

An der Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion: Migration als Diskursfeld in Chantal Akermans *De l'autre côté*

Hannah Hummel

Nachdem sie ihren ersten Film *Saute ma ville* 1968 mit 18 Jahren veröffentlicht, lernt die in Brüssel geborene Chantal Akerman während eines New York Aufenthalts Anfang der 1970er Jahre Vertreter_innen der US-amerikanischen Filmavantgarde, darunter Stan Brakhage, Michael Snow und Jonas Mekas, kennen. Mit *Hotel Monterey* und *La chambre* aus dem Jahr 1972 sowie *News from home* von 1977 entstehen Strukturfilme, in denen die Kameraführung Vorgehensweisen aus dem minimalistischen Tanz übernimmt.¹

¹ Akerman arbeitet hierfür mit der Kamerafrau Babette Mangolte zusammen, die zur selben Zeit vornehmlich Aufführungen von Vertreter_innen des *Judson Dance Theater* sowohl fotografisch als auch filmisch dokumentiert. Die Schnittstelle des Werks von Akerman und der filmischen Arbeit Yvonne Rainers, die ebenfalls mit Mangolte kollaboriert, hebt Ivone Margulies hervor. Ihre Veröffentlichung *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* ist als erste und bisher einzige Monografie zu Akermans Œuvre 1996 erschienen und situiert Akermans Schaffen zwischen den Traditionen der von Peter Wollen aufgemachten zwei Avantgarden – der US-amerikanischen Avantgarde der frühen 1960er Jahre und der französischen Nouvelle Vague. Margulies begründet diese Einordnung in ihrer umfangreichen Werkanalyse unter anderem mit der Herausarbeitung des feministischen Narrativs in Akermans Werk. Vgl. dazu Ivone Margulies: *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham/London 1996.

Akermans darauffolgende Filme nehmen formal auf die Mittel des strukturellen Films Bezug und präzisieren den Einfluss des avantgardistischen Films der frühen 1960er Jahre hinsichtlich des Spannungsverhältnisses von Abstraktion und Emotion: Die befreiende Wirkung von Film vollziehe sich, so sagt Akerman selbst, in der Kombination formaler Mittel mit Inhalten, die Emotionen wecken oder auf diese verweisen.²

Die Spielfilme *Jeanne Dielman, 23, Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles* von 1975 und *Les rendez-vous d'Anna* von 1978 zeigen beispielhaft auf, wie Akerman die komplexe Beziehung zu ihrer Mutter wiederholt filmisch thematisiert und sich an ihr abarbeitet – diese Auseinandersetzung erreicht 2015 mit dem Film *No Home Movie*, in dem sie den bevorstehenden Tod ihrer Mutter festzuhalten versucht, ihren Höhepunkt. Die extreme, zugleich innig und distanzierte Beziehung gründet auf dem Unvermögen von Akermans Mutter, die gemeinsame Familiengeschichte zu artikulieren, sodass Chantal Akermans Bezug zu ihrer eigenen Herkunft und den Erlebnissen ihrer Mutter von einem symptomatischen Schweigen geprägt ist.³ Als polnische Jüdin hatte Akermans Mutter den Holocaust überlebt, während ihre Eltern in Auschwitz von den Deutschen ermordet wurden.⁴

Migration, jüdische Diaspora und die Unaussprechbarkeit erlebter Gewalt sind Themen, die im Œuvre Akermans wiederholt auftauchen. Ab Mitte der 1990er Jahre erweitert Akerman ihr Schaffen um Installationen für den Ausstellungsraum, die häufig aus ihren Filmen hervorgehen.

De l'autre côté entsteht 2002 als drittes Projekt einer vierteiligen Serie nicht-fiktionaler Filme, die sich auf psychischer und kultureller Ebene mit Flucht und Vertreibung auseinandersetzen.⁵ Der Film spürt reportageartig die

² Vgl. Maria Walsh: Intervals of inner flight: Chantal Akerman's News From Home. In: *Screen*, Vol. 45, Nr. 3, (2004), S. 192.

³ Vgl. Alisa Lebow: Identity Slips: The Autobiographical Register in the Work of Chantal Akerman. In: *Film Quarterly*, Vol. 70, Nr. 1 (2016), S. 55f.

