



Filmisches Denken, Erinnern, Tasten

Das Essayistische in Filmen Chantal Akermans

Iris Fraueneder, Wien

„[...] ich experimentiere nicht mit einer Idee. Ich suche nach einem Verfahren, ich bleibe nicht bei Begriffen und Vorstellungen, niemals.“ (Akerman/Brenez 2011: 36)

1. Einleitung

Die Filmsprache Chantal Akermans formt sich im Entstehungsprozess ihrer Filme, beginnt unmittelbar bei den Bildern und Tönen, entlang derer sie sich entwickeln. Ihre Filme sperren sich weitgehend gegen eine Einordnung und Kategorisierung, auch ihre Spiel- und Dokumentarfilme sind von essayistischen Verfahrens- und Ausdrucksweisen durchzogen. Dieser Beitrag nähert sich drei Filmen aus ihrem facettenreichen Œuvre – NEWS FROM HOME, D’EST und LA FOLIE ALMAYER.

Als Essayfilme gelten im Allgemeinen Filme, die in Prozessen eines Erkundens und Erprobens immer neue Spielarten des Filmischen hervorbringen. Trotzdem gibt es bestimmte Verfahren und Charakteristika, die auf eine Reihe von Filmen zutreffen, die unter diesem Terminus gruppiert werden, wie etwa ein Aufsprengen der Einheit von Bild und Ton, des zeitlichen Davor und Danach, eine sprunghafte Montage, die Vermischung des Dokumentarischen und des Fiktionalen, Selbstreflexivität, ein Arbeiten mit Lücken und nicht zuletzt die Einbindung der Zuschauer_innen in ihre Denkbewegungen. Essayfilme setzen sich damit auseinander, dass vieles nicht in hinreichender Weise bezeichnenbar, schwer abbildbar oder mit Worten erklärbar, zuweilen überhaupt kaum in seiner vollen Bedeutung fassbar ist. Abstrakta wie das Glück, der Tod oder bei Akerman das Fremde, die Abwesenheit, die individuelle und kollektive Erinnerung, werden in essayistischen Filmen thematisiert, aber ihnen wird mit Bildern begegnet, die nicht symbolisch sind, mit Worten, die mit dem Wissen gewählt wurden, dass Worte sich der Bedeutung der Abstrakta immer nur annähern können.

Essayfilme folgen keinen Formvorgaben, sie gehen eigene Wege, loten die Gestaltungsmöglichkeiten des Mediums aus. Michaela Ott (2011: 191) bezeichnet Essayfilme als Filme, die sich den üblichen filmischen Darstellungspraxen entziehen und „die gängigen Parameter nicht bedienen[en].“ Sie schreibt:

Der Essayfilm beginnt mittendrin, da, wo sich Probleme, Bilder und Fragen aufdrängen, ein Nachfragen und Erkunden eingefordert wird. Er gibt sich keine Methode und Zielsetzung vor, sondern entwickelt Bilder und Stimmen nach Maßgabe seiner Suche und entwirft sich nach vorn, in eine offene Form. (ebd.: 190)

Dass der Essayfilm als eine offene Form zu sehen ist, bringt den Begriff jedoch in Bedrängnis: Aufgrund der Problematik, die die Bezeichnung herbeiführt, indem Gruppierungen von Filmen evoziert werden, die sich ihrem Wesen nach gegen Kategorisierung sträuben, plädieren Christa Blümlinger und Constantin Wulff im Vorwort zu ihrer gemeinsam herausgegebenen Publikation *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film* dafür, gar nicht erst vom Essayfilm, sondern stattdessen vom essayistischen Film zu sprechen – sie sprechen sich dagegen aus, „den ‚Essayfilm‘ als neue Filmgattung oder gar homogenes Genre festzuschreiben“ (1992: 7).

Mit dem von Thomas Tode und Sven Kramer publizierten Sammelband *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*,¹ der wichtige Beiträge der jüngsten Zeit zum Thema enthält, wird zwar eine weitere Verwendung des Begriffs ‚Essayfilm‘ gefestigt, die Herausgeber setzen sich aber ebenfalls klar von Bestrebungen ab, den Essayfilm etwa als eigenständige Gattung den bestehenden Gattungen des Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilms beizufügen, wie das Christina Scherer (2001: 12) vorgeschlagen hat. Der Essayfilm oder das Essayistische im Film funktionieren für Kramer und Tode (2011: 15) als „tentative Bezeichnungen für eine künstlerisch-reflexive Praxis, die sich der begrifflichen Fixierung entzieht und zugleich etwas zu denken aufgibt.“

Für den Filmemacher und Theoretiker Jean-Pierre Gorin ist der Essayfilm oder Film-Essay vor allem eine Art des „Umherschweifens“:

[die] mäandernde Bewegung einer Intelligenz, die versucht, die möglichen Zugänge zum Material zu vervielfachen. Der Film-Essay ist Überschuss, Abweichung, Bruch, Ellipse und Kehrtwendung. Er ist, kurz gesagt, eine Art des Denkens. Aber weil es sich um Film handelt, ist es ein Denken, das sich in Emotion verwandelt und wieder zurück in einen Gedanken. [Der Film-Essay] kokettiert dabei mit den verschiedensten Genres – Dokumentation, Pamphlet, Erzählung, Tagebuch [...]. Er ist, was Form und Inhalt anbelangt, pure Widerspenstigkeit.“ (Gorin 2007: 10f., zit. n. Horwath 2007)

Hier klingt ein weiterer Aspekt an, der es wenig sinnvoll erscheinen lässt, den Essayfilm als eigenständige Gattung oder Genre zu etablieren und auf den auch Kramer und Tode (2011:

¹ In ihrer Einführung geben Sven Kramer und Thomas Tode einen Überblick über die Etablierung des Essayfilm-Begriffs und die bisherige Erforschung des Essayfilms, welche erst Ende der 1980er Jahre in systematischer Form eingesetzt hat.

14) hinweisen: Essayfilme durchqueren und rekombinieren die bestehenden Gattungen und Genres und sind in ihrer Bewegung des Sich-Entziehens damit immer zugleich auch mit ihnen verbunden. Sie bewirken Überschneidungen, denn essayistische Darstellungs- und Ausdrucksmodi dringen in einzelne Genres sowie in die Filmgattungen des Dokumentar- und Spielfilms ein, was an Akermans Filmen D'EST und LA FOLIE ALMAYER deutlich wird.

