

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

Artikel: It's not just an image : a conversation with Chantal Akerman = Es ist nicht nur ein Bild : ein Gespräch mit Chantal Akerman

Autor: Tarantino, Michael / Akerman, Chantal / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681054>

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: 17.02.2026

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

It's Not Just an Image

A Conversation with Chantal Akerman

MICHAEL TARANTINO

*"While there's still time, I would like to make a grand journey across Eastern Europe...
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.*

*Faces, streets, cars going by and buses, train stations and plains, rivers and oceans,
streams and brooks, trees and interiors, doors, windows, meals being prepared. Women and men,
young and old, people passing by or at rest, seated or standing, even lying down. Days and
nights, wind and rain, snow and springtime."*

This excerpt was taken from Chantal Akerman's early conception for the film that would come to be called *D'Est* (From the East). Eventually, that film served as the base for the film and video installation *BORDERING ON FICTION*, which premiered at the San Francisco Museum of Modern Art in January, 1995.¹⁾ Like much of Akerman's work, the film would contain both documentary and fictional elements, although, in this case, the former would dominate. As a director, she has always seen the personal drama as a function of its physical

MICHAEL TARANTINO is a freelance curator and writer based in Belgium.

and geographical surroundings. The most obvious example of this approach may be found in *News From Home* (1976), in which shots of mostly empty New York streets are accompanied on the soundtrack by the director reading excerpts of letters from her mother back in Belgium. Whether in "fiction" films like *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 10800 Bruxelles* (1975) or *Toute Une Nuit* (1982) or diaristic films such as *Je tu il elle* (1974) or *Hotel Monterey* (1972), Akerman manages to consistently integrate different, yet complementary, ways of seeing into each film.

The installation is divided into three sections. In the first, the spectator enters a room in which the film *D'Est* is projected continuously. In the second, twenty-four television monitors, divided into eight triptychs, fragment various sequences from the film. In the last room, a single monitor features a shot moving down a winter street, at night, with Akerman's voice reading from a biblical text in Hebrew as well as selections from her own notes in English and French.

The installation is, to use Akerman's own term, a "translation" of many of the elements of the film into another context. In fact, one is struck by the filmmaker's description of these elements—faces, streets, cars, food, and so on—as a kind of anthology, an attempt to describe a place in which she is a visitor. "I'd like to shoot everything."

But it was not that simple. Before any footage for *D'Est* was shot, Akerman made a trip to Russia, where despite the obvious differences of language and culture, she felt "at home." She attributed this to her personal history: Her parents had emigrated from Poland to Belgium, where she grew up. In this case, the filmmaker's reaction to the "subject" of her documentary becomes something more than just assembling the elements: There is something else that "pushes" her, even if, as she says, she doesn't know where that might lead.

The second point to make in terms of Akerman's attempt to describe this place is how that attempt leads to a reference to the concentration camps in the final room. This subject is one that cannot be filmed, cannot be represented. It is a "graven image." In the train station, in people's houses, along the streets—here the filmmaker's attempts to describe through images rest on the elements she has chosen and her way of representing them. With the concentration camps, she can only allude to them, only make images which seem abstract in comparison to what is being spoken on the soundtrack. It is this tension that exists between the desire to describe, to delineate, some subjects and the inability, indeed the proscription, to broach another related subject, that forms the subject of Akerman's BORDERING ON FICTION.

Fiction/documentary, personal/historical, east/west, day/night, movement/stasis: All of these oppositions are at work here. For Akerman, however, these juxtapositions never cancel each other out. There is never a privileging of one over the other. Rather, they are used to inform their opposite, to reveal one side by shining the light on the other. Bordering on fiction is reality:

MICHAEL TARANTINO: The title of the installation BORDERING ON FICTION came from an early text you wrote about the project.

CHANTAL AKERMAN: Yes, although I was talking about the film at the time. Afterwards, I did talk a lot about the title with the curators and finally we

came up with that, which seemed to be appropriate. MT: In fact, it applies to most of your work. We've talked before about how you go back and forth between making films which are more fiction-oriented and those which are more documentary, even though elements of each genre manage to infiltrate

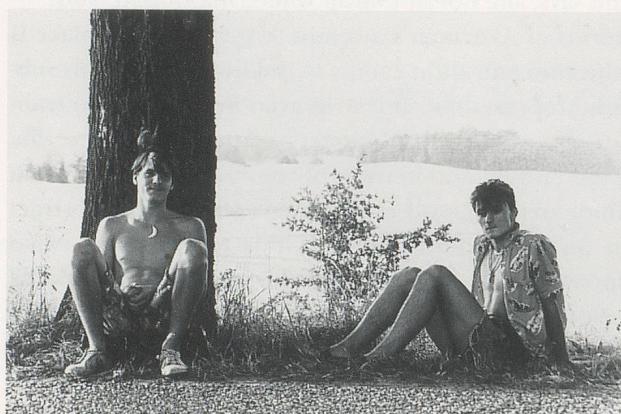
“Bordering on Fiction” is a title that I have used for my work since 1990, and it has become the title of my new book. It refers to the way in which I have always tried to explore the boundaries between fiction and reality, and to the way in which I have always tried to find ways to cross those boundaries. In this book, I will be looking at some of the ways in which I have done this, and at some of the ways in which I have failed to do so.