⁴ Vgl. Simon Rothöhler: Und dieses Nichts. Über Chantal Akerman und ihren letzten Film *No Home Movie*. In: *Cargo. Film. Medien. Kultur*, Vol. 29 (2016), S. 42f.

⁵ Marion Schmid und Tim Griffin thematisieren *De l'autre côté* im Zusammenhang mit den drei weiteren Filmen der vierteiligen Edition aus *D'est, Sud, De l'autre côté* und *Là-bas*. In allen vier

Gewaltverhältnisse an der Grenze zwischen Mexiko und den USA entlang der beiden Städte Agua Prieta und Douglas, sowie dem ländlich geprägten Gebiet nördlich von Douglas auf.⁶ Während jene Gewaltverhältnisse untergründig mit der Verfolgung und Ermordung von Menschen jüdischen Glaubens in Verbindung stehen⁷, lenkt Akerman mit *De l'autre côté* den Blick gleichermaßen auf die gegenwärtige Situation zahlreicher Mexikaner_innen, die mit allen Mitteln versuchen die Grenze zu überqueren und dafür teilweise ihr Leben riskieren.

De l'autre côté wurde im Jahr seiner Entstehung als Videoinstallation auf der von Okwui Enwezor kuratierten Documenta 11 unter dem Titel *From the Other Side* ausgestellt.⁸ Im Ausstellungskatalog erörtert Enwezor seine Beobachtung einer vermehrten Hinwendung von künstlerischen Arbeitsweisen zum Dokumentarischen.

Er bezeichnet die Ausstellung als wichtigen Schritt zur Anerkennung dokumentarischer Arbeitsweisen in der bildenden Kunst und sieht diese als Notwendigkeit, um den Problematiken der Zeit gerecht werden zu können. Der „documentary turn“, dessen diversifizierten Arbeitsweisen die Documenta 11

Filmen konzentriert sich Akerman auf geografische Regionen sozialer Instabilität, die sich traumatisch zwischen kürzlich vergangenen Konflikten und der bevorstehenden Zukunft befinden. Jeder Film für sich oszilliert zwischen Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Realität, sowie Sichtbarem und Unsichtbarem.

⁶ Vgl. Chantal Akerman: Die Andere Seite. In: *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition. Katalog/Catalogue*. Kassel 2002, S. 546.

⁷ Vgl. Volker Pantenburg: Aufatmen. Chantal Akerman und die New Yorker Film-Avantgarde. In: *Film-Konzepte* 47, Vol. 7 (2017), S. 13. Vgl. außerdem: Marion Schmid: The archaeology of suffering. In: Dies.: *Chantal Akerman. French Film Directors*. Manchester 2010, S. 119. Bruce Jenkins stellt den Bezug zwischen jüdischer Diaspora und den Gewaltverhältnissen an der US-mexikanischen Grenze anhand Akermans persönlichen Erfahrungen dar: „The explicitly Jewish experience of the diaspora in the last century [...] inflects the newer work [of Akerman] with traces of Cold War imagery [...] and the more allusive tale of an earlier generation of illegal immigrants whose border crossings were initiated by the rise of facism across 1930s Europe. Much as Akerman spoke movingly of how the lines of contemporary Eastern Europeans she encountered walking across farm fields or waiting for buses and trains recalled the imagery of anonymous lines heading for the concentration camps, embedded within her empathy for the Mexicans attempting to make the journey North is the memory of those – succesful or not – who are now departed.“ Bruce Jenkins: Border Crossings: Two Installations by Chantal Akerman. In: *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, Vol. 1 (2007), S. 89.

⁸ Vgl. Amy Charlesworth: On Absence and Saturation in Chantal Akerman's „De l'autre côté“ (From the Other Side). In: *Oxford Art Journal*, Vol. 40, Nr. 2 (2017), S. 287.

einen gemeinsamen Ort verleihe, finde in einer Zeit der Krise und Unsicherheit statt, in der Wissen notwendig werde.⁹

De l'autre côté gehört zu den bisher wenig diskutierten Arbeiten Akermans.¹⁰ Auf 16mm Film und Video gedreht und neben der klassischen Präsentation im Kino als Installation für den Ausstellungsraum konzipiert, unterläuft der Film trotz der Situierung innerhalb des „documentary turn“ in seiner komplexen ästhetischen Konzeption eine klare Genrezuordnung. Während das Setting auf der Documenta 11 den dokumenthaften Status der Arbeit in den Vordergrund rückt, betont Amy Charlesworth in ihrer Beschäftigung mit *De l'autre côté* das fiktionale Moment des Films, das sich in der Wahrnehmung der Betrachter_innen einstellt. In ihrem Zugang aus feministischer Perspektive hebt sie die dem Film gelungene Offenlegung der historischen Verschränkung von Macht, Wissen und der Repräsentation des ‚Anderen‘ hervor.