Der Begriff Essayfilm ist also nicht unproblematisch und wird auch in der Filmwissenschaft immer wieder relativiert, da er Filme bündelt, die mit dem Konzept des Genres, mit Gruppierung und Kategorisierung nicht zu fassen sind. Volker Pantenburg (2006: 144) argumentiert, dass Filme, die als Essayfilme bezeichnet werden, sich doch gerade „radikal gegen die Operation einer starren Gattungszuweisung stellen.“ Bezüglich der Strategie, essayistischen Filmen mit dem theoretischen Konzept ‚Genre‘ zu begegnen, sie in ein eigenes Filmgenre einzuordnen, betont er: „[D]ie Identifizierung von Rekurrenzen und wiederkehrenden Mustern, die die Leistungsfähigkeit der Zurechnungsgröße ‚Genre‘ in der Filmgeschichte ausmacht, scheint gerade im Fall des Essayfilms nicht zu greifen.“ (Ebd.: 144) Das zeigt sich insbesondere an den Filmen Chantal Akermans, die sich in mancher Hinsicht von den Beispielen, die bisher im Rahmen der Forschung um den Essayfilm intensiv besprochen wurden, unterscheiden, aber dennoch essayistisch verfahren, wie im Folgenden dargelegt wird.

Der Umstand, dass mit Essayfilm ein „Modell höchster Individualität und permanenter Abweichung“ (Pantenburg 2006: 145) bezeichnet wird, produziert eine grundsätzliche Schwierigkeit: Das Merkmal der Abweichung führt im Zuge einer Gattungsbestimmung in das Paradox einer „Abweichung als Norm“ (ebd.). Das der Individualität wiederum bedeutet einen „implizite[n] Abschied von den Prinzipien der Gattungsbeschreibung“ (ebd.: 152), welche eine „unpersönliche, allgemeine Matrix“ (ebd.: 151) sucht. Selbst wenn der Begriff des Essayfilms nicht als Gattungsbestimmung für Filme angewendet wird, fasst er doch Filme zusammen, die sich in ihren ästhetischen Verfahrensweisen und Artikulationsformen wesentlich voneinander unterscheiden. Auch bei dem Versuch, essayistisch verführende Filme mit der flexiblen, aber auch diffusen Kategorie des Genres zu fassen, das trotz seiner Funktion der Typisierung durch „Inhomogenität, Offenheit und Dynamik“ (Schweinitz 1994: 114) geprägt ist, kämpft der Terminus mit den bei Pantenburg angeführten Aporien: Abweichung und Individualität machen das Essayistische aus, können aber an sich nicht als Klassifikationsmerkmale funktionieren.

Ich werde daher in diesem Aufsatz Chantal Akermans Filme nicht *als* Essayfilme untersuchen, sondern sie in Hinblick auf essayistische Verfahrens- und Ausdrucksweisen befragen. An ihrem Film LA FOLIE ALMAYER soll im letzten Abschnitt dargestellt werden, wie ein typischer Spielfilm mit essayistischen Ausdrucksweisen operiert.

2. Gedanken in Film einschreiben

Auf das essayistische Potential von Film machte bereits Alexandre Astruc in seinem berühmten 1948 verfassten und 1964 publizierten Essay „Naissance d’une nouvelle avant-garde: La Caméra-stylo“ („Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter“) aufmerksam. Er kündigt die Entwicklung des Films zu einer eigenen Sprache an: „Einer Sprache, das heißt zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien, ausdrücken oder seine Probleme so exakt formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist.“ (Astruc 1992: 200) Ähnlich dazu hatte auch schon Hans Richter 1940 von einem Bemühen des essayistischen Films gesprochen, „die unsichtbare Welt der Vorstellungen, Gedanken und Ideen sichtbar zu machen“ (Richter 1992: 198). Der Film könne, so Astruc, zu einem Mittel der Schrift werden, „das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache“ (Astruc 1992: 200). Damit könne er für jedes beliebige Gebiet des Denkens zum Ausdrucksmittel werden, ohne Umwege über Montage und symbolische Bildassoziationen gehen zu müssen – denn der Gedanke könne sich direkt auf dem Filmstreifen niederschreiben. Dabei bestehe der Gedanke im Bild selbst,

[...] im Ablufen des Films, in jeder Bewegung der Figuren, in jedem ihrer Worte, in den Kamerabewegungen, die die Objekte miteinander und die Personen mit den Objekten in Verbindung setzen. Jeder Gedanke wie jedes Gefühl ist eine Beziehung zwischen einem Menschen und einem anderen Menschen oder gewissen Objekten, die Teile seiner Welt sind. Indem er diese Beziehungen darlegt, deren greifbare Spur zeichnet, kann der Film sich wahrhaft zum Ort des Ausdrucks eines Gedankens machen. (Ebd.: 202)

Die Unterscheidung zwischen *auteur* und *réalisateur* (Drehbuchautor und Regisseur) wird dabei obsolet, da es nicht etwas umzusetzen, etwas zu illustrieren gilt, sondern das Filmmachen selbst ein Schreibprozess ist, eine Weise, Gedanken zu artikulieren. Nach der Ansicht Blümlingers (1992: 11) haben sich Astrucs Vorstellungen vom Film als einer Sprache erstmals im jungen französischen Film der fünfziger und sechziger Jahre mit Autor_innen wie Alain Resnais, Agnès Varda oder Henri Colpi realisiert.

Tode (2011: 29) charakterisiert den Essayfilm, ähnlich dem literarisch-philosophischen Essay, als „eine kritische Methode zur Gewinnung von Erkenntnis“. In Akermans Filmen lässt sich dieser Aspekt allerdings kaum wiederfinden; NEWS FROM HOME oder D’EST scheinen nicht so sehr methodisch auf eine Erkenntnis hinzuarbeiten, als sich einfach treiben zu lassen und in diesem Sich-treiben-Lassen auf Gedanken zu stoßen, die aber nicht expliziert oder in einer hinweisenden Art mitgeteilt werden. Auch den Zuschauer_innen wird der Freiraum gegeben, sich im Sehen der Filme treiben zu lassen, sie werden nicht in bestimmte Richtungen gelenkt.

