

Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce – 1080 Bruxelles

Belgien 1975

Regie, Buch: Chantal Akerman

Kamera: Babette Mangolte,

Ton: Bennie Deswarte

Schnitt: Patricia Canino

Dekor: Philippe Graff,

Darsteller: Delphine Seyring, Jan Decorte, Henri Storck, Jacques Doniol-Valcroze, Yves Bical

Produktion: Paradise Films, Unité Trois

35 mm, Farbe, 225 Minuten

25 Jahre JEANNE DIELMAN

»10 Sekunden lang eine spülende Frau zu zeigen, wäre eine Szene auf der Informationsebene, während es die Zuschauer in meinem Film auf der Gefühlsebene trifft, als etwas infernalisches und alles Mögliche.«¹

JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES nach 25 Jahren wiederzusehen mit einem hochkonzentrierten Publikum, das sich während der ganzen 201 Minuten nicht vom Platz rührt.² Versuchen zu beschreiben, was dieser Film damals bedeutete – wie es eine Studiengruppe gab, die sich monatelang mit diesem Film beschäftigte – »... we felt we needed a new vocabulary to talk about the film ...«³, wie es damals erschien und sich nun über die lange Zeit auch erwiesen hat, daß Gegenkino und visuelle Lust in diesem Film zusammenkommen, sich aneinanderschmiegen. Frauen und Film und JEANNE DIELMAN – beide sind 25 Jahre alt.

Das erste Mal sah ich JEANNE DIELMAN 1986, als ich noch Kinomacherin war. Ich führte den Film meiner besten Freundin und einem Filmkritiker vor und so rannte ich immer hin und her – durchs Foyer, über den Hof, die schmale Metalltreppe hoch in den Vorführraum zu den Projektoren, denn der Film mußte alle zwanzig Minuten überblendet werden, und wieder zurück in den fast leeren 300 Plätze-Kinosaal. Ich sah gerade auch diesen Film mit dem fragmentarischen Blick der Filmvorführerin, die die Erfahrung mit einem Film manchmal nur in ganz kurzen Szenen fühlt und kondensiert – und dieser Blick hat mich über Kino lernen lassen und über die Aufladung von Momenten. Als ich VIVRE SA VIE von Godard vorführte und die Filmkopie in der Szene riß, in der Anna Karina zu den Klängen einer Musicbox tanzt und sich ihre Brüste unter den Rüschen der weißen Bluse bewegen – es sieht so aus als ob linke und rechte Brust zwei verschiedene Bewegungen vollziehen – da tanzte, während ich den Film klebte und neu einlegte, unten im spärlich besetzten Saal ein Paar.

Und jetzt kürzlich war JEANNE DIELMAN die letzte Vorführung im alten Arsenal, – knapp eine Woche, bevor die Projektoren zerlegt und eingepackt wurden. Die großen Eisenstein- und Dovshenko-Bilder hingen noch an der Wand – werden sie dann in dem neuen Helmut-Jahn-Gebäude ähnlich nostalgisch aufgeklebt wirken wie die alte Esplanade-Fassade?

Was bedeutet es, den Film nach 25 Jahren zu sehen? Der Umgang mit filmischer Zeit und erzählerischen Bögen hat sich verändert. Der andere Stellenwert von Kino und Zelluloid als nicht mehr selbstverständliches Medium ist diesem Film und auch Hotel Monterey (dem vorigen Film von Chantal Akerman, ebenfalls mit Babette Mangolte an der Kamera: eine von Michael Snow inspirierte Langzeitbeobachtung eines Hotels für Sozialhilfeempfänger⁴) eingeschrieben. Filmische Dauer, die dem kostbaren Zelluloid entrungen wird, birgt den Sog der empfindlichen und bezaubernd lebendigen Materialität, wie sie im Kino zutage tritt. Die Dauer eines Kamerablicks, der sich der »echten« Zeit annähert, hält die sowieso schon im dunklen Kinosaal Gefangenen in einer Position der Hingabe, Kontemplation und halluzinatorischen Illusion, oder langweilt. In einer Phase der Auflösung des homogenen klassischen Kinos und der gebannt und unausweichlich nach vorne gerichteten Rezeption geraten diese Blicke auf das lange weilende Bild an ein Publikum, das den Abschied vom Kino als einzig möglichen Abspielort schon längst gefeiert oder beweint hat. Wie Miriam Hansen⁵ ausgeführt hat, wurde der gebannte, im dunklen Kino auf eine geschlossene Narrativität gerichtete Blick (gaze) abgelöst vom schweifenden, zerstreuten Blick (glance). Das Verhältnis zwischen Film und ZuschauerInnen ist inzwischen ein gelockertes geworden. Die Gegenbewegung zu diesem geschwinderen und flüchtigen Erfassen eines Bildes, die Arbeit mit gestreckter Zeit, die das Problem der Verfügbarkeit und Mumifizierung von Zeit im Film durchsichtiger macht, wird inzwischen genauso wie andere Avantgardekino-Entwicklungen als Effekt vom Mainstream abgeschöpft.