Die nachfolgende Analyse von *De l'autre côté* soll den Differenzcharakter der Arbeit gegenüber den klassischen Kategorien von dokumentarischem, fiktionalem und strukturellem Film aufzeigen und darstellen, wie Akermans spezifische Filmästhetik ihren dokumentarischen Bildern politische Wirkmächtigkeit verleiht und das Diskursfeld Migration auf komplexe Weise begrifflich macht. Es soll dargestellt werden, wie *De l'autre côté* in seiner filmischen Rhetorik der Gegensätzlichkeit eine sich von der Grenzmauer aus auf die umliegenden Gebiete ausweitenden Brutalität evoziert und den Einfluss der kapitalistischen Hegemonie der USA auf den mexikanischen Grenzort Agua Prieta und seine Passant_innen reflektiert.

***De l'autre côté* als formal-ästhetisches Hybrid**

De l'autre côté ist symmetrisch um die Grenzziehung zwischen den USA und Mexiko organisiert. Der erste Teil des Films bringt Berichte von Familienangehörigen verunglückter Emigrant_innen und von Anderen, deren

⁹ Vgl. Okwui Enwezor: Die Black Box. In: *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition. Katalog/Catalogue*. Kassel 2002, S. 42f.

¹⁰ Vgl. Charlesworth, On Absence and Saturation, S. 287.

Grenzübertritte erfolglos geblieben sind mit Einstellungen auf Orte in der weitläufig angelegten Stadt Agua Prieta und der umliegenden Landschaft zusammen. Ein knapp zehnminütiger, aus dem Seitenfenster des Autos der Filmcrew aufgenommener Tracking Shot bei Abenddämmerung führt den Blick entlang der Stahlgitterkonstruktion der Grenze bis hin zum Grenzübergang, wo sich der Verkehr staut und mexikanische Händler_innen den Autofahrer_innen ihre Waren anbieten. Unmittelbar vor der Passkontrolle biegt das Auto, aus dem gefilmt wird, links ab und fährt durch die Straßen von Agua Prieta entlang kleiner Unternehmen, Restaurants und Hotels, die den Ort als einen Ort der Durchreise markieren.

Als Protagonistin des Films fungiert vor allem die Grenzmauer selbst. Insgesamt 17 Einstellungen zeigen wie die Mauer – teilweise aus Holz, Wellblech oder Stahlgitter und an manchen Stellen noch nicht fertiggestellt – das städtische und ländliche Gebiet regelrecht durchschneidet. Sie teilt das Gebiet nicht nur in zwei Staaten, sondern auch in ein klares ‚Hier‘ und ‚Dort‘, das Menschen und ihre Ansichten auf mexikanischer und US-amerikanischer Seite voneinander trennt.

Der zweite Teil von *De l'autre côté* wird zunächst von Aufnahmen der kargen Wüstenlandschaft nördlich von Douglas, Arizona eingeleitet. Im Interview spricht ein mexikanischer Botschafter über die tödlichen Folgen der verstärkten Grenzüberwachung in urbanen Gebieten. Migrant_innen suchen seitdem den Weg durch die Arizona-Wüste und müssen die Gefahren der Strecke teilweise mit ihrem Leben bezahlen. Ein Restaurantbesitzer berichtet von den Erniedrigungen, die illegalisierten Grenzübertriter_innen in den USA bevorstehen. Bevor statische Ansichten kultivierte Teile der sonst kargen Landschaft nördlich von Douglas zeigen und die Interview-Reihe dadurch zum Abschluss bringen, erzählt ein Ehepaar auf der eigenen Ranch von der vermeintlichen Bedrohung, die sie in einer regelrechten ‚Welle‘ mexikanischer Einwanderer_innen sehen. Die filmische Reise aus Mexiko in die USA endet mit einer nächtlichen Fahrt auf einem vierspurigen Highway unmittelbar vor Los Angeles. Aus dem Off ist Akerman selbst zu hören. Sie erzählt die fiktive Geschichte einer mexikanischen Frau, deren Spuren in Los Angeles nur noch ansatzweise rekonstruiert werden können – als hätte sie sich im Nichts aufgelöst.