(PHOTO: BEN BLACKWELL/SFMOMA)



(PHOTO: WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS)



(PHOTO: WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS)



(PHOTO: BEN BLACKWELL/SFMOMA)

BORDERING ON FICTION: CHANTAL AKERMAN'S “D'EST,” 1994, video stills /
AN DER GRENZE DER FIKTION: CHANTAL AKERMANS «D'EST».

the other. How different is it for you to approach a documentary film, as opposed to a fictional one, at least from the viewpoint of the planning and organization?

CA: You are much freer in the planning of a documentary. You don't have a text.... I did have to write something in this case, just to get the project started. But, in general, you are more free in one sense and it's a bit scarier in the other, since you have to take a plunge.... You don't have a base. You have to be very close to yourself. It's the same with a fiction film, but you always have your script to fall back on. For example, for *D'Est*, I originally wanted to work with a lot of languages... I had a lot of preconceived ideas, but it was through traveling a lot in those countries and finding things that interested me both in an emotional way and in a cinematic way that the film took shape. We made four trips. We were shooting a bit, but I knew the film was not there yet. So through the traveling I saw these people waiting and waiting and I thought that I should install myself next to them and that would be the film. So the shape was in my mind, but it was still very loose. And then I shot the material and through the editing I started to find the shape. I started to swim. And, in a way, that's much more interesting than to just follow a story. It's through cinema that you find the cinema.

MT: When you were shooting this footage, were you thinking at all of the installation?

CA: No, not at all. At that point, I didn't even know whether we were going to do the installation. So I just concentrated on the film.

MT: When you were filming these people and situations, did you see a fictional element in them? Or does that come out more in the editing?

CA: No, I'm not necessarily thinking about that while I'm shooting, but it's true that there is something behind those people. There is something there, but, even in the editing stage, I never explicitly tried to bring that out.

MT: How did you choose these people, like the family sitting in their house who are filmed like a still life?

CA: Well, you know, I met people, little by little, through other people, and I was interested in showing them in their own houses, the way they are at home.

MT: For the viewer, it's perhaps easier to see documentary elements in your fiction films. For example, *Toute Une Nuit*, besides being a film about particular characters, is also a film about Brussels. Likewise, in *Jeanne Dielman*, the way that you film ordinary activities, like washing dishes or having dinner, reveals a kind of documentary approach. To see the fiction in the real is perhaps a bit more difficult. Do you have a preference for one style over another?

CA: I do, but it always changes from one film to another. It depends on the particular situation, whether it's working or not. And, in terms of working with a script or without one, it's also not clear in terms of preference. I like to write scripts, but I also like to work without them. In the editing, I think it's much more interesting with a documentary, because you don't know where you are going. It's very creative. For example, we didn't even have a shooting script for *D'Est*.

MT: Then how do you make the decision about particular shots? In an early text that you wrote describing the project, you talked about Alexander Dovzhenko and John Ford, in the context of landscape. There you have a case of two directors with mutual interests, but completely different contexts and production circumstances. With your films, different approaches are constantly being juxtaposed. In particular, the spectator is very aware of when the camera is moving and when it is stable. Do you decide that on the spot or in advance?

CA: It works both ways, sometimes in advance, sometimes at the site. For some complicated shots or places, like some of the sites in the street, they were prepared in advance, more for practical reasons. But, in some cases, I would see a place, like the train station, and would think of doing a 360 degree tracking shot. So in that case, what I saw pushed me into a choice of a shot. Exactly how that happens I don't know. We went to that train station, for instance, three or four times. But we also went to other train stations, like in Odessa, and they were always places where you catch people from different areas, different backgrounds. So I thought the tracking shot, the circular movement would work well. But it's hard to separate intuition from planning. The place pushed me.

One need only examine the first eight shots of *D'Est* in order to get a sense of how Akerman treats her subject through a subtle combination of static and moving camera shots: 1) A highway at night, as the credits unroll and the sound of speeding cars fills the soundtrack. 2) During the day, a shot from a cafe window to the outside, as cars pass by. 3) An exterior view of the same country road as in #2. A car passes. 4) Another view of same, but from a closer angle. Again, a car passes, this time very slowly. 5) A bridge, with the sound of trucks passing. A cyclist enters and exits the frame. The sound of a train passing. Another truck. 6) A man sits on a bench, smoking a cigarette. 7) A brief shot of an apartment and the street in front of it. 8) For the first time in the film, the camera moves, following a woman walking along the sidewalk.

MT: What about the relationship between the shots themselves? In the beginning of *D'Est*, the first seven shots are static. Then, finally, there is a tracking shot along the street. Is that decision made in the editing room, or were you interested in this idea of balancing those kinds of shots from the beginning?

CA: It's half and half. I knew I wanted to work with those elements from the beginning, but the decision to have x number of static shots to start, to follow up with a traveling shot, that was taken in the editing room.

