

Rolf Löchel

## SAMMELREZENSION Chantal Akerman

2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24411>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Löchel, Rolf: SAMMELREZENSION Chantal Akerman. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 42 (2025), Nr. 4, S. 657–660. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24411>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

*Sammelrezension: Chantal Akerman*

### **Eva Kuhn: Chantal Akerman: Jeanne Dielmann**

München: edition text+kritik 2024 (Film | Lektüren, Bd.9), 90 S., ISBN 9783967079982, EUR 20,-

### **Chantal Akerman: Eine Familie in Brüssel**

Berlin: Diaphanes 2025, 94 S., ISBN 9783035807561, EUR 15,-

Chantal Akerman hat ihren wohl bekanntesten Film *Jeanne Dielman, 23 Quai De Commerce, 1080 Bruxelles* zwar bereits 1975 gedreht, doch sollte fast ein halbes Jahrhundert verstreichen, bis er von den mehr als 1.600 in der Filmkritik, -wissenschaft und -archiven tätigen Menschen, die sich an der Abstimmung der vom britischen Periodikum *Sight and Sound* alle zehn Jahre durchgeführten Umfrage beteiligten, 2022 zum „Greatest Film of All Times“ gewählt wurde. Es war das erste Mal, dass das Werk einer Frau die Rangliste anführte. Nun lässt sich über solche Rankings selbstverständlich trefflich streiten – kaum zu bestreiten ist hingegen, dass der ebenso vielschichtige wie opake Streifen zu den herausragenden Werken der Filmgeschichte zählt. Entsprechend oft war er über die Jahrzehnte hinweg Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten, die ihn unter den verschiedensten Aspekten und mittels der unterschiedlichsten Methoden untersuchten.

Dieser langen Reihe hat Eva Kuhn nun eine weitere Studie hinzugefügt. Zunächst nimmt sie den „unverwechselbaren Umgang des Films mit Zeit-

lichkeit“ in den Blick und legt dar, dass er „drei Eigenzeiten aufs Engste verklammert – die Zeit der Figur [...] die Zeit des Films [...] und die Zeit der Filmerfahrung“ (S.8) des Publikums. Dabei folge seine Montage einer „strenge[n] Chronometrie“ (S.12).

Des Weiteren thematisiert Kuhn, dass Akerman in dem Film auf „das Prinzip des Gegenschuss[es]“ verzichtet, was die Autorin als „Kritik an der mit dem Konzept der ‚Suture‘ verbundenen *Unterstellung* von Sichtweisen“ (S.23) interpretiert. Auch die „Aufgabe“ der die titelstiftende Protagonistin verkörpernden Schauspielerinnen Delphine Seyrig ist Kuhn zufolge eine andere als diejenige, die eine „Schauspielerperson“ (S.48) gemeinhin erfüllen soll. Während sie üblicherweise „zwischen fiktiver Figur und Publikum zu vermitteln“ hat und selbst hinter der Figur „verschwindet“, solle in *Jeanne Dielman* gerade deutlich werden, dass die Protagonistin „*gespielt*“ (ebd.) wird. Denn „ihre Gesten sind bewusst erschaffen, ihre Worte werden artikuliert, ihre Bewegungen präzise ausagiert“ (ebd.). Mit all dem habe Akerman „eine feministische Alternative für (und nicht

nur gegen) das patriarchal dominierte Erzählkino entwickelt“ (S.22).

Im Zentrum von Kuhns Analyse aber stehen eine „Neubewertung“ der „Sorge- und Versorgungsarbeit, die die Tage von Jeanne Dielman [...] strukturieren“, sowie ihr Einspruch gegen die These, Jeanne Dielmans – offenbar ungewollter – Orgasmus während eines Geschlechtsverkehrs mit einem Sexkäufer (Kuhn benutzt den gängigen Euphemismus und spricht verharmlosend von „Freier“ [S.79 u.ö.] habe sie „aus der Spur gebracht“ (S.56). Kuhn widerspricht dieser auch von Akerman selbst geteilten „gängigen Lektüre“ (ebd.) nachdrücklich. Kuhn räumt durchaus ein, dass „der Film selbst“ in dieser Frage „weniger explizit“ (S.56) ist und der „Grund“ dafür, wieso die Alltagsordnung der Protagonistin auseinanderfällt, letztlich „unergründlich bleibt“ (S.60). Ebenso wenig bestreitet sie, dass das „Chaos“ in den Alltag der Protagonistin erst „einzudringen“ (S.59) beginnt, nachdem sich der Sexkäufer wieder von Dielman verabschiedet hat. Obwohl „die Frage nach der Ursache des Einbruchs unbeantwortet“ (S.67) bleibt, stellt sie der gängigen These, dass der Orgasmus die Ursache dafür war, dass sich Dielmans routinierte Ordnung auflöst, eine ganz andere entgegen. Der „neuralgische Punkt“ sei vielmehr der vorherige „Blicktausch zwischen Jeanne Dielman und ihrer Liebhaberkellnerin im Café“ (S.79). Er sei die Peripetie, welche die „nachfolgende Veränderung“ bewirkt und Dielmans

Orgasmus hingegen bereits eine „Konsequenz des Einbruchs“ (ebd.).