NEWS FROM HOME besteht auf der Bildebene aus einer Aneinanderreihung von Einstellungen, die Ansichten von Straßenzügen, Gebäuden oder des belebten Inneren der Untergrundbahn New Yorks zeigen. Die Kamera ist mal statisch, mal bewegt sie sich in gleich-

bleibendem Tempo in Parallelfahrten – nichts vermag ihren Blick einzufangen, auf sich zu fokussieren, festzuhalten; teilnahmslos bleibt sie auf Distanz, behält die Stadt als bloßes Gegenüber, reagiert nicht auf das, was sich vor ihrer Linse abspielt. Die Tonebene ist zweigeteilt: Zum einen ist die Geräuschkulisse der Großstadt zu hören, Motorenlärm, Hupen, zum anderen eine Frauenstimme, die Briefe einer Mutter an ihre Tochter in New York vorträgt. In den additiven Aneinanderreihungen der sich ähnelnden Stadtansichten und der gelesenen Briefe, deren Inhalte sich ebenfalls nicht wesentlich voneinander unterscheiden, durch die sich somit kein übergreifender Spannungsbogen zieht, müssen die Zuschauer_innen selbst Orientierung finden.

D'EST weist eine ebensolche Kameraführung auf wie NEWS FROM HOME, doch auf eine Sprechstimme oder einen Kommentar wird verzichtet. Die Bildmotive sind hier Landschaften in Ländern Osteuropas, sich nähernde und entfernende Transportfahrzeuge, Ansammlungen wartender Menschen. Es ist ein Film, der, wie Jacques Morice (2011: 146) in den *Cahiers du Cinéma* schreibt, von einem „dringenden Bedürfnis weniger nach Wissen als nach Empfindung getrieben“ ist und „sich weigert, von Ländern zu sprechen und die Dinge zu fixieren“, sich „gegen jede reduzierende Symbolisierung“ sträubt.

3. Abstände markieren – NEWS FROM HOME

Essayistische Filme setzen, wie Tode ausführt, einzelne Bruchstücke in verschiedene Anordnungen; er spricht mit einem Verweis auf die Frankfurter Schule von einem „Arbeiten in ‚Konstellationen‘“. Dieses greife auf „eine mimetische, vorsprachliche Form der Erfahrung“ zurück, die auf der Fähigkeit des Menschen beruhe, „Ähnlichkeiten und Analogien zu produzieren und wahrzunehmen.“ Der Autor vertraue auf „die organisierende Kraft der Wahrnehmung“ des Zuschauers, also darauf, dass er Verbindungen knüpft, Lücken mit eigenen Assoziationen füllt und so ein Bild entsteht, das lesbar ist (Tode 2011: 30). Die Zuschauer_innen müssen demnach den Film nicht nur lesen, sondern auch lesbar machen, sie werden nicht mit Eindeutigem konfrontiert, sondern sind selbst an der Schaffung von Deutungsspielräumen beteiligt.

In NEWS FROM HOME stehen nicht nur die einzelnen Einstellungen in keinem narrativen Zusammenhang, darüber hinaus machen auch die Bildebene und die sprechende Frauenstimme der Tonebene keinerlei Anstalten, sich aufeinander in kommentierender, illustrierender oder argumentierender Weise zu beziehen, sie gehen aus sich heraus keine Wechselwirkungen miteinander ein. Allerdings besteht die Tonebene nicht nur aus der Stimme, sondern auch aus Hintergrundgeräuschen – der Geräuschkulisse der Stadt, die in den Bildern zu sehen ist. Zuweilen überlagern die Stadtgeräusche die Stimme, verschlucken sie, erzeugen Lücken und geben so eine Verbindung der Sprechstimme mit den Bildern vor. Dass die Stadtgeräusche aber nur scheinbar diegetisch sind, wird deutlich, wenn sich ein bestimmtes Geräusch von einer Einstellung in eine andere ausdehnt, die nicht eine andere Ansicht desselben Ortes, sondern einen ganz anderen Ort zeigt (vgl. Cerne 2002). Da aber

das Dröhnen von Autos mit einer Stadt in einem indexikalischen Verweiszusammenhang steht, werden Bild und Geräuschkulisse in der konkreten Situation des filmischen Tonbilds als zusammengehörig empfunden. Die Brücke, die über die mit der Stimme interferierende Geräuschkulisse zwischen bildlich und verbal Artikuliertem geschaffen wird, überbrückt jedoch nicht die inhaltliche Differenz, die inhaltliche Bezugslosigkeit.

Blümlinger beschreibt, wie Zuschauer_innen durch die häufige Aufspaltung der Bild- und Tonebene in essayistischen Filmen daran gehindert werden, eine unbewusste Naht zwischen Bild und Ton zu vollziehen und so in den filmischen Diskurs mit einbezogen werden:

Gerade weil im Essayfilm von einem weitgehend autonomen Nebeneinander der beiden ‚Schienen‘ ausgegangen wird, entsteht das Bedeutungssystem erst im Zusammenwirken der beiden Ebenen als etwas Drittes: so werden lesbare oder mentale Bilder (Gilles Deleuze) entworfen, Gedankenfiguren, die konventionelle Wahrnehmungssysteme aus den Angeln heben. (1992: 15f.)

Es muss zunächst gefragt werden, *wer* in NEWS FROM HOME spricht. Die Stimme, die die Briefe vorträgt, ist die Stimme der Autorin des Films, Chantal Akerman. Sie ist aber nicht die Verfasserin der Briefe – diese stammen von ihrer Mutter, die von Belgien aus den Kontakt zu ihrer nach New York ausgewanderten Tochter aufrecht halten will, ihr vom Familienalltag daheim berichtet, nach ihrem Wohlbefinden fragt und sie bittet, zu antworten. Ivone Margulies deutet dies wie folgt:

The voice issues from and is directed at the same place; it echoes from a paradoxical space, both source and end, short-circuiting communication. The pronominal shifters ‚I‘ and ‚you‘ ordinarily signal one subject in relation to another, but here these carriers of subjectivity are shown as precariously rooted. NEWS FROM HOME questions the notion of presence, of an evident, unified source for an utterance, at the very moment at which difference and distance seem abolished: the moment of voicing. (1996: 151)

Das Auseinanderdriften von Bild und Ton kann als eine Widerspiegelung der örtlichen Distanz zwischen Akerman und ihrer Mutter gelesen werden; auch die scheinbare Annäherung von Bild und Ton über die Geräuschebene weist, wie oben dargestellt, Brüche auf. Andererseits passiert durch Akermans Aneignung der Worte ihrer Mutter eine Aufhebung von Differenz – Grenzen verschwimmen, auch wenn von einem Ich und einem Du gesprochen wird. Wo sich Differenzen auflösen, indem im Film nicht geklärt wird, wer sich artikuliert, findet jedoch kein Dialog, kein kommunikativer Austausch, mehr statt.