MT: In the installation the film is shown continuously, so that people can go in or out at any point. It gives the viewer a very different approach to the subjects. In *D'Est* we establish relationships from the beginning: the change in weather conditions from sunshine to bleak, overcast days to snow; the people walking through the streets at night to the concert; the sequence inside the ballroom with the dancers; the formal connections of people walking on the street followed by a tracking camera; the sound of cars passing; and so on. All of these threads or notes have a cumulative effect at the end of the film. We see each element individually and as a part of the whole. In the installation, however, the sense is very different for a spectator who walks in in the middle of the film, stays for ten minutes, and then goes into the space with the video monitors.

CA: I knew it would be like that for the museum, but I must say that we planned the film very carefully. There is definitely a kind of progression. The film starts to change when you see the snow and the people walking in the snow. There's a kind of turning point there. So, in a way, it's a bit of a pity that

people don't have that in the installation. Having said that, I prefer that people come at the beginning and remain till the end, but I don't think we could avoid the solution of a continuous projection. It's just one of the differences in going from a cinema to a museum.

MT: One of the things that happens to the spectator in leaving that room is that you then enter the passageway which is flooded with images on twenty-four monitors. And that experience seems quite distorting because you are confronted with all of the elements of the film, broken up. Instead of a progression, a unity, you have fragments: a woman cutting sausages, people in the train station, families at home, and so on. In addition, you have these elements repeated, as each triptych runs through its cycle and then repeats it. For the spectator, it's a bit like being in a Chinese box (*mise-en-abîme*) as we attempt to give order to these segments. How does that affect you, this fracturing of the film?

CA: I have to say that, at first, I was surprised. I didn't know what I was going to see. Because when I worked on the piece, I worked with a triptych of three monitors. And when I saw the first test, the first series, I thought it was very strong. The images were answering and reacting to each other. So for me it was not a destruction of the movie. It was something else. In the movie, there is a sense of time, of one image, of space. On the monitors, you still have that but in a different way.

MT: Could you ever imagine going in the other direction? Say, for instance making a film in which you have a sequence in which the screen is split into many different parts?

and to other genres. Such a hybridity was a source of both critical acclaim and
controversy, and it remains a theme in her work. In 1991, for example, she
wrote: "I am interested in the way that the boundaries between genres
are similar to those we experience in life."



BORDERING ON FICTION: CHANTAL AKERMAN'S "D'EST," 1994, installation view /
AN DER GRENZE DER FIKTION: CHANTAL AKERMANS «D'EST»,
Video-Installation, Walker Art Center, Minneapolis, 1995.

CA: You never know, but I don't think that it would work. Here, it seemed like a natural extension. The reverse—from installation back to the cinema—seems a bit false. What I tried to do was make a kind of translation, from the cinema to the museum. Whereas, if you had that kind of multifaceted image on a cinema screen, it would still be one image... I just can say that the way I work is very empirical. I didn't know exactly how to start. I just told my editor when we started with the triptychs, "Begin with that one... then the next one four minutes later, and so on." And suddenly, after a while, I saw that the images

At the end of the room with the video monitors, one enters a gallery in which a sole monitor plays a scene from the film in which the camera slowly tracks down a street past traffic lights. The image eventually turns to black. The soundtrack is Akerman reading a passage in Hebrew from Exodus in the Old Testament regarding the notion of "graven images." She is also reading (in English) from her own notes on the film: "Yesterday, today, and tomorrow, there were, there will be, there are right now even, people that history (without a capital H) comes to strike. People who are there, rounded up in herds, waiting to be killed, hit or starved; people who walk without knowing where they're going, in a group or all alone... There's nothing to be done; it's obsessive and it obsesses me... The film finished, I say to myself, that's what it was, once again, that."

CA: The last room changed quite a lot also. In the beginning, I wanted to have six monitors, a different type of text... I wanted to have three images and to try to describe them, but just with words. So I don't know how I finally arrived at the point where I just wanted one text. I have to say that when I did that work, it was a kind of hectic period for me. I was so tired that the ideas were coming one after another, without thinking. And suddenly, I didn't want those six monitors and I did want that one particular text. And also, after I finished the movie, I started to think about another direction for that last room. The film was already showing me images that I had in my head and those images were related to the concentration camps. From that idea I went to the idea that you cannot show images of a concentration camp, that in the Jewish religion you don't have a right at all to

were producing something, pushing each other. Then I said to myself that something was happening there although I didn't know what.

MT: As a viewer, my first impression on seeing all of the monitors together was a kind of infinite expansion of all of the elements of the film, a kind of resumé that seemed completely open-ended. Was it what you expected?

CA: In a way, yes. I could imagine that it would look that way. It was just exponentially bigger than what I had been working with. But everything was corresponding.

make images about that... so that's why I wound up doing something very abstract with that text. I think that also, after that powerful room with twenty-four monitors, which is kind of overwhelming, it's important to have something very personal and intimate to end with. So it's not just an image, it relates to the atmosphere.

