Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 357

Artikel: Alltag als Form des Widerstands. Oder: Vom Haushalt mit den Bildern : zum Kino von Chantal Akerman

Autor: Kuhn, Eva

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863441

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Alltag als Form des Widerstands. Oder: Vom Haushalt mit den Bildern

Zum Kino von Chantal Akerman

De l'autre côté (2002)

Eva Kuhn

Wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Basel und Mitglied des NFS Bildkritik «eikones». Sie forscht, schreibt und lehrt zum Kino im Spannungsfeld der Künste, zum essayistischen Dokumentarfilm, zur Verbindung von Ethik und Ästhetik und der Frage des Autobiografischen im Film.

Die belgische Filmkünstlerin Chantal Akerman hat in ihren Werken die subtile (Zer-) Störung von Ordnungen, die schleichende Entgleisung der Monotonie zu einem Ereignis werden lassen. Ein Jahr nach ihrem Tod widmen sich ein Symposium und eine Retrospektive ihrem Schaffen.

«Quand on fait du cinéma, faut se lever. Bon, je me lève.»
Chantal Akerman

Brüssel, 6. Juni 1950 / Paris, 5. Oktober 2015. Zwischen diesen Eckdaten erstreckt sich das 65-jährige Leben der Filmkünstlerin Chantal Anne Akerman, die diesem selbst vor einem Jahr ein Ende setzte. Ihr filmisches Œuvre zeugt von einer Sehnsucht nach dem Alltag. Denn Alltag ist nicht selbstverständlich – dies machen ihre Filme deutlich. Gleichförmige Abläufe, Muster, erkennbare Rhythmen, lange Weilen, Wiederholung und Routine bestimmen deren Struktur und Inhalt. Und die Filme handeln von der Störung dieser Rhythmen, sie agieren diese Störung aus. Subtil wird ein Gleichmass ins Wanken, ein Rhythmus ins Stocken gebracht, eine Monotonie entgleist allmählich oder eine Ordnung explodiert, ganz plötzlich. Offen bleibt die Frage nach dem Grund.

Wiederkehrende Strukturen und lange Weilen zeigen sich in Akermans Filmen als jeweils persönliche Formen des Widerstands – je nach Kontext gegen ein Erinnern, gegen ein Vergessen, gegen einen Abgrund, einen Sturz in eine Tiefe, gegen eine autoritäre Macht und gegen Ohnmacht. Filmische Form und existenzielle Fragen, Ästhetik und erzählerischer oder dokumentarischer Inhalt verschmelzen auf verblüffende Weise.

Chantal Akerman hat jüdische Wurzeln – ihre Mutter Natalia ist mit ihren Eltern während des Zweiten Weltkriegs von Polen nach Brüssel geflohen und von da nach Auschwitz deportiert worden. Im Gegensatz zu den Grosseltern hat die Mutter das Lager überlebt. Sie ist die unsichtbare Heldin in Akermans Filmen. Über ihre Geschichte spricht die Mutter nicht. Auch nicht, wenn sie die Tochter in ihrem letzten und intimsten Film No Home Movie (2015) mit ihrer kleinen Kamera erstmals direkt konfrontiert. Ihr schwindendes Leben zeichnet sich ab. Und dazwischen immer wieder Bilder aus der Wüste.

Im berühmten Pyjama-Interview (2011) spricht Chantal Akerman kurz nach ihrem Aufenthalt in Kambodscha vom 4. Buch Mose und den vierzig Jahren, die das jüdische Volk in der Wüste verbracht hat, um die Folgen der Sklaverei nicht mehr tragen zu müssen. Sich Zeit nehmen, um zu vergessen. Im Falle der Lager brauche es dafür, wird gesagt, drei Generationen.