Die sonderbare Mischung von Distanz und Nähe zwischen den beiden Frauen wird auch in der Weise, in der Akerman die Stadt filmt, verhandelt. Raymond Bellour spricht von einer photographischen Statik, die die Ansichten aufweisen (vgl. 1992: 70) – der Blick der Kamera bleibt distanziert, tastet Oberflächen ab, aber dringt nicht weiter in den städtischen Raum ein. Die Bilder sind flächig, weisen kaum räumliche Tiefe auf – die Stadt wird nicht greifbar, der Raum zur Hülle.

Obwohl NEWS FROM HOME ein sehr persönlicher Film ist, scheint Akerman selbst sich zu verbergen, wird weder sichtbar noch durch eigene Worte hörbar. Auch die Kameraführung ist nicht subjektiv, wie sie es etwa durch die Verwendung einer Handkamera hätte sein können.

Heimat und Fremde, Nähe und Distanz, Fragen nach der eigenen Identität scheinen diesem Film eingeschrieben zu sein, er spricht diese Themen nicht direkt an und widmet sich ihnen doch in eindringlicher Intensität.

4. Durchqueren und Innehalten, Warten und Erinnern – D’Est

Essayfilme arbeiten oft mit einem Kommentar, der meist – anders als in vielen Dokumentarfilmen – sehr subjektiv ist. Die Bilder stehen dabei in keinem illustrativen Verhältnis zum Kommentar, sondern werden vielmehr von diesem be- und hinterfragt, er weist auf Grenzen des Abbild- und Filmbaren hin (vgl. Tode 2011: 32). Während NEWS FROM HOME zwar auf einen Kommentar, nicht aber auf eine Stimme verzichtet und dabei die Kluft zwischen Bild und Ton noch vergrößert wird, kommt D’EST völlig ohne Worte aus dem Off aus. Wie bei NEWS FROM HOME bildet auch für diesen Film eine Reise Akermans den Ausgangspunkt, die diesmal nicht nach New York, sondern nach Osteuropa geht und Bilder, Impressionen, bislang Ungekanntes, aber auch nur zu gut Bekanntes *von Osten* bringt. Kristine Butler zitiert Akerman aus deren Tagebuch, das sie während ihrer Reise und der Arbeit an dem Film führt:

While there’s still time, I would like to make a grand journey across Eastern Europe. To Russia, Poland, Hungary, Czechoslovakia, the former East Germany, and back to Belgium. I’d like to film there, in my own style of documentary bordering on fiction. I’d like to shoot everything. Everything that moves me... (2003: 170)

Die Bilder, die sie sammelt und zu einem Film montiert, muten wie Schnappschüsse an, die sich allerdings über eine oft minutenlange Zeitspanne erstrecken. D’EST ist eine Aneinanderreihung von intuitiv gewählten und mit statischer oder sich in langsamen Parallelfahrten bewegender Kamera gefilmten Motiven: Landschaften, Straßenzügen, wartenden Menschen, Menschen, die auf der Durchreise sind, irgendeiner Tätigkeit nachgehen oder auch einfach in ihren Wohnräumen sitzen. Akerman filmt in privaten und öffentlichen Räumen, an Aufenthaltsorten und Durchzugsorten, in Wartehallen, die beides zugleich sind. Und es bleibt bei einer Aneinanderreihung, keine Narration entfaltet sich in den Übergängen von der einen Einstellung in die nächste – erkennbar ist bloß das Verstreichen der Zeit (aus dem Herbst wird Winter) und das Zurücklegen einer Wegstrecke (von West nach Ost). Zuschauer_innen dieses Films sind dazu angehalten, sich auf ihn einzulassen, einzutauchen in die Bilderfolgen, sich darin zu verlieren und das, was Akerman mitzuteilen hat, vielmehr zu spüren als auf einer gedanklich-begrifflichen Ebene zu verstehen, denn nichts wird expliziert, weder mittels Montage noch durch Gesprochenes. Butler zitiert einen Kritiker, der in Bezug auf Akermans Arbeiten schreibt:

Whether in her fictional or essayist works, conventional sources of meaning are displaced as character and plot development, location, and even language, are eschewed in favor of images and rhythms that allow meanings to surface organically. Hers is a cinema of waiting, of passages, of resolutions deferred. (Ebd.: 162)

So wie die Menschen, die in D'EST gefilmt werden, warten, warten auch die Zuschauer_innen – sogar die Kamera selbst scheint zu warten, abzuwarten, was passiert, wer ins Bild läuft oder es verlässt, wer ihren Blick erwidert, oder sich abwendet. Ihr Warten ist ein ungerichtetes Warten, mit dem einzigen Antrieb einer leichten Neugierde. Mal ist die Kamera, ihr Blick, neugierig abwartend auf etwas gerichtet – an einer Stelle sind Frauen bei der Ernte zu sehen, die sich auf einem Feld bücken, um Kartoffeln oder ähnliches aufzusammeln. Diese Neugierde wird von den Frauen erwidert, ihre Blicke treffen den der Kamera, wenden sich scheu wieder ab, um ihm abermals zu begegnen. Beinahe entspannt sich ein stummer Dialog, ein Blickwechsel, ein Austausch, der ohne Worte Raum für vielschichtige Assoziationen lässt. Dann wieder scheint die Kamera – wie wohl auch von Zeit zu Zeit die Zuschauer_innen im Kinosaal – eher abwesend zu sein, ist sie starr auf eine Straße gerichtet, ohne auf eventuelle Bewegungen und Änderungen in ihrem Blickfeld zu reagieren und die Aufmerksamkeit auf etwas zu richten.

Trotz der vergleichbar langen statischen Einstellungen, der ähnlichen Parallelfahrten, die sich durch nichts aus dem Rhythmus bringen lassen, ist die Kameraführung hier – anders als in NEWS FROM HOME – doch viel subjektiver, der Blick der Kamera beinahe ein menschlicher, was besonders in der folgenden Montage einiger Einstellungen deutlich wird: Gepäck tragende Menschen werden gefilmt, die über ein Schneefeld gehen, sich entfernen. An dieser Stelle belässt es die Kamera nicht dabei, die Menschen aus dem Blick zu verlieren – es erfolgt ein Schnitt und in der nächsten Einstellung sind die Menschen erneut im Bild. Die Kamera folgt ihnen weiter, die Einstellung darauf zeigt sie auf der Straße, und endlich lässt die Kamera sie gehen, widmet Neuem ihre Aufmerksamkeit. Bei genauerem Hinsehen fällt allerdings auf, dass es gar nicht dieselben Menschen sind, die in den Einstellungen zu sehen sind, und es wird deutlich, was Akerman meinen könnte, wenn sie von ihrem individuellen Dokumentarfilmstil spricht, der ins Fiktionale ragt.