MT: Why did you choose to have that last image on a video monitor, rather than projected?

CA: It's much more intimate. It has to do with the relationship you have with a television screen. When you're in your own room, it's much more personal. So I decided that the image shouldn't be so big... again, the whole thing was instinctive. It was developing little by little in ways that you are not even aware of. That's why it was enjoyable to do it.

Paris, July, 1995

1) The exhibition tour of BORDERING ON FICTION continues during 1995–96 at The Walker Art Center, Minneapolis; The Carnegie International, Pittsburgh; the Galeries Nationales Jeu de Paume, Paris; the Palais de Beaux-Arts, Brussels; the Kunstmuseum Wolfsburg; and IVAM, Valencia. The cocurators of the project are Kathy Halbreich, Catherine David, Bruce Jenkins, and Michael Tarantino.

Es ist nicht nur ein Bild

Ein Gespräch mit Chantal Akerman

MICHAEL TARANTINO

«Solange ich noch Zeit habe, möchte ich gern eine grosse Reise durch Osteuropa unternehmen . . . Ich möchte dort filmen, in meinem persönlichen Stil des Dokumentarischen, das ans Fiktionale grenzt. Ich möchte alles aufnehmen. Alles, was mich bewegt.

Gesichter, Strassen, vorbeifahrende Autos und Busse, Bahnhöfe und Ebenen, Ströme und Meere, Flüsse und Bäche, Bäume und Innenräume, Türen, Fenster, Mahlzeiten, die zubereitet werden. Frauen und Männer, jung und alt, Menschen, die vorbeigehen oder ausruhen, sitzend, stehend oder sogar liegend. Tage und Nächte, Wind und Regen, Schnee und Frühling.»

Dieser Text stammt aus Chantal Akermans erstem Entwurf für den Film, der später den Titel *D'Est* (Aus dem Osten) erhalten sollte. Dieser Film wiederum diente als Grundlage für die Film- und Video-Installation BORDERING ON FICTION (An der Grenze der Fiktion), die zum ersten Mal im Januar 1995 im Museum of Modern Art in San Francisco gezeigt wurde.¹⁾ Wie viele andere von Akermans Werken enthielt der Film sowohl Dokumentar- als auch Spiel-

MICHAEL TARANTINO ist freischaffender Autor und Kurator. Er lebt in Belgien.

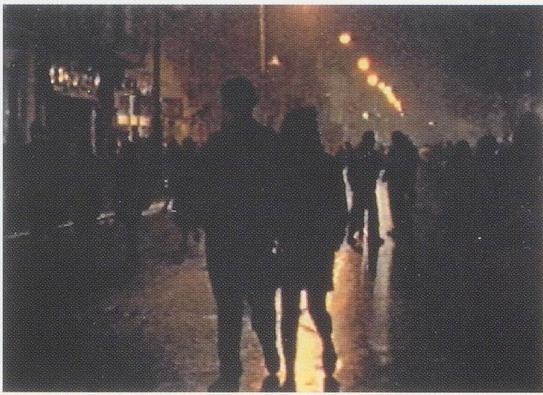
film-Elemente, wenn auch in diesem Fall erstere dominierten. Als Regisseurin hat Chantal Akerman das persönliche Drama stets als Produkt seiner physischen und geographischen Umgebung betrachtet. Am augenfälligsten zeigt sich dieser Ansatz in *News From Home* (Nachrichten von zu Hause, 1976), wo Aufnahmen von zumeist leeren New Yorker Straßen mit einer Tonspur unterlegt sind, auf der Akerman Ausschnitte aus Briefen ihrer Mutter aus Belgien vorliest. Ob in «Spielfilmen» wie *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 10800 Bruxelles* (1975) oder *Toute Une Nuit* (Eine ganze Nacht, 1982) oder in tagebuchartigen Filmen wie *Je tu il elle* (Ich du er sie, 1974) oder *Hotel Monterey* (1972): Akerman gelingt es stets, unterschiedliche Sichtweisen in ihre Filme einzubringen, die einander hervorragend ergänzen.

Die Installation besteht aus drei Teilen. Zuerst betritt der Betrachter einen Raum, wo ständig der Film *D'Est* gezeigt wird. Im zweiten Raum stehen vierundzwanzig Monitoren, gegliedert in acht Triptychen, die fragmentartig verschiedene Sequenzen aus dem Film zeigen. Im letzten Raum ist auf einem einzigen Monitor eine lange Kamerafahrt entlang einer winterlichen Straße bei Nacht zu sehen, während Akermans Stimme einen Bibeltext in Hebräisch sowie Ausschnitte aus einem eigenen Text in Englisch und Französisch vorliest.

Die Installation ist, wie Akerman es ausdrückt, eine «Übersetzung» der Elemente des Films in einen anderen Kontext. Tatsächlich beeindruckt, dass die Filmemacherin diese Elemente – Gesichter, Straßen, Autos, Essen usw. – als eine Art Anthologie bezeichnet, als Versuch, einen Ort zu beschreiben, wo sie zu Gast ist. «Ich möchte alles aufnehmen.»