Die lineare Struktur von *De l'autre côté* entfaltet sich durch die klare Trennung der mexikanischen und der US-amerikanischen Seite des Landstrichs von Süden nach Norden. Eine Einstellung, die den Ortsrand von Agua Prieta auf der linken und die Grenzmauer auf der rechten Bildseite zeigt, unterstützt die zeitliche Linearität an der mexikanischen Grenze: Dieselbe Einstellung wird drei weitere Male bei vorangeschrittener Tageszeit und veränderter Lichtsituation wiederholt. Am späten Nachmittag beleben spielende Kinder die breite staubige Straße zwischen Häuserzeile und Wellblechzaun, bis die Straße nach Sonnenuntergang leer geworden ist und ein intradiegetisches Glockenläuten die Nacht einläutet. Im zweiten Teil des Films bestätigt das musikalische Leitmotiv die Struktur der Wiederholung. Die chronologische Erzählung am Ende des Films gibt seine lineare Komposition anhand einer einzelnen Szene wieder, indem sich der assoziative Gedankenfluss aus auktorialer Perspektive von einer Spur zur Nächsten entwickelt. Das simple Vokabular lebt durch den Hybridcharakter des Films und es scheint, als bestehe der lineare Aufbau vor allem, um kontinuierlich gebrochen werden zu können: Der Akkumulation von Interviews, Beschreibungen und Narration stehen kurze Überwachungsaufnahmen der Grenzpolizei gegenüber, die durch ihr technisches Anmuten und den lauten Geräuschpegel irritieren. Charlesworth beschreibt Akermans Aneignung von fremdem Videomaterial als allegorischen Inbegriff einer zyklischen Vor- und Zurückbewegung unendlicher gescheiterter Übertrittsversuche.¹¹ In der Kombination des verschiedenartigen filmischen Materials wird sowohl die Perspektive jener, die den Versuch wagen, die Grenze illegal zu überqueren, als auch die Sicht derjenigen, deren Job es ist, sie aufzuhalten, nachempfindbar.

Raum-zeitliche Spannungen in der filmischen Darstellung

In der Aneinanderreihung von Plansequenzen verfolgt *De l'autre côté* ein geografisches Mapping der Region entlang Agua Prieta und Douglas. Zahlreiche statische Einstellungen hingegen bringen die starre Omnipräsenz

¹¹ Vgl. Charlesworth, *On Absence and Saturation*, S. 301f.

der kargen und trockenen Landschaft zum Ausdruck. Betroffene Personen und Familienmitglieder mexikanischer Migrant_innen sitzen ähnlich starr portraitiert, fast regungslos vor der Kamera. Erst nach gut zwanzig Minuten Filmlaufzeit bewegt sich die Kamera zum ersten Mal, wenn sie den Verlauf der Grenzmauer am Ortsrand von Agua Prieta aus einem fahrenden Auto einfängt. Insgesamt stellen fünf Tracking Shots die einzige Form der Kamerabewegung dar. Erst der letzte von ihnen – er bildet zugleich das Ende des Films – bricht mit der suggestiven Immobilität und Lähmung. Die Kamera filmt nicht mehr aus dem Seitenfenster, sondern frontal durch die Windschutzscheibe des Autos, das sich bei schneller Geschwindigkeit endgültig vom Grenzgebiet wegbewegt.

