Stefan Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 6. Oktober bis 3. November 2011. Eine Publikation der Viennale*. Wien: Viennale, 2011, S. 71-81

Balke, Friedrich/Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München: Wilhelm Fink Verlag 1996

Bazin, André: *Was ist Film?* (Herausgegeben von Robert Fischer. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut), Berlin: Alexander Verlag 2004

Beck, Gustavo: „Eine Verbindung herstellen“, *kolik film* Sonderheft 16/2011, Oktober 2011, S. 16-17

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk m Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2011

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Bd. 5: Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 // Erste Auflage 1991

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Philosophische Bibliothek Band 664, Hamburg: Felix Meiner Verlag GmbH 2015

Bergson, Henri: *Philosophie der Dauer*, Textauswahl von Gilles Deleuze, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013

Bordwell, David: *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2006

Bruno, Giuliana: „Projection: On Chantal Akerman's Screens, from Cinema to Art Gallery“, *senses of cinema*, Issue 77, Dezember 2015, <http://sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/projection/>, 31.03.2016

Büttner, Elisabeth: „Orte, Nichtorte, Tauschpraktiken. Die Zeit des Abgebildeten und die Zeit des Gebrauchs in Filmfragmenten und Found-Footage-Filmen“, In: Rüffert, Christine/ Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid/ Alfred Tews/ Bremer Symposium zum Film (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz Verlag 2004, S. 62-72

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013 7. Auflage, (Erste Auflage 1997)

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997 1. Auflage

Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung. Herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann*, Hamburg: Junius Verlag GmbH 1989, 4. Auflage Januar 2007 (Originalausgabe 1966 by Presses universitaires de France, Paris)

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996

Fahle, Oliver/Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze. Le cinéma selon Deleuze*, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar/ Presses de la Sorbonne Nouvelle 1999

Engell, Lorenz: *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2012

Engell, Lorenz: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme 1992 (Edition Pandora Bd. 7)

Engell, Lorenz/ Oliver Fahle/ Vinzenz Hediger/ Christiane Voss (Hg.): *Essays zur Film-Philosophie* (Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Bd. 24 FilmDenken), Paderborn: Fink 2015

Engell, Lorenz/ Oliver Fahle: „Gilles Deleuze“, in: Alexander Roesler/ Bernd Stiegler (Hg.): *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 57-70

Engelke, Henning/Ralf Michael Fischer/Regine Prange (Hg.): *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, Marburg: Schüren 2012

Foster, Gwendolyn Audrey (Hg.): *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*, Carbondale und Edwardsville: Southern Illinois University Press 2003 (Repr. from the 1999 ed.)

Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch. Band 29 Viehrzehnten Bandes I. Abteilung 2. Teil. Wenig-Wiking*, bearbeitet von Karl Weigand, München: DTV 1984

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch. Band 31 Fünfzehnter Band. Z – Zmasche*, bearbeitet von Karl Weigand, München: DTV 1984

Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch. Band 27. Dreizehnter Band. W-Wegzwitschern [-Zwiesel]*, bearbeitet von Dr. Karl von Bahder und Mitwirkung von Dr. Hermann Sickel, München: DTV 1984, Spalte 2125-2167, hier Spalte 2125

Grob, Norbert/Bernd Kiefer/Roman Mauer/Josef Rauscher (Hg.): *Kino des Minimalismus*, Mainz: Bender Verlag 2009

Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2012

Klippel, Heike: *Zeit ohne Ende. Essays über Zeit, Frauen und Kino.*

Frankfurt a.M.: Stroemfeld Verlag 2009

Kramer, Sven: *Walter Benjamin zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag

GmbH 2003

MacDonald, Scott: *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent*

Filmmakers, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press,

2005

Margulies, Ivone: *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist*

Everyday, Durham and London: Duke University Press, 1996

Ofner, Astrid/ Claudia Siefen/Stefan Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine*

Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 6.