Doch so einfach war es nicht. Vor Beginn der Dreharbeiten zu *D'Est* erzählte mir Akerman von einem Aufenthalt in Russland, wo sie sich trotz der offensichtlichen sprachlichen und kulturellen Unterschiede heimisch gefühlt hatte. Sie führte dies auf ihre persönliche Geschichte zurück: Ihre Eltern waren aus Polen nach Belgien emigriert, wo sie aufgewachsen war. Die Reaktion der Filmemacherin auf das «Thema» ihres Dokumentarfilms besteht daher nicht nur im blossem Zusammentragen der Elemente: Da ist noch etwas anderes, das sie «antreibt», auch wenn sie, wie sie sagt, jeweils nicht weiß, wohin das führen wird.

Der zweite Punkt, den es im Zusammenhang mit Akermans Versuch, diesen Ort zu beschreiben, zu beachten gilt, ist, wie der Versuch im letzten Raum zu einer Anspielung auf die Konzentrationslager führt. Dieses Thema kann nicht gefilmt, nicht dargestellt werden. Am Bahnhof, in den Häusern, auf der Straße – überall beruht der Versuch der Filmemacherin, etwas mit Bildern zu beschreiben, auf den Elementen, die sie ausgewählt hat, und auf der Art und Weise, wie sie diese darstellt. Bei den Konzentrationslagern kann sie dagegen nur mit Anspielungen arbeiten und kann nur Bilder zeigen, die neben den dazu gesprochenen Worten abstrakt wirken. Diese Spannung zwischen dem Wunsch, ein Thema zu umreissen und zu beschreiben, und der Unmöglichkeit, ja dem Verbot, ein anderes, verwandtes Thema aufzuröhren, ist das eigentliche Thema von BORDERING ON FICTION. Fiktion/Dokument, Persönliches/Historisches, Ost/West, Tag/Nacht, Bewegung/Stillstand: All diese Gegensätze spielen hier eine Rolle. Für Akerman heben sich diese Gegenüberstellungen jedoch nie gegenseitig auf. Nie gibt sie dem einen den Vorzug vor dem anderen. Die Gegensätze dienen vielmehr dazu, einander zu verdeutlichen; wird die eine Seite beleuchtet, tritt die andere um so schärfer hervor. An der Grenze der Fiktion beginnt die Realität:



BORDERING ON FICTION: CHANTAL AKERMAN'S "D'EST," 1994, video stills /
AN DER GRENZE DER FIKTION: CHANTAL AKERMANS «D'EST». (PHOTOS: WALKER ART CENTER)

MICHAEL TARANTINO: Der Titel der Installation, BORDERING ON FICTION, stammt aus einem frühen Text zu diesem Projekt.

CHANTAL AKERMAN: Das stimmt, obwohl ich damals über den Film gesprochen habe. Danach habe ich mit den Kuratoren lang über den Titel diskutiert. Schliesslich sind wir dann auf diesen Titel gekommen, und er schien uns sehr passend.

MT: Eigentlich trifft er auf die meisten deiner Arbeiten zu. Wir haben schon früher darüber gesprochen, dass du dich zwischen Filmen, die mehr fiktionale Züge aufweisen, und anderen, die eher dokumentarisch sind, hin und her bewegst, obwohl Elemente des einen Genres immer auch ins andere Eingang finden. Gibt es, wenigstens was Planung und Organisation betrifft, Unterschiede in der Art, wie du die beiden Filmgattungen angehest?

CA: Bei der Planung eines Dokumentarfilms ist man sehr viel freier. Man hat keinen Text... Bei diesem neuesten Film musste ich etwas schreiben, einfach um das Projekt in Gang zu bringen. Im allgemeinen ist man zwar freier, aber es braucht auch etwas mehr Mut, da man ins kalte Wasser springen muss... man hat ja nichts, worauf man sich abstützen kann. Da muss man sehr nahe bei sich sein. Das gilt auch für einen Spielfilm, doch dort kann man immer noch auf das Drehbuch zurückgreifen. Bei *D'Est* beispielsweise wollte ich ursprünglich mit vielen verschiedenen Sprachen arbeiten... Ich hatte viele feste Vorstellungen, doch erst, als ich in diesen Ländern umherreiste und Dinge entdeckte, die mich gefühls-

mässig und filmisch interessierten, begann der Film Gestalt anzunehmen. Wir machten vier Reisen. Dabei drehten wir auch ein bisschen, aber ich wusste, dass der Film noch nicht da war. Als ich unterwegs war, sah ich, wie diese Leute warteten und warteten, und mir kam der Gedanke, ich könnte mich neben sie stellen, und das wäre dann der Film. Ich hatte die Form also schon im Kopf, doch sie war noch sehr unbestimmt. Dann drehte ich das Material, und erst beim Schneiden begann sich die Form abzuzeichnen. Ich war ins kalte Wasser gesprungen und hatte zu schwimmen begonnen. Irgendwie ist das viel interessanter, als einfach einer Geschichte zu folgen. Durch den Film findet man zum Film.