Sehr langsame Fahrten entlang der Grenzmauer sind in sich Ausdruck der extrem gedehnten Zeitlichkeit des gesamten Films und stehen allegorisch für das tägliche Warten vieler Migrant_innen auf den Sonnenuntergang. Erst dann können sie ihren tagelangen Marsch durch die Wüste fortsetzen, um ungesehen einen günstigen Ort und Augenblick für den Übertritt zu finden. Ein weiterer Tracking Shot am Ende des Filmabschnitts auf mexikanischer Seite irritiert mit seiner intensiven Wirkung. Die Kamera nimmt – diesmal nicht stabilisiert – die Bewegungen des Autos auf und subsumiert den Bildinhalt der formalen Bewegung. Die Handkameraaufnahmen sind durch die Windschutzscheibe des Wagens aufgenommen und unscharf, sodass Lichtstrahlen an der Grenze nur noch als Leuchtkreise in der Schwärze der Nacht erkennbar sind; Schlaglöcher auf dem Sandweg lassen das Bild in hoher Geschwindigkeit auf- und abschnellen. Fahrtgeräusche mischen sich mit Sprachaufnahmen aus dem Autoradio und dem ersten Einsatz des musikalischen Leitmotivs, Claudio Monteverdi's Cello-Duett *Dup Seraphim*.¹² Es ‚stabilisiert‘ die Szene im Sinne einer musikalischen Gegenbewegung: Sie bildet einen Kontrast zur formal verwackelten Kamerabewegung und ruft dadurch die Absenz an Lebendigkeit der sonst beinahe lautlosen Grenzlandschaft wach. Ähnlich durchbricht der hohe Geräuschpegel von Video-Footage aus

¹² Interpretiert von Natalia Shakhovskaia und Sonia Wieder-Atherton.

Polizeiarchiven die sonst ruhige, lähmende und beinahe ewig ausgedehnte Atmosphäre. Die affektive Cello-Melodie verstärkt die subjektive Kontemplation der Betrachter_in, um an späterer Stelle durch verschwommene Bilder und akustisches Funkrauschen wieder zerstört zu werden. Eine Spannung aus lethargischer Stasis und abrupter Unterbrechung durchzieht den gesamten Film.

Charlesworth unterscheidet zwei verschiedene Kamera-Modi: Die betrachtende Kamera, die ihr Gegenüber starr im Bild hält oder langsam die Struktur der Grenzmauer abtastet, und die passive Kamera, durch deren Aufnahmen *Agua Prieta* ganz beiläufig als Lebensraum greifbar wird.¹³ Teilnahmslos laufen Kinder und Tiere durch diese Bilder, als wäre der eigentlich beabsichtigte Bildinhalt bereits abgedreht oder als gelte es, diesen noch abzuwarten. Akermans Kamera scheint stets wie auf der Suche nach einer endgültigen Einstellung zu sein, wodurch ihre Einstellungen auch im Prozess einer solchen Suche erfahrbar werden. Das Zusammenspiel aus beobachtenden und beiläufigen Aufnahmen in ihrer formalen Struktur der Wiederholung schafft eine Materialität von Abwesenheit: Die Abwesenheit einer Möglichkeit des Grenzübergangs. Akermans vermeintliche Suche nach der ‚richtigen‘ Einstellung legt eine Bedeutung auf Orte, an denen etwas stattgefunden haben muss oder stattfinden wird, obwohl eigentlich nichts passiert. Sie suggeriert emotionale Nähe zu dieser kaum greifbaren Materialität und beeinflusst dadurch auch die räumliche Wahrnehmung der jeweils anderen Grenzseite – die visuell nah, aber durch die Geschichten gescheiterter bzw. durch die (Überwachungs-)Bilder veränderter Übergänge gleichzeitig extrem distanziert erscheint. Der Prozess des Überschreitens selbst ist im Film nicht dokumentiert; seine Realität entfaltet sich jedoch in vollem Ausmaß in der Wahrnehmung der Betrachter_in. In ihrer gegensätzlichen Ästhetik von Stasis und Bewegung sowie Nähe und Distanz löst Akermans Filmsprache eine Präsenz der Transgression aus, die unmöglich geworden ist. Migration wird als Phänomen in einer Komplexität

¹³ Vgl. Charlesworth, *On Absence and Saturation*, S. 294.

begreiflich, die ständig zwischen Inklusion und Exklusion von Menschen und Landschaft oszilliert und dadurch die persönliche Bezugnahme der Betrachter_in initiiert.