Zumal es die Blicke Akermans beziehungsweise ihrer Kameramänner Raymond Fromont und Bernard Delville sind, die hinter dem der Kamera stehen, kann von einem behutsamen Sich-aneinander-Antasten gesprochen werden; einem sich Annähern Akermans an Menschen und eine Umgebung, das kein Erfragen ist, sondern vielmehr ein Ertasten. Die Kamera tritt hier nicht zurück, macht sich in ihrem Filmen nicht unsichtbar, ist kein unbeteiligter und unbeachteter Beobachter, sondern Mittel einer Begegnung.

Wie NEWS FROM HOME bewegt sich auch D'EST nahe an Akerman, allerdings werden nicht nur persönliche, sondern auch kollektive Widerfahrnisse verhandelt: Verlust der Heimat, Durchreise, Exilierung. Akerman spricht bezüglich des Films von *alten* Bildern:

[alten Bildern] von Evakuierung, Märschen im Schnee, mit Bündeln beladen auf dem Weg zu einem unbekanntem Ort, Gesichter neben Körpern, Gesichter, in denen sowohl der Lebenswille wie die Möglichkeit eines Todes, der sie ereilen würde, ohne daß sie darum gebeten hätten, sichtbar ist. Und es ist immer das gleiche. Gestern, heute und morgen gibt es in diesem Augenblick Menschen, die von der Geschichte heimgesucht werden, die in der Menge eingepfercht warten, umgebracht, geschlagen und ausgehungert zu werden, die laufen, ohne zu wissen, wohin der Weg geht, in einer Gruppe oder allein. (Akerman 1994: 1)

Das Private, Autobiographische in diesem Film bleibt trotz der subjektiven Filmweise verborgen. Akermans Eltern sind jüdisch und gingen in den 1930er Jahren von Polen nach Belgien, wo Akerman aufwuchs. Die Heimatstadt ihrer Familie zieht in den Bildern des Films an den Zuschauer_innen vorbei, ohne dass deren Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird, es wird nicht thematisiert, dass Akerman und diese Stadt etwas verbindet. Doch selbst hat sie nie dort gelebt und Exilierung und Verfolgung nur indirekt erfahren. Alisa Lebow befasst sich in ihrem Essay „Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman’s *D’Est*“ eingehend mit den Übertragungsprozessen, die sie als „displaced memory and indirect Jewish identity“ in *D’EST* verarbeitet sieht. Sie schreibt:

Akerman identifies her Jewishness and her roots through the mother, and in effect it is her mother’s memory (specifically, in this case, of evacuation from her home and internment in the camps) that weighs on Akerman as if it were her own. With this appropriation of another’s memory, there is an extended sense of self at work that challenges commonly held conceptualizations of individual memory as well as any narrow definition of autobiography. (2003: 37f.)

Akermans Mutter und deren Eltern wurden während der deutschen Besatzung Belgiens nach Auschwitz deportiert und nur ihre Mutter überlebte. „The Holocaust created a distinct periodization, a traumatic before and after for generations of post-Holocaust Jews that heightens the experience of loss and rupture (cultural, historical) already inherent in the passing of time.“ (Lebow 2003: 36) Akerman ist mit Erinnerungen verbunden, die nicht ihre eigenen sind, aber ihre Identität mitformen.

Dafür, dass in *D’EST* die Bilder von mit ihrem Gepäck durch den Schnee stapfenden Menschen bei den Zuschauer_innen Erinnerungen an oder Assoziationen mit erzwungenen Märschen der NS-Zeit erwecken, ist aber vor allem ein kollektives Gedächtnis verantwortlich (vgl. ebd.: 49). Und nur weil es diese kollektive Erinnerung an die Geschehnisse dieser Zeit gibt, kann in *D’EST* eine Auseinandersetzung mit Chantal Akermans eigener Geschichte erahnt werden.

Nicht nur die Geschichten und Erinnerungen Akermans und ihrer Mutter überlagern sich in *D’EST* in ein und denselben Bildern, sondern auch Zeitebenen. Lebow weist auf Akermans eigenwillige Weise hin, Gegenwart und Vergangenheit miteinander zu überlagern, die nicht etwa darin besteht, Archivbilder mit Aufnahmen aus der Gegenwart zu kombinieren (ebd.: 54), wie viele dokumentarische und essayistische Filme es tun. Akerman unterbindet

dabei ein Anstellen von Vergleichen, das immer eine Abgrenzung impliziert, und fragt vielmehr nach dem Weiterwirken des Vergangenen im Gegenwärtigen. „In the faces of the East, Akerman seeks, finds, and also loses hold of the reflections of the past in the visage of the present.“ (ebd.: 49)

Wie Akerman selbst über ihr Filmen feststellt, lotet sie mit ihrem „style of documentary bordering on fiction“ (2003: 170) Grenzbereiche aus – viele ihrer Bilder oszillieren zwischen Inszenierung und Dokumentation. Doch anders, als es in vielen Dokumentarfilmen praktiziert wird, sollen die Inszenierungen in D’EST nichts illustrieren und nichts nachahmen – beispielsweise wenn sie in einem bloßen Anhalten bestehen und Menschen minutenlang, in ihren Wohnräumen sitzend, mit auf die Kamera gerichtetem Blick gefilmt werden. Hin und wieder bewegen sich die Bilder auch am Rand der Abstraktion, treten kurzzeitig aus jeglichen Verweiszusammenhängen heraus und werden zu Simulacra, zu Bildern, die auf nichts als sich selbst verweisen, worin sich Akermans Nähe zu den strukturalistischen Filmen Jonas Mekas’, Michael Snows oder Andy Warhols zeigt, die sie in New York kennenlernte. In den langen statischen Einstellungen, die sowohl in D’EST als auch in NEWS FROM HOME eingesetzt werden, verliert sich das Auge von Zeit zu Zeit, wozu sich Akerman selbst wie folgt äußert: „When you look at a picture, if you look just one second you get the information, ‚that’s a corridor.‘ But after a while you forget it’s a corridor, you just see that it’s yellow, red; that it’s lines: and then it comes back as a corridor.“ (Akerman zit.n. Mamula 2008: 268) So werden etwa in den Bildern von NEWS FROM HOME die Straßenzüge, die Gebäude häufig zu abstrakten bunten Mustern. In einer Einstellung in D’EST sitzt eine alte Frau unbewegt auf einem Stuhl in einem Zimmer, sie schweigt, wird beinahe eins mit dem Raum, der sie umgibt. Die Stoffe ihrer Kleidung ähneln den Vorhängen, der Tapete, dem Tischtuch, ihre Umgebung ist so still und bewegungslos wie sie. Atmosphärische Szenen wie diese bewegen sich abseits eines vermittelnden Erzählens, eröffnen mit einer annähernd abstrakten Bildästhetik Raum für Seherfahrten, die keinem bestimmten Zweck dienen und überlassen sich ganz den Wahrnehmungen und Gedanken der Zuschauer_innen.