Saute ma ville (1968)

Die geografischen Stationen von Akermans Leben entsprechen den Drehorten und Schauplätzen ihrer Filme. Zum Schluss ihres ersten Films, dem Kurzfilm Saute ma ville (1968), sprengt sie ihren Geburtsort mitsamt sich selbst in die Luft, nachdem sie – noch unter dem Schock von Godards Pierrot le fou – als eine Art Chaplin in ihrer Küche mit Esswaren und Küchenutensilien auf exzessive Weise Unfug getrieben und in der Raserei den Gasherd angezündet hat. Die Explosion oder auch der Ausbruch aus der Enge wird durch einen Brief verursacht, der Flammen fängt. Der Brief wird Leitmotiv in ihrem Schaffen, er ist auch ein Trick: Er bringt einen Anderen oder eine Andere von anderswo ins Hier und Jetzt hinein und schafft im begrenzten Raum und im kadrierten Filmbild eine Öffnung, eine Lücke, ein geheimes Schlupfloch in die Weite.

Nach Saute ma ville verlässt Akerman Brüssel, studiert kurz an der Haute école des Arts du Spectacle in Paris und besucht jede Woche die Veranstaltungen des Philosophen Emmanuel Lévinas, der an der Ecole Normale Israélite Orientale Bibelverse kommentiert und die Kunst des Infragestellens und der Widerrede praktizierend lehrt. Aufgrund seiner Erfahrung des Holocaust gibt er das Verhältnis des Menschen zum Anderen auf neue Weise zu bedenken. An die Stelle von abstrakten, übergreifenden ethischen Normen stellt er die direkte Begegnung mit dem Anderen. Denn – so Lévinas – im Antlitz des Anderen spricht uns seine Schutzlosigkeit an und ruft uns zur Verantwortung. Diese Ethik spricht aus der Ästhetik von Akermans Filmen. Eine zurückhaltende, doch präsente Kamera zeigt die Figuren ihrer Filme meist in frontaler Ansicht, als Gegenüber, manchmal in leichter Untersicht, und gibt ihnen – damit sie sich entfalten und auch mit der Kamera interagieren können – Raum beziehungsweise Zeit, viel Zeit.

Im Alter von zweiundzwanzig Jahren geht Chantal Akerman nach New York, und von da an pendelt sie zwischen den Städten. Sie ist Grenzgängerin in vielerlei Hinsichten. Auch ihre Arbeit bewegt sich im Dazwischen – zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen Drama und Komödie, zwischen Literaturverfilmung und Musical, und seit ihrer filmischen Installation D'Est: au bord de la fiction (1995) auch zwischen Kino und Ausstellungsraum. Besonders prägnant kommt das Thema des Grenzgangs in ihrem dokumentarischen Essayfilm und der Installation De l'autre côté (2002) zum Ausdruck – gerade wegen der Unsichtbarkeit seiner Protagonisten. Der Film fasst die lebensgefährliche Grenzpassage Mexiko-USA nicht als *Aktion* ins Auge, sondern untersucht den *Zustand* der Landschaft, der Grenzbewohner und der Hinterbliebenen.

Verbunden mit der Frage nach der Möglichkeit des Alltags kehren in Akermans Œuvre die dialektischen Spannungen von zu Hause und unterwegs, von Verwurzelung und Migration, von Ruhe und Bewegung, Stillstand und

D'Est (1993)

Rastlosigkeit wieder. Einige Jahre vor De l'autre côté entstanden die essayistischen Dokumentarfilme D'Est (1993) und Sud (1999) und einige Jahre danach Là-bas (2006), ein Film in Tel Aviv. Bereits die Titel operieren wie Wegweiser. Die Menschen sind in Akermans Filmen neben ihrer körperlichen Präsenz immer auch Vektoren und Koordinaten im Raum. Zwischen frei flottierender Bewegung und Stasis im Sinne von Stauung befinden sich die Protagonistinnen und Protagonisten von D'Est (1993) – Passanten im öffentlichen Raum, denen Chantal Akerman und ihr kleines Team auf ihrer Reise von der ehemaligen DDR über Polen nach Russland mit zum Bild parallelen Kamerafahrten und fixen Einstellungen begegnet. Der Film lotet die Auswirkungen des Zerfalls der Sowjetunion und der politischen Umwälzungen nach 1989 auf den Alltag der Menschen aus. Diese warten an Bushaltestellen, in Wartesälen, gehen auf der Strasse durch den Schnee, bilden Schlangen und Ansammlungen in Bahnhofshallen, trotzen mit ihren Mienen und den dicken Pelzmänteln dem eisigen Wind. Im besinnlichen Rhythmus des Films erhalten die einzelnen Figuren je eigene Fenster für eine zufällige oder gewählte Pose, für einen Augenaufschlag in die Kamera, für einen mürrischen Blick. Alle sind sie Träger ihrer eignen, realen Geschichte und zugleich Figuren für die fiktiven Geschichten des Kinos.