Die zweite starke These von Kuhn besagt, dass Dielmans „unbezahlte Sorge- und Versorgungsarbeit [...] nicht (nur) als zusätzliche Belastung“ zu interpretieren sei, sondern vor allem als eine „Quelle von Stärke und Motivation“ (S.85) der Protagonistin. Denn Dielman „verwirklicht“ sich laut Kuhn „durch die kontinuierliche Arbeit an den alltäglichen Aufgaben und Routinen selbst (als Figur) und erhält so ihre Autonomie“ (S.38). An dieser Stelle hat Kuhn zweideutig formuliert. Denn der Ausdruck ‚erhält‘ ist ambig, kann er doch sowohl bedeuten, Jeanne Dielman auf diese Weise ihre Autonomie ‚bekomme‘, wie auch, dass die kontinuierliche Hausarbeit ihrer Autonomie ‚Dauer verleihe‘. Möglicherweise hat Kuhn diese Doppeldeutigkeit allerdings auch beabsichtigt. Jedenfalls konstatiert sie, dass die Hausfrauenarbeit der Protagonistin „Momente der Zufriedenheit und Lust“ schenken, „in denen die Aufmerksamkeit auf die sinnliche und kreative Dimension dieses Frauenalltags gelenkt wird“ (S.43). Allerdings stellt sich die Frage, wo in den immergleichen Routinen der Hausarbeit (der Figur) Kreativität zu entdecken sein soll. Die Antwort findet Kuhn offenbar in der „unkonventionelle[n] ästhetische[n] Form“, in die der Film die „Arbeit einer Hausfrau“ übersetzt, womit er „einen symbolischen Raum“ erzeuge, „in dem sowohl Wertigkeiten wie auch Konzepte von Kreativität und Produk-

tivität neu verhandelt werden können“ (S.29). Überdies verzichte der Film „bewusst“ auf „Informationen, die eine psychologische oder narrative Interpretation der Figur ermöglichen würden“ (S.25). Dies gewährt der Figur laut Kuhn „eine eigenständige Präsenz und eine Autonomie, die sich der Vereinnahmung durch einen potentiell kontrollierenden Blick entzieht“ (ebd.).

Aufgrund ihrer beiden neuen Sichtweisen – erstens auf die Ursache der Peripetie des Geschehens und zweitens die Neubewertung der Hausarbeit – widerspricht Kuhn der gängigen Interpretation, der zufolge die Protagonistin ein „unterdrücktes und sich schließlich rächendes Opfer der herrschenden Ordnung“ (S.38) sei, vehement (vgl. auch S.68). Vielmehr sei der zweite Teil des Films mit seiner Darstellung der verlorenen Routine und dem schlussendlichen Mord „eine Reaktion auf die Isolation, die mit Jeanne Dielmans Autonomie [im ersten Teil] einhergeht“ (S.75). Neu und originell sind Kuhns beide Thesen allemal, überzeugend jedoch nur mit Abstrichen. Jedenfalls sieht Kuhn in dem Film eine „strenge Symmetrie“, die es ermöglicht, seine beiden Teile als „zwei gleichgewichtige Regime“ zu interpretieren, „die an der Grenze zwischen Ordnung und gestörter Ordnung aufeinandertreffen“ (S.63). Beide Teile seien „Kehrseiten de[r] jeweils andere[n]“, die „als komplementäre und sich bedingende Kontraste“ eine „ambivalente Beziehung zwischen etablierter und gestörter Ordnung“ (ebd.) in Szene setzten.

Chantal Akerman hat zwar als Filmschaffende einige Berühmtheit erlangt, weit weniger bekannt ist jedoch, dass sie auch in der erzählenden Literatur unterwegs war. Falls sich das hierzulande nun ein wenig ändern sollte, dürfte das auch dem Diaphanes Verlag zu verdanken sein, der Akermans Erzählung *Eine Familie in Brüssel* (*Une famille à Bruxelles* [1998]) in deutscher Übersetzung auf den Markt gebracht hat.