RegisseurInnen, die über Repräsentation nachdenken, wählen oft die feste Kamera, eher frontal als gewinkelt: dann hat sie die analoge Position zu den ZuschauerInnen im Saal, dreht quasi aus deren Blickwinkel. Ein Bild wird in seinem Rahmen erfaßt und ausgelotet. Etwas wird fixiert, einer Präsenz versichert, eine Zeit, die einen Raum öffnet. »Seine Seele glitt hinüber in seine Augen und Ohren. Er glaubt mit seinen Poren zu hören.«⁶ Die Befragung einer in aufgeladener Dauer verstreichenden Zeit, die die Möglichkeiten des Affiziertwerdens, die Zustände der Sensation und der ekstatischen Momente als Phantasma in sich trägt, leistet Chantal Akerman: in *TOUTE UNE NUIT* bewegen sich die 72 Charaktere in somnambuler Suche, blicken in einen unerklärten Winkel schräg hinter der Kamera ins Leere, sitzen nebeneinander und fallen sich unvermittelt in die Arme. Berührungen werden – wie auch in *JE, TU, IL, ELLE* in der Liebesszene der zwei Frauen – zu etwas Zerrendem, das den nach Überwindung drängenden Abstand zwischen zwei Personen mitbeschreibt. Die Ränder der Paarbildungen sind ausgefranst, Brüchigkeiten und Euphorien greifen ineinander. In *NUIT ET JOUR* und in *JEANNE*

DIELMAN ereignet sich außerdem etwas, das die Routinen umwirft, dieses Ereignis schreibt sich in die beiden Filme jedoch als Abwesenheit einer spektakulären Zäsur ein. So ist in NUIT ET JOUR der Wechsel von einem geliebten Mann zum nächsten ein unmerklicher, der Übergang von Jeannes Haushaltsroutine zu ihrem Mord am Freier ist nicht der Psychologie sondern entweder dem Scheitern der Reproduktionsarbeiten oder der unmöglichen Planbarkeit von Sexualität geschuldet und wird durch die viel dramatischere Frage »wohin mit den verkochten Kartoffeln?« und den Schrecken über eine herunterfallende Schuhbürste aufgehoben. Das dauernde Hin- und Hergehen zwischen den Räumen durch den manchmal hellen, oft auch dunklen Flur, das An- und Ausknipsen der Lichter⁷ in den Zimmern, erzählt davon wie im Zwielficht der vertrauten Wohnung und der vertrauten Handgriffe der Spuk lauert. Die Gefühlswirkung von Einsamkeit, Stille und Dunkelheit. »Heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt.«⁸

Es ist ein Film, der die großartige Zusammenarbeit von drei Frauen manifestiert. Delphine Seyrig probte ihre Rolle auf Video, Babette Mangolte richtete das Licht ein, die 16mm Kamera wurde nach drei Drehtagen gegen eine 35mm Kamera mit besserem Bildstand ausgewechselt. Chantal Akerman hatte als Drehbuch eine Kurzgeschichte geschrieben, die dann zu einem nicht-chronologischen Drehplan ausgearbeitet wurde. Die Kleidung stammte aus dem Secondhand-Laden.

In den achtziger Jahren zog ein Freund von mir nach Brüssel, 23, Quai du Commerce. Als ich ihn besuchte, erkannte ich die Straße, den Hausflur und den Aufzug wieder.

Madeleine Bernstorff

- 1 Chantal Akerman im Interview mit Claudia Ale-
mann und Heike Hurst. Frauen und Film Nr. 7 /
März 1976, Berlin
- 2 Anlässlich der Babette Mangolte Reihe in Mün-
chen, Berlin und Hamburg Januar/Februar
2000.
- 3 B. Ruby Rich (Chick Flicks. Theories and Me-
mories of the Feminist Film Movement, Durham
und London 1998) interpretiert das Ende des
Films folgendermaßen: »... until by film's end
she permanently disrupts the patriarchal order
by murdering her third client.« (S. 67) Außer-
dem beschreibt sie die spezifisch feministische
Sensibilität, begründet über Kamerahöhe und
Einstellungsgrößen, die Vermeidung von aus-
beuterischen Zooms und Großaufnahmen.
- 4 Delphine Seyrig hatte den Film auf dem Festival
von Nancy gesehen und Chantal Akerman dort
kennengelernt.
- 5 Vortrag und Diskussion mit Karsten Witte an
der Freien Universität Berlin im Mai 1994
- 6 Frieda Grafe und Enno Patalas in einem Text
über Max Ophüls VERKAUFTE BRAUT.
- 7 Die Lichtschalter waren über spezielle Relais
mit dem Filmlicht gekoppelt, so daß mit dem
Lichtschalter auch die Scheinwerfer angeschaltet
wurden. Die Decke der Wohnung war komplett
verkabelt, denn die Auflösung erforderte, daß
jede Wand zu sehen sein sollte.
- 8 Sigmund Freud: Das Unheimliche. Gesammelte
Werke, Band 12, Frankfurt am Main 1966