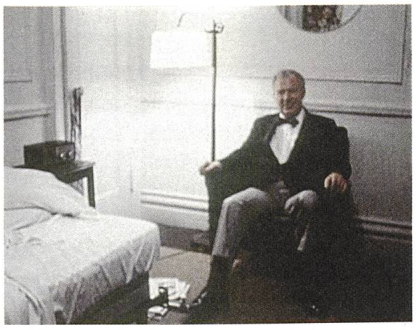
Im Anthology Film Archive in New York, damals noch an der 425 Lafayette Street, vertieft sich die junge Chantal Akerman zu Beginn der siebziger Jahre ins experimentelle Filmschaffen: entdeckt die Tagebuchfilme von *Jonas Mekas* beispielsweise, das stark auf den Körper und seine Bewegungen bezogene Filmschaffen von *Yvonne Rainer* und den strukturalistischen, programmatischen Film. Insbesondere dank *Michael Snows* Filmen, die ein formales Prinzip mit Restelementen der Realität verklammern und den Zuschauer trotz ihres abstrakten Charakters in einen aufgeladenen Zustand des Suspense versetzen, wird Akerman bestärkt in ihrem Vertrauen in die darstellenden Mittel, die affektive Kraft des stummen Bildes und in die vielfältigen Möglichkeiten des Tons jenseits einer erklärenden Funktion.

La chambre (1972) ist nach Saute ma ville ein zweites kurzes Kammerspiel, in dem die Kamera wie ein rotierender Zeiger in mehreren langsamen Rundschwenks in einem unaufgeräumten Zimmer um eine wie eine Skulptur auf ihrem Bett liegende Frau kreist und – ohne Schnitt – immer wieder neue Bezüge zwischen Requisiten und Figur herstellt.

Nicht mehr die kreisende Bewegung um die eigene Achse, sondern die lang anhaltende, fixe Einstellung und das Travelling – die gleichmässige Kamerafahrt entlang einer bildparallelen Achse – bestimmen die malerischen Lichträume von Hotel Monterey (1972) und sind wegweisend für Akermans künftige Arbeiten. In Hotel Monterey werden sowohl ein Raum – ein Hotel am Upper Broadway in New York – wie auch die Dauer einer Nacht vermessen, verpackt in eine Stunde Filmlänge. Der Film beginnt mit der Dämmerung in der Lobby des Hotels und steigt von Etage zu Etage, über die Treppe und mit dem Lift nach oben – bis zum Morgengrauen über den Dächern. Anders als die Protagonisten und Protagonistinnen der New Yorker Avantgardefilmszene wird Chantal Akerman die strenge filmische Form, die Perfektion von Komposition und Rhythmus mit erzählerischen und dokumentarischen Absichten verbinden. In dieser Verbindung besteht ihre Kunst.

Vor diesem Hintergrund wirken ihre beiden experimentellsten Filme La chambre und Hotel Monterey wie künstlerisch perfektionierte Location Scoutings oder formvollendete Studien im filmischen Vermessen von Räumen, in denen reale oder fiktive Geschichten ihren Lauf nehmen könnten. Mit diesen beiden Kunststücken der Kameraarbeit – Studien in Echtzeit und Untersuchungen der Frage, wie das Andauern eines

La chambre (1972)



Hotel Monterey (1972)

bewegten Bildes den betrachtenden Körper affiziert und Emotionen provoziert – begann Akermans langjährige Zusammenarbeit mit der Kamerafrau *Babette Mangolte*.