Oktober bis 3. November 2011. Eine Publikation der Viennale. Wien:

Viennale, 2011

Ofner, Astrid (Hg.): *Der Weg der Termiten. Beispiele eines Essayistischen*

Kinos 1909-2004, Eine Publikation der Viennale, S. 163

Ostrovsky, Vivian: „I Didn't See Time Go By“, *senses of cinema*, Nr. 77,

Dezember 2015, [http://sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/vivian-](http://sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/vivian-ostrovsky-tribute/)

[ostrovsky-tribute/](http://sensesofcinema.com/2015/chantal-akerman/vivian-ostrovsky-tribute/), Zugriff: 31.03.2016

Ott, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag

GmbH 2005

Roesler, Alexander/Bernd Stiegler (Hg.): *Philosophie in der Medientheorie.*

Von Adorno bis Žižek, München: Wilhelm Fink Verlag 2008

Rüffert, Christine/ Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid/ Alfred Tews/

Bremer Symposium zum Film (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme*

Geschichte(n) erzählen. Berlin: Bertz Verlag 2004

Schlegel, Hans-Joachim: „Die Aura der realen und der erinnerten Zeit. Andrej Tarkovskijs Konzept der »versiegelten Zeit«, In: Rüffert, Christine/ Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid/ Alfred Tews/ Bremer Symposium zum Film (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz Verlag 2004, S. 145-150

Sontag, Susan: „Gegen Interpretation (Against Interpretation)“, In: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012 (1982), S. 11-22

Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012 (1982)

Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag 1989, aus dem Russischen übertragen von Hans-Joachim Schlegel

Turim, Maureen: „Persönliche Fürwörter / Wörter für Persönliches in »Je tu il elle« und »Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles«, In: Ofner, Astrid/ Claudia Siefen/Stefan Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 6. Oktober bis 3. November 2011. Eine Publikation der Viennale*. Wien: Viennale, 2011, S. 92-107

Vogl, Joseph: *Über das Zaudern*, Zürich/Berlin: diaphanes 2008, 2. Auflage

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen 1,2,3

Je Tu // Elle, Regie: Chantal Akerman, Paradise Films, Frankreich 1975

Screenshot aus: <https://www.youtube.com/watch?v=lwTmQeybYtQ>,

Zugriff 28.03.2017

Abbildungen 4,5

D'Est, Regie: Chantal Akerman, Paradise Films 1993

Screenshot aus: https://www.youtube.com/watch?v=7QYByp84_6I,

Zugriff: 28.03.2017

Abbildungen 6,7

D'Est, Regie: Chantal Akerman, Paradise Films 1993

Screenshot aus: <https://vimeo.com/162586239>, Zugriff 28.03.2017

Abbildungen 8,9

Saute ma ville, Regie: Chantal Akerman, Frankreich 1968

Bilder entnommen: <http://roskofrenija.blogspot.de/2012/03/chantal-akerman-saute-ma-ville-1968.html>, Zugriff 28.03.2017

Lebenslauf

geboren 1986 in Leipzig

2006 – 2009	Bachelorstudium Kulturwissenschaft und Spanische Philologie, Universität Potsdam
2008 – 2009	Studium der Filmwissenschaft, Universitat de Valencia
2010 – 2013	Bachelorstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, Abschluss Bachelor of Arts
2013 – 2017	Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie, Universität Wien

Abstract

Die Grundlage der vorliegenden Arbeit ist das Kino der belgischen Filmemacherin Chantal Akerman und die Beobachtung, dass Zeit einen besonderen Stellenwert in ihren Werken hat. Akermans Kino beschreibt oft einen Zwischenraum: zwischen Bewegung und Stillstand, Da-Sein und Fern-Sein, Fiktion und Dokumentation. Ihre asketische Bildsprache, welche sich durch die lang andauernden Einstellungen, die äußerst reduzierte Schnittfrequenz und die wenigen Kamerabewegungen auszeichnet, ist nicht nur Ausdruck dieses besonderen Verhältnisses der Filmemacherin zur Zeit, sondern fördert und fordert auch beim Betrachten eine sinnliche Erfahrung von Zeit. Die Filme Chantal Akermans vermitteln bei ihren ZuschauerInnen ein Bewusstsein der eigenen körperlichen Dauer. Jede Sekunde, wie Akerman selbst erklärte, fließt beim Betrachten ihrer Filme spürbar durch den Körper hindurch. Entlang der drei philosophischen Konzepte Zaudern, Wiederholung und Warten eröffnet die Arbeit einen Zugang zur Zeitlichkeit im Kino Chantal Akermans und verbindet diese – mit dem Blick auf ausgewählte Filmbeispiele – zu einem Dialog zwischen Film und Philosophie.