MT: Hast du beim Drehen eigentlich bereits an die Installation gedacht?

CA: Nein, überhaupt nicht. Damals wusste ich nicht einmal, ob wir die Installation machen würden. Ich habe mich daher ganz auf den Film konzentriert.

MT: Hast du beim Filmen dieser Menschen und Situationen bereits Spielfilm-Elemente gesehen? Oder zeigt sich das jeweils erst beim Schneiden?

CA: Nein, ich denke beim Drehen eigentlich nicht unbedingt darüber nach, aber es stimmt, dass etwas Besonderes an diesen Menschen ist. Da ist etwas, aber selbst während der Montage habe ich nie explizit versucht, das herauszuarbeiten.

MT: Wie hast du diese Leute, zum Beispiel die Familie in ihrem Haus, die wie ein Stillleben gefilmt ist, eigentlich ausgewählt?

CA: Na ja, ich habe die Leute halt nach und nach

durch andere Leute kennengelernt, und es hat mich interessiert, sie in ihren eigenen vier Wänden zu filmen, so wie sie sich zu Hause geben.

MT: Für die Zuschauer ist es wahrscheinlich einfacher, dokumentarische Elemente in deinen Spielfilmen zu entdecken. *Toute Une Nuit* zum Beispiel ist nicht nur ein Film über bestimmte Personen, sondern auch ein Film über Brüssel. Und in *Jeanne Dielman* lässt die Art, wie du alltägliche Tätigkeiten wie etwa das Geschirrspülen oder das Abendessen filmst, einen dokumentarischen Ansatz erkennen. Das Fiktionale im Wirklichen wahrzunehmen ist vielleicht ein bisschen schwieriger. Ziehst du den einen Stil dem anderen vor?

CA: Ja, aber meine Vorliebe ändert sich von Film zu Film. Es hängt von der jeweiligen Situation ab, davon, ob es funktioniert oder nicht. Und was das Arbeiten mit oder ohne Drehbuch angeht: Auch hier habe ich keine klare Vorliebe. Ich schreibe gern Drehbücher, aber ich arbeite auch gern ohne sie. Das Schneiden allerdings ist beim Dokumentarfilm viel interessanter, weil man nicht weiß, wohin man sich bewegt. Es ist sehr kreativ. Bei *D'Est* hatten wir zum Beispiel nicht einmal einen Drehplan.

MT: Wie bestimmst du denn die Gestaltung der jeweiligen Einstellung? In einem frühen Text über das Projekt *D'Est* sprachst du im Zusammenhang mit

Landschaft über Alexander Dowshenko und John Ford, zwei Regisseure mit ähnlichen Interessen, aber völlig verschiedenen Kontexten und Produktionsbedingungen. In deinen Filmen werden dauernd verschiedene Ansätze nebeneinandergestellt. So ist für den Zuschauer zum Beispiel immer klar, ob die Kamera sich bewegt oder stillsteht. Entscheidest du das erst während des Drehens oder schon im voraus?

CA: Beides kommt vor, manchmal im voraus, manchmal erst am Drehort. Gewisse komplizierte Einstellungen, zum Beispiel bestimmte Aufnahmen auf der Straße, wurden schon vorher vorbereitet, mehr aus praktischen Gründen. Doch es kam auch vor, dass ich einen Ort sah, wie etwa den Bahnhof, und dann kam mir der Gedanke, eine Kamerafahrt von 360 Grad zu machen. So hat das, was ich sah, meine Wahl der Kameraeinstellung bestimmt. Wie das genau geschieht, kann ich nicht sagen. Wir gingen zum Beispiel drei- oder viermal zu diesem Bahnhof. Doch wir waren auch in anderen Bahnhöfen, beispielsweise in Odessa, und es waren immer Orte, wo man Leute aus verschiedenen Gegenden, mit unterschiedlichem Hintergrund traf. Darum dachte ich, dass die lange Kamerafahrt, die Kreisbewegung, den gewünschten Effekt bringen würde. Doch es ist schwierig, die Intuition von der Planung zu trennen. Der Ort hat mich angeregt.

Man braucht sich bloss die ersten acht Einstellungen in *D'Est* anzusehen, um einen Eindruck davon zu erhalten, wie Akerman durch eine subtile Verknüpfung von statischen Aufnahmen und Kamerafahrten ihr Thema entwickelt: 1) Eine Landstraße bei Nacht, dazu läuft der Vorspann, und man hört das Geräusch fahrender Autos. 2) Bei Tag, eine Aufnahme aus dem Fenster eines Cafés, vorbeifahrende Autos. 3) Eine Außenaufnahme derselben Landstraße wie in Einstellung Nr. 2. Ein Auto fährt vorbei. 4) Nochmals eine Aufnahme derselben Straße, doch mehr aus der Nähe. Wieder fährt ein Auto vorbei, diesmal sehr langsam. 5) Eine Brücke, dazu das Geräusch fahrender Lastwagen. Ein Radfahrer kommt ins Bild und verschwindet dann wieder. Das Geräusch eines fahrenden Zuges, nochmals ein Lastwagen. 6) Ein Mann sitzt auf einer Bank und raucht eine Zigarette. 7) Eine kurze Aufnahme einer Wohnung und der Straße davor. 8) Zum ersten Mal in diesem Film bewegt sich die Kamera, sie folgt einer Frau, die auf einem Gehsteig spaziert.