Kein Film von unterwegs und keine temporäre Unterkunft wie das Hotel, vielmehr wahrlich ein Zuhause findet sich in der Nummer 23 am Quai du Commerce in Brüssel. Hier wohnt Jeanne Dielman, gespielt von *Delphine Seyrig*. Aufgrund ihrer Hauptrollen in L'année dernière à Marienbad (1961) von Alain Resnais und Baisers volés (1968) von François Truffaut war Seyrig im Produktionsjahr von Akermans monumentalem Meisterwerk und längstem Kammerspiel Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) bereits ein Star des französischen Autorenkinos.

Jeanne Dielman ist Mutter eines jugendlichen Sohnes und von Beruf Hausfrau. Weil sie verwitwet ist und für ihren Beruf kein Geld erhält, empfängt sie in ihrer Wohnung jeden frühen Abend einen Freier. Während des Beischlafs kochen die Kartoffeln fürs Abendessen. Die Einkünfte legt Jeanne in die grosse weisse Suppenschüssel auf dem Esstisch in der Stube. Durch das Zusammenspiel von Licht, Kadrage und Dekor erscheint das ökonomische Zentrum ihres Haushalts wie ein Stillleben aus der niederländischen Feinmalerei des 17. Jahrhunderts. Überhaupt: Wo die Kamera auch hinschaut, bilden sich in der von Frau Dielman sorgsam unterhaltenen Wohnung Tableaus, Genremalereien in Bewegung. Der Film besteht aus lauter festen Einstellungen, in deren Rahmen sich Frau Dielman – sowohl Person wie auch abstrakte Form – äusserst bildbewusst bewegt. Mit dem Lichtschalter bestimmt Jeanne selbst über ihre Sichtbarkeit im Film und über Hell und Dunkel überhaupt. Licht an, wenn sie den Raum betritt, Licht aus, wenn sie den Raum verlässt – haushalten, auch mit der Energie. Durch die Art und Weise, wie sie ihren Haushalt führt, bestimmt sie über die filmische Form. Oder etwas komplizierter ausgedrückt: Durch die Präzision, mit der die Regisseurin und die Schauspielerin die Figur Dielman ihre Zeit und ihren Raum gestalten lassen, geben sie dieser Frau die Regie in die Hand – die Regie über den Film über sie selbst. Dieser Kniff ist nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch und ethisch fulminant. Frau Dielman trägt hochhackige Schuhe – ihre Schritte auf dem Holzboden formen sich zu einem je nachdem beschwingten oder hämmernden Rhythmus. Jeanne nimmt ein Bad, wäscht sich gründlich und putzt danach energisch die Wanne. Der Sohn kommt von der Schule heim, zwei Küsschen auf die Wange. Wiederum als Akt der Komposition deckt Jeanne Dielman liebevoll den Tisch.

Mutter und Sohn löffeln die ganze Suppe aus, reden ein paar Worte und danach gibts den Hauptgang: Kartoffeln mit Fleisch. Jeanne räumt ab, der Sohn macht Hausaufgaben, sie hört ihm bei seinen Fragen zu und strickt an seinem braunen Pullover – zum Zeitvertreib und gegen den Horror Vacui. Das Strickheft konsultiert sie wie eine Partitur. Etwas später holt sie aus ihrer Tasche einen Brief von ihrer Schwester aus Kanada. Sie öffnet ihn: «Je te le lis» und liest drauflos wie nur eine Schauspielerin lesen kann – mit langem Atem, leicht, beschwingt, perfekt rhythmisiert. Diese Performance fordert in ihrer Künstlichkeit den Realismus des Films heraus. Und in genau dieser Verbindung von Artifizialität und Realität liegt diese hohe Kunst. Durch die Langsamkeit der Erzählung oder aber Schilderung (niederländisch *schilderkunst*: Malerei) vergrössern sich die kleinen Gesten und werden zu Andockstellen für unsere eigenen Erinnerungen. Alle scheinen wir sie irgendwie zu kennen: diese Mutter, Grossmutter, Urgrossmutter, Schwiegermutter oder Tante mit ihren spezifischen Gesten. Die bestimmte Art, wie sie mit ihrer Hand das Deckbett glättet, oder die Flinkheit, mit der sie die Bluse zuknöpft.