Zwischen Dokumentation und Fiktion: Sichtbarer und Unsichtbarer Raum

After a documentary is shot and edited, if it does not open a branch into the imaginary, if fiction does not slip into it, then, for me it is not a documentary. As for fiction, if no documentary aspects slip into it, then I find it difficult to think of it as a fiction film.¹⁴

De l'autre côté und der drei Jahre zuvor entstandene Film *Sud* bleiben die beiden einzigen Filme Akermans, die das Realismus-Verfahren des klassischen Dokumentarfilms durch die Form des Interviews aufgreifen. Akermans Interviewpartner_innen sind alle durch ihre Familienangehörigkeit, ihren Wohnsitz oder Beruf unmittelbar mit der Tatsache des illegalen Grenzübertritts von Mexiko in die USA verbunden. Akerman selbst ist in den nüchternen Aufnahmen selten und auch nur durch ihre Stimme präsent. Ihre Rolle als Vermittlerin ist meist zurückhaltend, wobei sie in einigen Abschnitten doch eingreift. Anhand des Gesprächs mit der 78-jährigen Delfina Maruri Miranda wird deutlich, worauf Akerman mit der Form des Interviews hinaus will. Als Miranda von ihrem Beruf als Lehrerin spricht, fragt Akerman gezielt nach Mirandas Sohn und Enkel. Beide sind beim Grenzübergang in die USA auf dem Weg durch die Wüste umgekommen. Die Erzählung von Miranda wird von einem weiteren Interview unterbrochen, in dem ein älterer Mann unter Tränen den bisher unverarbeitet gebliebenen Verlust seines Sohnes beschreibt. Im zweiten Teil des Interviews mit Miranda kommt diese auf die schwierigen Bedingungen der Kaffeeernte und den Preisfall von Kaffee zu sprechen. Noch bevor Miranda einen Grund für die ökonomische Notlage der mexikanischen Bevölkerung erörtern kann, lenkt die anschließende Totale den Blick erneut auf die weite Grenzlandschaft.

¹⁴ Akerman, 2004, zit. n. Charlesworth, *On Absence and Saturation*, S. 302.

Die Gründe für Migration bleiben weitgehend unrecherchiert.¹⁵ Vielmehr versucht Akerman den Ort von Emotionen und Empathie im Diskursfeld Migration aufzuspüren. Der mexikanische Botschafter ist in einem kurzen Moment von der Tragik seiner Tätigkeit überwältigt, die zum großen Teil darin besteht, Angehörige bei der Flucht verunglückter Mexikaner_innen zu benachrichtigen. Selbst ein Sheriff, der nördlich von Douglas eingesetzt ist, klagt mit tiefer Stimme über die politische Strategie, Flüchtende in die unwirtliche Arizona-Wüste zu drängen.

Zwei Einstellungen verschieben die Emotionalität, die sonst bei den Sprechenden mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck kommt, auf die Erfahrung der Betrachter_in: Das lautlose Portrait eines mexikanischen Frisörs, der, in seinem Frisörstuhl sitzend, direkt in die Kameranlinse blickt und das Bild eines Jungen, der sich an die rosa gestrichene Wand im Flur eines Heims oder Stundenhotels lehnt. Der Kamerablick ist fluchtpunktartig auf ein offenstehendes Zimmer mit Bett gerichtet, während der Junge auf der linken Bildhälfte lautlos auf die ihm gegenüberliegende Wand starrt. Beide Szenen scheinen im Kontrast mit ihrer jeweils vorangegangenen Einstellung, in der ein weiterer Akteur desselben Innenraums spricht, deutlich inszeniert und heben sich durch ihre Passivität und Stille ab. Es sind leise Momente, in denen außer der Atembewegung der abgebildeten Person nichts weiter erfahrbar wird. Während auf visueller Ebene die Realität der Räume im Vordergrund steht, wird die Ausweglosigkeit der Situation an der Grenze für die Betrachter_in nachvollziehbar. Beide Einstellungen zeugen von einem Gehalt an Fiktion, der sich erst in ihrer Wahrnehmung herausbildet und dem dokumentarischen Charakter von *De l'autre côté* widerstrebt.

¹⁵ Charlesworths Kritik an Akermans Affektpolitik wendet sich an die Verstrickung von Affekt und Klischee: „We should not neglect that Akerman engages with the polarised position of »stranded victim« or »heroic fighter«, individualised human against nature, rather than a focus on the collective body against the international forces of global trade. It is easier to romanticise this relation of »human« to (natural) environment.“ Charlesworth, *On Absence and Saturation*, S. 299f.

The audience is made to look at something for so long that it's no longer the thing we are looking at. It separates into colors, and forms – [...] into an hallucination.¹⁶

Die politische Aussage des Films vollzieht sich beim Übergang vom sichtbaren Raum auf eine unsichtbare und imaginäre Ebene. *De l'autre côté* gibt Stimmen und persönliche Stellungnahmen wieder, deren Argumentation sich erst bei der Betrachter_in entwickelt – und den Film über die Genre Grenzen des klassischen Dokumentarfilms hinweg operieren lassen.