MT: Wie steht es mit der Beziehung zwischen den einzelnen Einstellungen? Bei *D'Est* sind die ersten sieben Einstellungen statisch. Dann endlich kommt eine Kamerafahrt entlang einer Straße. Wurde diese Entscheidung im Schneideraum getroffen, oder war

die Idee, die Art der Einstellungen im Gleichgewicht zu halten, von Anfang an vorhanden?

CA: Sowohl als auch. Ich wusste von Anfang an, dass ich mit diesen Elementen arbeiten wollte, doch die Entscheidung, den Film mit einigen statischen Ein-



BORDERING ON FICTION: CHANTAL AKERMAN'S "D'EST,"
1994, video still / AN DER GRENZE DER FIKTION: CHANTAL
AKERMANS «D'EST». (PHOTO: BEN BLACKWELL, SFMOMA)

stellungen zu beginnen und dann eine Kamerafahrt folgen zu lassen, wurde erst im Schneideraum getroffen.

MT: In der Installation wird der Film fortlaufend gezeigt, so dass die Leute jederzeit rein- und rausgehen können. Dem Zuschauer wird so ein ganz anderer Zugang zum Thema vermittelt. In *D'Est* stellen wir von Anfang an Beziehungen her: die Veränderung der Wetterverhältnisse, von Sonne über trübe, bedeckte Tage bis zu Schnee; die Leute, die nachts durch die Straßen zum Konzert gehen; die Sequenz im Ballsaal mit den Tänzern; die formellen Beziehungen der Leute, denen die Kamera durch die Straßen folgt; das Geräusch vorbeifahrender Autos: All diese Fäden oder Töne kumulieren am Ende des Films. Wir sehen jedes Element einzeln und als Teil des Ganzen. In der Installation erhält ein Zuschauer, der in der Mitte des Films hereinkommt, zehn Minuten bleibt und dann zum Raum mit den Monitoren weitergeht, jedoch einen vollkommen anderen Eindruck.

CA: Ich wusste, dass das im Museum so sein würde, aber ich muss sagen, wir haben den Film sehr sorgfältig geplant. Es findet eindeutig eine Art Entwicklung statt. Der Film beginnt sich zu verändern, wenn man den Schnee sieht und die Leute, die durch den Schnee gehen. Das ist eine Art Wendepunkt. Darum ist es schon ein bisschen schade, dass die Leute das bei der Installation nicht erleben. Es ist mir natürlich lieber, wenn die Leute am Anfang kommen und

bis zum Ende bleiben, doch ich sehe nicht, wie das Problem der fortlaufenden Projektion vermieden werden könnte. Es ist einfach einer der Unterschiede zwischen Kino und Museum.

MT: Wenn man als Zuschauer jenen Raum wieder verlässt, kommt man in einen Durchgang, wo man mit Bildern von 24 Monitoren regelrecht überflutet wird. Diese Erfahrung ist ziemlich verwirrend: Man wird hier mit allen Elementen des Films konfrontiert, aber sie sind auseinandergerissen. Anstatt eine Entwicklung, eine Einheit zu erleben, wird man mit Fragmenten konfrontiert: eine Frau, die Würste in Stücke schneidet, Leute am Bahnhof, Familien zu Hause usw. Diese Elemente werden zudem noch wiederholt, da jedes Triptychon seinen Bildzyklus stets wieder von neuem beginnt. Für den Zuschauer, der versucht, diese Segmente zu ordnen, ist es irgendwie, als hätte er es mit einem Satz chinesischer Schachtel zu tun (*mise-en-abîme*). Wie erlebst eigentlich du diese Zerstückelung des Films?

CA: Ich muss sagen, zuerst war ich überrascht. Ich wusste nicht, was ich da sehen würde. Denn als ich das Werk gestaltete, arbeitete ich mit einem Triptychon aus drei Monitoren. Und als ich den ersten Test, die erste Serie sah, fand ich das Ganze sehr stark. Die Bilder reagierten aufeinander. Ich empfand es darum nicht als Zerstörung des Films. Es war etwas Neues. Der Film vermittelt den Eindruck von Zeit und Raum, das Gefühl eines einzigen Bildes. Bei den Monitoren ist das immer noch der Fall, jedoch auf eine andere Art.

MT: Könntest du dir auch den umgekehrten Weg vorstellen? Sagen wir mal, du machst einen Film mit einer Sequenz drin, in der die Leinwand in verschiedene Abschnitte aufgegliedert ist?