Obgleich D’EST zumeist als Dokumentarfilm eingeordnet wird, verweisen die angeführten Aspekte doch auf essayistische Verfahrensweisen, durch die sich der Film einer eindeutigen Zuordnung entzieht.

5. Essayismus im Spielfilm – LA FOLIE ALMAYER

Abschließend soll an einem Spielfilm Akermans, LA FOLIE ALMAYER, aufgezeigt werden, wie sich auch die Gattung des Spielfilms in den Bereich des Essayistischen erstrecken kann. Unklare Verhältnisse zwischen Schauspiel und Dokumentarismus kennzeichnen auch diesen Film, obgleich darin Schauspieler_innen fiktive Figuren darstellen, er narrativ verfährt und die Handlung fiktiv ist. Akerman berichtet in einem Interview, das im Rahmen der Akerman-Retrospektive der Viennale 2011 geführt wurde, von den Dreharbeiten

zu *LA FOLIE ALMAYER*. Sie schildert, wie sie mit den Schauspieler_innen nie geprobt, ihnen nicht einmal Anweisungen gegeben, sondern stattdessen einen Raum geschaffen habe, in dem sie sich frei bewegen konnten. Ihr Kameramann Raymond Fromont und sie seien ihnen mit der Kamera gefolgt, „wie bei einem Dokumentarfilm“ (Akerman/Brenez 2011: 16). Natürlich waren die Handlungen der Schauspieler_innen trotz der Freiheit, die ihnen gelassen wurde, Schauspiel – doch der Prozess des Filmens, bei dem es größtenteils unklar war, wie genau sich eine Szene vor der Kamera abspielen würde, hat dokumentarischen Charakter.

LA FOLIE ALMAYER ist an den von Joseph Conrad verfassten Roman *Almayer's Folly* angelehnt, ist aber „keine Conrad-Adaption im strengen Sinn: Akerman nimmt allein jene Momente auf, die ihr wichtig sind, und verwebt sie zu einem Essay-Spiel über Geschlechter-, Gewalt- und andere Verhältnisse zwischen Menschen.“ (da Silva e Costa 2011: 29) Auf Olaf Möller wirkt der Film

als sei er aus Akermans Erinnerung an den Stoff entstanden: als habe sie allein jene Momente, Konstellationen, Bilder, Gerüche gar und Farben, die ihr im Gedächtnis geblieben waren, für das Drehbuch genommen; genauer gesagt: als habe sie allein das, was ihr selbst unmittelbar etwas sagte, sie direkt berührte, persönlich betraf, als Drehbuchbasis genommen. (2011: 167)

Autobiographisches durchzieht auch diesen Film. Möller beschreibt Niña, eine Nebenfigur in Conrads Roman, die bei Akerman im Verlauf des Films aber immer mehr zur zentralen Figur wird, als „eines von Akermans vielen Selbst-Bildnissen – [als] eine weitere Erinnerung daran, wie sie einmal war oder zumindest gern gewesen wäre“ (ebd.). Akerman selbst weist in dem bereits angeführten Interview darauf hin, dass sie es nicht für sinnvoll halte, im Autobiographischen zu graben und dabei möglicherweise allgemeinere Aspekte zu übersehen. Aber natürlich würde sie in ihrem Filmschaffen mit eigenem Material arbeiten, denn: „Das ist alles, was man hat.“ (Akerman/Brenez 2011: 12, 16)

Die Geschichte, von der der Film handelt, ist die eines Vaters, Gaspard Almayer, und seiner Tochter Niña; Almayer ist vor Jahren mit der Hoffnung darauf, Geschäfte würden ihm Reichtum verschaffen, in den südostasiatischen Dschungel gezogen, hat eine Einheimische geheiratet, die er nicht liebt, mit der er aber eine Tochter hat, die schließlich als einziges auf der Welt seinen Lebenswillen aufrechterhält, denn die Geschäfte kommen nicht ins Rollen, und in der neuen Umgebung bleibt er isoliert. In seinem starren Glauben an eine Höherstellung der Menschen der westlichen Welt lässt er Niña in ein Internat für Europäer_innen bringen, zerbricht jedoch an der Trennung, so wie Niña an den Versuchen der Anderen, sie zur ‚Weißen‘ zu machen, zerbricht.

LA FOLIE ALMAYER setzt sich in mehrerer Hinsicht von Konventionen filmischen Erzählens ab. Eine der Filmfiguren fungiert als Erzählinstanz, die sich immer wieder zu Wort meldet und etwa berichtet, wie es Almayer nach Niñas Abreise zusehends schlechter ging, er kaum noch sprach, zwar Briefe an seine Tochter schrieb, sie aber nicht abschickte –

zunächst als Stimme aus dem Off, die noch keiner Person zuordbar ist und die eines außenstehenden, auktorialen Erzählers zu sein scheint. Dann berichtet dieser Erzähler jedoch von einem Besuch im Internat, bei dem er, der Erzähler, aus der Ferne einen Blick auf Niña erhaschen konnte, wobei parallel die Bildebene Chen, den Diener von Almayers Geschäftspartner Lingard, zu sehen gibt, der in einem Raum Platz nimmt und sich an diese Szene zu erinnern scheint, denn die Tonebene schwenkt nun von der Erzählstimme zur Geräuschkulisse einer Unterrichtsstunde im Internat. Dass es tatsächlich Chen ist, dem der Part des Erzählers zukommt, wird zu einem späteren Zeitpunkt bestätigt, wenn dieser sich, im selben Raum sitzend, plötzlich unvermittelt der Kamera zuwendet und berichtet, dass Niña immer unglücklicher wurde. Gleichzeitig verkompliziert sich aber die Situation insofern, als er damit wieder als allwissender Erzähler eingesetzt wird. Dass diese Erzählfigur keineswegs eine Instanz darstellt, die den Film lenkt, sondern es vielmehr der Film selbst ist, der die Erzählung in der Hand hat, wird in der mitunter labyrinthischen Filmstruktur deutlich, die oft Orientierungslosigkeit hervorruft. Immer wieder bricht der Film die Chronologie der Erzählung auf, ohne dass dabei Rückblenden oder Vorausschau- en geformt werden – die Zeitebenen verschränken sich zu einem traumähnlichen Geflecht, das ohne narrative Funktion Dimensionen des Filmischen einbezieht, die sich dem Nicht-Erzählbaren öffnen.