Todd Haynes und Gus Van Sant erinnern sich in einem Gespräch an die Wucht, mit der dieser Film – «ein Erlebnis, das nie endet» – Mitte der siebziger Jahre eingeschlagen hat, und erzählen von der Korrespondenz mit ihren eigenen Kindheitserinnerungen an ihre Mütter.

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles handelt von und an drei Tagen und dauert drei Stunden. In seiner narrativen Entwicklung folgt dieser Film, der zunächst an alles andere als einen Hollywoodfilm denken lässt, dem Schema Ordnung – Störung – Wiederherstellung der Ordnung. Damit reflektiert er die Dreiaktstruktur, die als Paradigma des idealen Drehbuchaufbaus einen der zentralen Grundpfeiler der klassischen Drehbuchtheorie und des konventionellen Erzählfilms, insbesondere des Dramas darstellt.

Nach einem abendlichen Spaziergang geht man ins Bett. Aus dem Sessel in der Stube wird ein Bett herausgeklappt, hier schläft der Sohn. Nach der Körperpflege vor der türkisgrünen Tapete, die an Hitchcocks Vertigo erinnert, legt sich auch Jeanne ins Bett. «Fin du Premier Jour». Auf das Ende des ersten Tages folgt ein Schnitt, und es ist früher Morgen. Jeanne steht auf, bereitet noch im Morgenrock das Frühstück zu, spült Geschirr mit dem Rücken zu uns. Anders als die klassische Rückenfigur zeigt das Bild keinen eröffnenden Blick in die Weite, sondern einen Blick gegen die opake Wand. Jeanne macht die Betten, nimmt Geld aus der Haushaltskasse und fährt einmal mehr mit dem vergitterten Lift nach unten auf die Strasse – zum Einkauf für das Mittagessen. Wieder zu Hause angekommen knetet sie Fleisch für die Bouletten. Sie knetet lange, zu lange vielleicht. Ist es hier, wo das Unheimliche erstmals in dieses Heim einbricht? Spätestens am Abend des zweiten Tages wird deutlich, dass der Rhythmus des Films ins Stocken und Jeanne Dielmans Alltag aus den Fugen gerät. Nach der Verabschiedung des Kunden vergisst sie, den Deckel auf die Suppenschüssel mit dem Geld aufzusetzen – der erste Wendepunkt im Drama. Die Kartoffeln verkochen und ihr Zeitplan gerät durcheinander, weil sie neue Kartoffeln kaufen muss. Zweimal statt einmal drückt sie den Knopf, um den Lift hochzuholen, und etwas fahrig geht sie in die Stadt. Später vergisst sie, das Licht im Flur auszumachen und das Fenster zu schliessen. Der Kaffee schmeckt bitter, sie leert ihn weg und kocht neuen. Mit ihrer Zeit weiss

Frau Dielman nichts mehr anzufangen, die lange Weile wird zur Langeweile. Während die neuen Kartoffeln kochen, wartet sie, bis sie gar sind, und wir warten mit ihr. Den Brief an die Schwester beginnt sie immer wieder von vorn – sie scheint den Schwung nicht zu finden und vergeudet Papier. Die perfekte Oberfläche, die sich in der ersten Hälfte des Films mit Spannung gehalten hat, die Frau Dielman mit ihrem präzisen Timing aufrechterhalten hat, droht einzubrechen. Auszumachen ist ein Brodeln unter oder hinter der Oberfläche, eine unartikulierte Tiefe. Was bedrückt Jeanne Dielman? Der Gasofen neben dem Bett des Sohnes erscheint nun plötzlich bedrohlich.

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)