In dem eher schmalen Bändchen wird das Geschehen zunächst in meist schlichten Sätzen erzählt, die sich aber zunehmend verkomplizieren, bis der letzte Satz schließlich nicht weniger als 255 Wörter umfasst. Akerman verzichtet zudem vollständig darauf, Kommata zu setzen. Auch werden in geschlossenen Gedankengängen Punkte ausgelassen. So heißt es etwa einmal: „Alle anderen Frauen in ihrem Alter ist es nicht egal wenn eins ihrer Kinder keine Kinder hat im Gegenteil das bringt sie zum Grübeln das macht ihnen düstere Gedanken ihr nicht manchmal fragt sie sich warum“ (S.11). All dies macht eine aufmerksame Lektüre erforderlich.

Hinzu kommt, dass zu Beginn eine Person als Ich-Erzählerin fungiert, die schon bald verschwindet. Für die Lesenden zunächst unmerklich ist eine von dieser durch ein Fenster beim Telefonieren beobachtete einsame Witwe an ihre Stelle getreten und erzählt fortan in der ersten Person Singular. Wie alle Figuren bleiben beide namenlos. Stattdessen werden

sie über ihre familiäre Beziehung zu der (neuen) Ich-Erzählerin adressiert, sodass die Lesenden einen Überblick über deren weit in der Welt verstreute Verwandtschaft erhalten. Die Verbindungen zwischen der Witwe und ihren beiden erwachsenen Töchtern sowie zu fast allen ihren anderen Anverwandten werden nur noch telefonisch aufrechterhalten. Das führt dazu, dass sich die Familienbande zunehmend lösen.

Von der allgemeinen Namenlosigkeit gibt es allerdings eine signifikante Ausnahme. Auf Seite 73 wird der – zunehmend in den Mittelpunkt rückende – verstorbene Gatte der Erzählerin in einem Liebesbekenntnis beim Vornamen genannt. Ihre Erinnerungen an ihn nehmen im Folgenden immer mehr Raum ein. So erinnert sich die Protagonistin etwa daran, wie er Frauen zum Lachen brachte – und schließlich daran, wie er an seiner Krankheit bis zum Tode litt.

An einer nur scheinbar unbedeutenden Stelle klingt leise das politische Zeitgeschehen an. Und zwar als die Witwe erwähnt, dass ihre Mutter 1942 gestorben ist, was „gewiss“ (S.88) nicht geschehen wäre, wäre sie damals in Amerika gewesen. Zwar werden die Umstände ihres Todes nicht genannt. Aber die Vermutung liegt nahe, dass sie im Krieg oder – als Jüdin? – von den Nazis zu Tode gebracht wurde.

Ein andermal klingt kaum lauter eine Kritik der Geschlechterhierarchie an, namentlich in der Ehe. Mit ihrer Heirat hat die Protagonistin – wie die meisten Frauen der Nachkriegs-

zeit – einen Teil ihrer Autonomie und damit ihrer Lebensfreude verloren. „Vor meiner Ehe“, erinnert sie sich, „bin ich auch manchmal ins Konzert gegangen und ich weiß nicht warum ich das während meiner Ehe fast nie mehr gemacht habe“ (S.92f.). Nach dem Tod ihres Mannes nimmt sie die Konzertbesuche „mit einer Freundin deren Mann auch gestorben ist“ (S.92) wieder auf.

Gelegentlich erinnert Akermans Erzählweise an den inneren Monolog von Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1901) oder an Marlene Streeruwitz' ebenso eigenwillige wie oft unvollständige Satzbauten, wenn nicht gar von Ferne an *Die Ästhetik des Widerstands* (3 Bde. 1975-1981) von Peter Weiss. Anders als Weiss verzichtet Akerman allerdings nicht darauf, ihren Text durch Absätze zu gliedern. Und doch ist der Stil von Akermans literarischem Werk ebenso ureigen und unverwechselbar wie ihre Filmsprache.

Für die Medienwissenschaft sind die literarischen Arbeiten Akermans vor allem aufgrund ihrer Relevanz als Filmschaffende von Interesse. Dies gilt für die vorliegende fiktionale Erzählung nicht weniger als für ihr Bühnenmanuskript *Hall de nuit* (1992) oder ihren autobiografischen Text *Ma mère rit* (2013), der 2022 ebenfalls in deutscher Fassung bei Diaphanes erschienen ist (besprochen von Anna Krewani in *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 41 [2], 2024, S.342-343).

Rolf Löchel (*Herzogenrath*)