Des Weiteren wird mit standardisierten Vorgehensweisen bei Kameraführung und Montage gebrochen; etwa wenn die Kamera in der letzten Einstellung des Films minutenlang auf das sich kaum regende Gesicht Almayers gerichtet ist und beinahe der Eindruck evoziert wird, die Einstellung zeige eine Fotografie – doch es handelt sich um keine Momentaufnahme, die Aufnahme dauert an. Mit Gilles Deleuzes Terminologie ließe sich diese Einstellung mit dessen Konzeption des Zeitbildes betrachten, das – anders als es im Bewegungsbild der Fall ist – die Zeit aus ihrer Abhängigkeit von der Bewegung befreit: „Die Zeit ist nicht mehr das bloße Derivat der Bewegung, sie wird vielmehr unmittelbar dargestellt.“ (Deleuze 1991: Klappentext) Deleuze schreibt: „Die Zeit läßt die Gegenwart vorübergehen und bewahrt zugleich die Vergangenheit in sich.“ (ebd.: 132) Gegenwart und Erinnerung werden in diesem Close-Up von Almayers Gesicht zusammengedacht, sein Gesicht gibt momentanes Unbehagen und das Betrauern eines Verlustes zu lesen, die Erinnerungen an geschene Handlungen, die in den verzweiferten Wunsch münden, das eigene Kind zurückzugewinnen, das er am Ende des Films endgültig verloren hat, nachdem Niña für kurze Zeit heimgekehrt war. Dreimal setzt er zum Sprechen an: „Tomorrow I'd have forgotten. [Pause] I'm cold. The sun is cold. The sea is black. [Pause] Tomorrow I'd have forgotten. Don't walk barefoot I said. You're going to hurt yourself. The snakes will bite you. Not barefoot. It's muddy.“ Die Dauer der Einstellung und der starre Bildausschnitt verstärken den Eindruck von der Ausweglosigkeit seiner Lage, aus der er sich nicht hinausbewegen kann, stattdessen im Kreis zirkuliert und zwischen den Zeiten jede Orientierung verliert.

Eine Auseinandersetzung mit dem Filmischen an sich, mit dem Medium und damit, wie es auf so viele verschiedene Weisen eingesetzt werden kann, um etwas auszudrücken, Ideen, Gedanken, Empfindungen mitteilbar zu machen, kann auch in der Versuchssituation gesehen werden, in die sich Akerman mit der Entscheidung begeben hat, erstmals einen Film mitten in der Natur zu drehen. Mal wird mit einem üppigen lichtdurchfluteten Dschungel gearbeitet, mit der Fülle an leuchtenden Grüntönen und dem Gewirr der Pflanzen, in dem sich Almayers Pläne und Träume verlieren. Dann wieder erscheinen in den vielen in der Nacht gedrehten Szenen Details vor einem nächtlich undifferenzierten Hintergrund sehr klar, wobei bewusst wird, was Heimatlosigkeit und das Zusammenbrechen einer Utopie bedeuten – Transparenz in der Bildästhetik, die zu Orientierungslosigkeit führt und Opazität, die Klarheit verschafft.

6. Öffnungen

Michaela Ott trifft in Bezug auf Essayfilme eine allgemeine Feststellung, die sich auf Akermans Filme beziehen lässt:

Anlass des Sprechens sind zumeist Identitätszweifel, persönliche oder kollektive Verunsicherung, Leiden an gesellschaftlichen Zwängen. Der Identitätsmangel mag auf individueller oder kollektiver Traumatisierung, auf Heimatverlust, Vertreibung, Migration, minoritärem Dasein und mangelnder Anerkennung beruhen, mag sich aus interkulturellen Existenzweisen und geschlechtlichem Cross-Over ergeben. (2011: 191f.)

Immer wieder macht Akerman sich selbst zum Ausgangspunkt ihrer Filme, ohne sich jemals darauf zu beschränken, ohne von sich zu erzählen; Christa Blümlinger betont an einer Stelle, dass es dem Essayisten beziehungsweise der Essayistin im Sinne Montaignes „nicht um eine durchgehende Erzählung autobiographischer Natur, sondern um die Verfassung eines Selbstportraits“ ginge; solche Notizen lägen „eher im Bereich der Analogie und der Metaphorik, denn im Bereich des Narrativen“ (1992: 18). Der Mittelbarkeit vieler Gedanken oder Empfindungen wie Zweifel oder Sehnsucht bietet die Narration keine adäquate Basis, sie werden als in andere ästhetische Verfahrensweisen eingebundene, die jenseits einer begrifflichen oder andersartig narrativen Logik operieren, viel unmittelbarer ausgedrückt.

Akermans hier besprochene Filme gehen nicht kritisch argumentativ vor – weder auf der Bild- noch auf der Tonebene; es werden keine präzisen und damit vorgeformten Aussagen getroffen und vermittelt, die Filme äußern sich vielmehr in einem Ertasten, einem Annähern und wieder auf Abstand gehen, einem Spüren, das ebenso in ein Verstehen münden kann, wie wenn Gedanken in expliziter Weise vermittelt werden, und das insbesondere die Mittelbarkeit von genuin nicht Begrifflichem wie Träumen oder Empfindungen auf andere Weisen möglich macht.