CA: Man kann natürlich nie wissen, doch ich glaube nicht, dass es funktionieren würde. Bei diesem Projekt schien es eine Art natürliche Erweiterung zu sein. Der umgekehrte Weg – von der Installation zurück zum Film – kommt mir irgendwie falsch vor. Ich habe versucht, eine Art Übersetzung zu machen, vom Kino ins Museum. Würde man hingegen ein mehrteiliges Bild auf die Kinoleinwand projizieren, wäre es immer noch ein einziges Bild... Ich kann nur sagen, dass meine Arbeitsweise sehr empirisch ist. Ich wusste nicht recht, wo anfangen, als wir mit

den Triptychen begannen; also habe ich meinem Cutter einfach gesagt: «Fang mit dem hier an... dann das nächste vier Minuten später, usw.» Und nach einer Weile sah ich plötzlich, dass die Bilder etwas auslösten, dass sie einander antrieben. Da sagte ich mir, dass hier etwas geschah, obwohl ich nicht wusste, was es war.

MT: Als ich all die Monitoren zusammen sah, wirkte

das Ganze auf den ersten Blick wie eine unendliche Erweiterung aller Elemente des Films, wie eine Art Zusammenfassung, deren Ende völlig offen schien. War es so, wie du erwartet hast?

CA: Eigentlich schon. Ich konnte mir vorstellen, dass es so aussehen würde. Es war einfach um ein Vielfaches grösser als das Modell, mit dem ich gearbeitet hatte. Aber alles stimmte überein.

Nach dem Raum mit den vielen Monitoren betritt man eine Galerie, wo auf einem einzigen Monitor eine Szene aus dem Film zu sehen ist, in der die Kamera langsam eine Strasse hinunterfährt und dabei an einer Verkehrsampel vorbeikommt. Schliesslich wird das Bild schwarz. Dazu liest Akermans Stimme auf hebräisch eine Stelle aus dem Alten Testament vor, aus dem Exodus, über die falschen Götter und «Götzenbilder». Ausserdem liest sie (auf englisch) auch Ausschnitte aus ihren Anmerkungen zum Film: «Gestern, heute und morgen gab es, wird es geben und gibt es gerade in diesem Augenblick Menschen, die von der Geschichtsheimgesucht werden. Menschen, die wie Vieh zusammengetrieben wurden und darauf warten, dass man sie tötet, schlägt oder verhungern lässt; Menschen, die sich fortbewegen, ohne zu wissen, wohin sie gehen, in einer Gruppe oder ganz allein ... Es gibt nichts, was man tun könnte; es ist zwanghaft, und ich bin davon besessen ... Als der Film zu Ende war, sagte ich mir: Das war es also, einmal mehr, das.»

CA: Auch im letzten Raum hat es viele Veränderungen gegeben. Zuerst wollte ich sechs Monitoren aufstellen, dazu eine andere Art von Text... Ich wollte drei Bilder verwenden und versuchen, sie zu beschreiben, aber nur mit Worten. Ich weiss nicht, wie ich schliesslich an den Punkt gelangte, wo ich nur noch einen Text wollte. Ich muss sagen, dass die Zeit, in der dieses Werk entstand, für mich ziemlich hektisch war. Ich war so müde, dass die Ideen einfach so, eine nach der anderen kamen, ohne dass ich nachdachte. Und plötzlich wollte ich nicht mehr sechs Monitoren, und ich wollte diesen ganz bestimmten Text. Ausserdem begann ich nach der Fertigstellung des Films über eine andere Form für diesen letzten Raum nachzudenken. Der Film zeigte mir bereits Bilder, die ich im Kopf hatte und die mit den Konzentrationslagern zusammenhingen. Das führte weiter zum Gedanken, dass man von einem Konzentrationslager keine Bilder zeigen kann, dass die jüdische Religion es verbietet, Bilder

darüber zu machen ... Darum kam ich schliesslich auf etwas sehr Abstraktes und verwendete jenen Text. Ich finde auch, nach diesem eindringlichen Raum mit den 24 Monitoren, der irgendwie überwältigend ist, ist es wichtig, das Ganze mit etwas sehr Persönlichem und Intimem abzuschliessen. Es ist also nicht nur ein Bild, es nimmt Bezug auf eine Atmosphäre.

MT: Weshalb hast du dich dafür entschieden, dieses letzte Bild auf einem Videomonitor zu zeigen, statt es auf eine Leinwand zu projizieren?

CA: Ich finde es viel intimer so. Das hat mit der Beziehung zu tun, die man zu einem Fernsehschirm hat. Wenn man in den eigenen vier Wänden ist, wirkt alles viel persönlicher. Darum fand ich, dass das Bild nicht sehr gross sein sollte... Wiederum war das Ganze instinktiv. Es entwickelte sich nach und nach, auf unbewusste Weise. Deshalb war die Arbeit so angenehm.

Paris, Juli 1995
(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) BORDERING ON FICTION wird 1995–96 ausserdem an folgenden Orten gezeigt: The Walker Art Center, Minneapolis; The Carnegie International, Pittsburgh; Galeries Nationales Jeu de Paume, Paris; Palais des Beaux-Arts, Brüssel; Kunstmuseum Wolfsburg; IVAM, Valencia. Als Kuratoren des Projekts fungieren Kathy Halbreich, Catherine David, Bruce Jenkins und Michael Tarantino.