Ein Grund für die spezifische Spannung dieses Films, die sich als Form der Oberflächenspannung fassen lässt, ist der sparsame Umgang mit Informationen. Und dies ist wiederum eine Eigenart aller Filme von Chantal Akerman. In Bezug auf den in der Erzähltheorie als *range of knowledge* (Wissensbreite) bezeichneten Wissensstand des Zuschauers hinsichtlich der Erzählung und ihrer Figuren sind wir reichlich aufgeklärt. Wir kennen die genauen Koordinaten in Jeannes Wohnung, die detaillierten Abläufe ihres Tages, wir kennen ihre Kleidung, ihre Haltung, ihre Gesten bis ins Kleinste – wir wohnen ihr wortwörtlich bei und gewinnen sie dadurch lieb, wie die Figuren einer Serie, mit denen wir viel Zeit verbringen. Diese Informationen können wir den malerischen Tableaus und dem Rhythmus ihrer Aufeinanderfolge entnehmen, den Untiefen des Bildes gewissermassen. Wir erhalten jedoch nahezu keine Informationen über die psychologische Tiefe der Figuren und der erzählten Geschichte, was einer geringen Wissenstiefe (*depth of knowledge*) gleichkommt. Wir hören von einer Schwester in Kanada und sehen Frau Dielmans Sohn, ansonsten wissen wir nichts. Weder haben wir Angaben zu ihrer Biografie, noch kennen wir ihre Motivation oder ihre Pläne für die Zukunft.

Frau Dielmans Geschichte und die Geschichte ihrer Nachbarin, die Geschichte aller Figuren aus Akermans Filmen ist verkörpert und dadurch verinnerlicht. Geschichte steckt als Erfahrung in den Menschen. Chantal Akermans Filme sehen die Symptome dieser Erfahrungen auf den Oberflächen der Welt – auf den Gesichtern, den Körpern, den Landschaften, den Strassen der Städte und den Fassaden der Häuser. Und zugleich führen ihre Filme uns die Kraft vor Augen, mit der die Menschen gegen diese Erfahrungen Widerstand leisten. Auch die Nachbarn auf den Balkonen des gegenüberliegenden Hauses der Wohnung in Tel Aviv leisten diesen Widerstand gegen die Gewalt der Geschichte – indem sie reden, rauchen, sitzen, trinken und ihre Pflanzen giessen. Oder aber filmen, wie das Subjekt und die Autorin des dokumentarischen Essays Là-bas. Mit «Là-bas» bezeichnen die jüdischen Belgier und Franzosen das gelobte Land. Der Film besteht aus einer Aneinanderreihung von leicht variierenden Einstellungen aus dem mit einer filigranen Jalousie verhangenen Fenster einer Wohnung. In diesem Raum verbinden sich die Stimme der sich darin aufhaltenden Filmemacherin – mal telefonierend, mal im Voice-over reflektierend – mit den Alltagsgeräuschen der Strasse. Im Gegensatz zu Hitchcocks Rear Window ging der Knall und Mord dem Film voraus – ein Bombenattentat, und viele weitere Attentate sind auf den Film gefolgt. Von den Ereignissen berichten die Medien.

In Akermans Film kommt die grosse Geschichte in maximal reduzierter und maximal introvertierter Form zum Ausdruck. Durch diese Reduktion wird der Film als die Membran erkennbar, auf der innen und aussen, privat und öffentlich, (Auto-)Biografie und Weltgeschichte aufeinandertreffen. Der Film als materiell konkretes, audiovisuelles Wahrnehmungsangebot erweist sich in diesem puristischsten Film von Chantal Akerman als die Schnittstelle, an der all diese Gegensätze konvergieren. ×

→ Internationales Symposium: 20.–22. Oktober 2016.

«Zur Schwierigkeit des Vergessens. Das Kino und die künstlerischen Verfahren von Chantal Akerman (1950–2015)». Eine Kooperation des Medienwissenschaftlichen Instituts, des NCCR eikones und des Stadtkino Basel (Konzeption: Ute Holl und Eva Kuhn). https://eikones.ch

Mit Beiträgen von: Babette Mangolte (New York, USA), Claire Atherton (Paris, F), Ivone Margulies (New York, USA), Griselda Pollock (Leeds, UK), Maureen Turim (Gainesville, USA), Heike Klippel (Braunschweig, DE), , Cécile Tourneur (Paris, F), Eva Meyer (Brüssel, BE), Mathias Lavin (Paris, F), Karola Gramann (Hamburg, DE), Alisa Lebov (London, UK), Ute Holl (Basel, CH) und Eva Kuhn (Basel, CH)

→ Das Stadtkino Basel zeigt im Oktober eine Retrospektive. www.stadtkinobasel.ch

Là-bas (2006)