NEWS FROM HOME, D’EST und LA FOLIE ALMAYER bewegen sich zwischen einem Ich, Du, Wir und Sie, sie verhandeln Themen wie das oder die Fremde, den Verlust der Heimat,

familiäre Bindungen, die Erinnerung, Abwesenheit und Distanz, das Suchen nach Identitäten und nicht zuletzt das Warten – das Warten einer Mutter auf ihre Tochter (NEWS FROM HOME), ein kollektives und ein individuelles Warten auf Alltägliches einerseits und unbestimmtes Größeres andererseits, das bis in ein ungerichtetes Warten der Kamera mündet (D’EST) und schließlich ein Warten auf das Lebensglück (LA FOLIE ALMAYER). Akermans Filme halten sich nicht an Formvorgaben, sie verkörpern geradezu Offenheit durch die Offenheit der Formen, die sie entwickeln. Sie führen Verfahrensweisen, die auch in anderen essayistischen Filmen praktiziert werden, weiter und verlieren dennoch nicht ihre Unvoreingenommenheit, mit der sie auf das Darzustellende zugehen. NEWS FROM HOME entfaltet und formt sich entlang der Themen, die den Ausgangspunkt bilden, D’EST sprengt Bahnen, in denen viele Dokumentarfilme sich bewegen und LA FOLIE ALMAYER führt essayistische Strategien in einen Spielfilm ein, womit alle drei Filme Vorstellungen von in sich geschlossenen Genre- und Gattungsbestimmungen relativieren.

Über die Autorin

Iris Frauneder, studiert Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien, Redaktionsmitglied von *SYN – Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft* und Co-Herausgeberin der Ausgabe *strittig. Perspektiven des Widersetzens* (2014), schreibt an einer Diplomarbeit zu Landschaft, Spur und Atmosphäre in Eric Baudelaires Film THE ANABASIS OF MAY AND FUSAKO SHIGENOBU, MASAO ADACHI, AND 27 YEARS WITHOUT IMAGES.

Filme

NEWS FROM HOME (Belgien/Frankreich/BRD 1976, Chantal Akerman)

D’EST (Frankreich/Belgien 1993, Chantal Akerman)

LA FOLIE ALMAYER (Belgien/Frankreich 2011, Chantal Akerman)

Literatur

Akerman, Chantal (1994): „Die Regisseurin über ihren Film.“ In: *Pressemateriel zu D’EST* (44. internationale Filmfestspiele Berlin/24. internationales Forum des jungen Films, Berlin 1994. Verfügbar auf: Website arsenal – Forum für Film und Videokunst e.V. URL: http://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user_upload/forum/pdf2010/vier_jahrzehnte/1994_Dest.pdf, Zugriff: 1.3.2012.

- Astruc, Alexandre (1992): „Die Geburt einer neuen Avantgarde. die Kamera als Federhalter.“ In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 199-204.
- Bellour, Raymond (1992): „Zwischen Sehen und Verstehen.“ In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 61-93.
- Blümlinger, Christa/Wulff, Constantin (1992): „Vorwort.“ In: dies. (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 7-8.
- Blümlinger, Christa (1992): „Zwischen den Bildern/Lesen.“ In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 11-31.
- Butler, Kristine (2003): „Bordering on fiction: Chantal Akerman’s FROM THE EAST.“ In: Gwendolyn Audrey Foster (Hg.): *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman*. Chicago: Southern Illinois Univ. Press, S. 162-178.
- Brenez, Nicole (2011): „Chantal Akerman. Das Pyjama-Interview.“ In: Astrid Ofner/Claudia Siefen/Stefan Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums, 6. Oktober bis 3. November 2011*. Wien: Schüren, S. 11-39.
- Cerne, Adriana (2002): „Writing in tongues: Chantal Akerman’s NEWS FROM HOME.“ In: *Journal of European Studies* 32, S. 235-247.
- da Silva e Costa, Rui Hortênsio (2011): „La Folie Almayer.“ In: Programmheft des Österreichischen Filmmuseums, Oktober 2011, S. 29.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gorin, Jean-Pierre (2007): „Proposal for a Tussle.“ In: Astrid Ofner (Hg.): *Der Weg der Termiten. Beispiele eines essayistischen Kinos 1909-2004. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums, 1. bis 31. Oktober 2007*. Wien: Schüren, S. 9-14.
- Horwath, Alexander (2007): „Der Weg der Termiten: Beispiele eines Essayistischen Kinos 1909–2004.“ In: *Programmheft des Österreichischen Filmmuseums*, Oktober 2007, S. 3-4.
- Kramer, Sven/Tode, Thomas (Hg., 2011): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK.
- Kramer, Sven/Tode, Thomas (2011): „Modulationen des Essayistischen im Film. Eine Einführung.“ In: dies. (Hg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK, S. 11-26.
- Lebow, Alisa (2003): „Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman’s D’EST.“ In: *Camera Obscura* 52, Jg. 18, Nr. 1, S. 35-82.
- Mamula, Tijana (2008): „Matricide, indexicality and abstraction in Chantal Akerman’s *News from Home* and *Là-bas*.“ In: *Studies in French Cinema*, Jg. 18, Nr. 3, S. 265-275.
- Margulies, Ivone (1996): *Nothing Happens. Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*. Durham, London: Duke Univ. Press.
- Möller, Olaf (2011): „LA FOLIE ALMAYER.“ In: Astrid Ofner/Claudia Siefen/Stefan Flach (Hg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums, 6. Oktober bis 3. November 2011*. Wien: Schüren, S. 167.
- Morice, Jacques (1994): „Der Zuschauer als Reisender.“ In: *Pressemateriel zu D’EST* (44. internationale Filmfestspiele Berlin/24. internationales Forum des jungen Films, Berlin 1994. Verfügbar auf: Website arsenal – Forum für Film und Videokunst e.V.URL: http://www.arsenal-berlin.de/fileadmin/user_upload/forum/pdf2010/vier_jahrzehnte/1994_Dest.pdf, Zugriff: 1.3.2012. Erstmals erschienen (franz.) in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 472, 1993.
- Ott, Michaela (2011): „Essayfilmen heißt leben lernen. Weibliche Artikulationen im Essayfilm.“ In: Sven Kramer/Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK, S. 189-200.

Pantenburg, Volker (2006): *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript.

Richter, Hans (1992): „Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms.“ In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 195-198.

Scherer, Christina (2001): *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerungen im Essayfilm*. München: Wilhelm Fink.

Schweinitz, Jörg (1994): „Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft.“ In: *montage/AV*, Jg. 3, Nr. 2, S. 99-118.

Tode, Thomas (2011): „Abenteuer Essayfilm. 60 Jahre Fieber und Träume.“ In: Sven Kramer/Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität*. Konstanz: UVK, S. 29-44.