Akermans fiktive Geschichte über das Verschwinden einer Arbeitsmigrantin am Ende des Films löst auf ähnliche Weise seine sonst dokumentarische Form auf. Zunächst fokussiert die Erzählung aus auktorialer Perspektive die Geschichte von David, der auf der Suche nach seiner Mutter die Grenze in die USA überquert. Die Perspektive verschiebt sich auf diejenige einer früheren Vermieterin der verschwundenen Mutter bis nicht mehr klar ist, ob vielleicht sogar Akerman selbst aus der Ich-Perspektive spricht. In Kombination mit dem Bewegtbild der nächtlichen Autofahrt erzeugt die Szene eine zweifache Sogwirkung. Indem sich die Beschreibung der Gelegenheitsarbeiten der Frau mit flüchtigen Vermutungen über ihren Charakter verweben, entstehen imaginäre Bilder, die sich im Sog der anonymen Autofahrt wie durch einen willenslosen Schlaf wieder auflösen wollen.¹⁷ Sowohl bildlich als auch narrativ fungiert die Frau als Gespenst, indem zusammengefasst wird, was sich in den Verästelungen der Reise an Tatsachen über die Lebensbedingungen von Menschen, die von Migration betroffen sind, bisher akkumuliert hat. Die vorangegangenen 90 Minuten des Films entwickeln sich in eine abstrakte Matrix, in der die Tragik der subjektiven Schicksale von einem regionalen in ein universelles Problem überführt wird. Ohne jemals eine feste Position einzunehmen, kreuzt die fiktive Spur der verschwundenen Mutter andere Lebenssituationen. Ihre

¹⁶ Gary Indiana: Getting ready for the golden eighties: A conversation with Chantal Akerman. In: *Artforum*, Vol. 21, Nr. 10 (1983).

¹⁷ Vgl. Jonathan Rosenbaum: Chantal Akerman: Unverbrüchliche Einheit von Exil und Alltag. In: Astrid Ofner u.a. (Hrsg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums*. Marburg 2011, S. 52.

Absenz wird nicht als Verlust, sondern als intensiver Moment einer inneren affektiven Bewegung erfahrbar: In der Überlagerung von zwei verschiedenen Geschwindigkeiten, die ebenso auf verschiedenen narrativen Ebenen liegen, und diese miteinander verschränken – die des fahrenden Wagens und die des Assoziationsflusses der Narration – generieren die zeitlichen Ebenen von Bild und Text eine eigene affektive Dynamik in der Gegenwart der Betrachter_in.

Zwischen dem sichtbaren, filmischen Raum der beschreibenden Aufnahmen und dem nicht-sichtbaren, fiktionalen Raum werden vor allem die Bedingungen illegaler Migration bedeutsam.¹⁸ Das Element der Fiktion bestimmt die Bedeutung der beschreibenden Bilder und ihre Anordnung sowie das Verhältnis ihrer referenziellen Welt zu alternativen Geschehnissen.¹⁹ Das Verhältnis beider Welten birgt einen dritten Raum zwischen dem filmischen Objekt und dem Versuch, es zu fassen. Jener Raum zeichne sich Tim Griffin zufolge durch eine Ambivalenz aus, in der die einzelnen formalen Elemente in Disposition gesetzt sind: „Akerman’s approach implies that one might well stand *within* a setting, yet never be wholly *inside* it. Something resides beyond the frame or exists in parallel.“²⁰ In der Zusammenstellung von fiktionalen Elementen und dokumentarischen Aufnahmen löst Akermans Bildsprache in ihrer ambivalenten Ästhetik eine sinnliche Erfahrung aus, die nach den Gefühlen und Verhaltensmustern der Individuen im Film fragt. Akerman selbst schildert ihr dokumentarisches Vorgehen als einen Versuch der Darstellung von Wirklichkeit, der nicht belehrend sein will:

In a documentary, taking sides doesn’t interest me. But the matter is to let something express itself in all its complexity, something that should find an echo with what is most often hidden in the other, the spectator.²¹

¹⁸ Vgl. Klaus Ottmann: From the Other Side (De l'autre côté). In: Mary Christian (Hrsg.): *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space*. Seattle 2008, S. 32.

¹⁹ Jaques Rancière beschreibt die Strategie dieses „Wirklichkeitseffekts“. Vgl. Jaques Rancière: Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion. In: Dirck Linck (Hrsg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Zürich 2010, S. 145.

²⁰ Tim Griffin: The many dispositions of Chantal Akerman. In: Dieter Roelstraete (Hrsg.): *Too far, too close*. Antwerpen 2012, S. 37.

²¹ Akerman, zit. n. Claudia Schmuckli: South (SUD). In: Christian, Mary (Hrsg.): *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space*. Seattle 2008, S. 25.

Ihre Bilder gegenwärtiger Realität knüpfen untergründig auch an tieferliegende Assoziationen und Erinnerungen an. Marion Schmid und Bruce Jenkins schreiben Akermans Bildsprache die Eigenschaft zu, einen indirekten Zusammenhang mit einer Post-Holocaust Imagination hervorrufen zu können.²²

Diskursfeld Migration

Zwischen Dokumentation und Fiktion blickt *De l'autre côté* auf spezifische Weise auf Migration. Als das Land durchschneidende, harte Linie ist die Grenze visuell sichtbar, während der Erfahrungsraum Grenze für die Betrachter_in durch die Dekonstruktion verschiedener Beziehungen entlang der dualen Filmstruktur nachvollziehbar wird. Verkompliziert wird das Verhältnis von Genre-Überlappung und inhaltlicher Grenzüberschreitung durch die Hybridform des Films.

Von beiden Seiten aus repräsentiert die Grenzlinie nicht nur die Trennung zweier Länder; die Einstellungen der unwirtlichen Landstriche und Gebirgsketten rufen in ihrer Kargheit und Bedrückung historische Erfahrungen und Erinnerungen hervor, die weiter gefasst sind und vielschichtige Assoziationen heraufbeschwören: die Geschichte der europäischen Kolonialisierung, die westliche Expansion oder die ökonomische Unterdrückung Lateinamerikas seien beispielhaft erwähnt.²³

Grenze als nicht-repräsentierbarer Wahrnehmungsraum: Kontrollbilder

Nach knapp der Hälfte des Films, kurz bevor seine Einstellungen auf die andere Grenzseite wechseln, verlinkt Akerman die eigene Kinematografie mit der Nachtsicht-Überwachungstechnologie der US-amerikanischen Grenzpolizei. Die Einbindung von Video-Footage aus dem Polizeiarchiv signifiziert die Position der Grenze als figuratives Element im Film. Nicht nur akustisch – durch lautes Motorrauschen und Funkgeräusche –, sondern vor allem durch ihre ästhetische Opposition zu der bisher entwickelten Bildsprache

²² Vgl. Schmid, *The archaeology of suffering*, S. 119. Vgl. außerdem: Jenkins, *Border Crossings*, S. 89.

²³ Vgl. Terri Ginsberg: *Bordering on Disaster: Towards an Epistemology of Divided Cinematic Space*. In: *The University of Southern California Journal of Film and Television*, Vol 29, Nr. 1 (2009), S. 3ff.

nehmen die Einstellungen der Grenzkontrolle eine bedeutende Rolle im Film ein. Die Kamera wird hier als Machtmittel eingesetzt: Ihr Fadenkreuz zielt auf eine Reihe heller Figuren auf dunklem Grund, während Koordinaten die gefilmte Szene geografisch verankern.

Im Gegensatz zu den sonst leeren und trägen Räumen, in denen letztendlich nichts passiert, wird die tatsächliche und aktive Annäherung an die Grenze in *De l'autre côté* nur anhand von fremdem Videomaterial sichtbar. Die Menschen, die darin abgebildet zu sein scheinen, sind nur durch bloße Striche erkenntlich; durch die Negativ-Umkehrung der Nachtsichttechnologie werden sie zu gespensterhaften, weißen Gestalten, die nicht – bzw. nur grafisch – repräsentiert werden können. Ob sie den Zwischenraum Grenze unbeschadet verlassen können bleibt offen. Mit dem Archivmaterial webt Akerman eine weitere ästhetische Ebene in den Film ein. Der Lebensraum Grenze wird zum Machtregime, in dem sowohl Emigrant_innen als auch Polizist_innen ihre Mobilität kontrollieren und umkämpfen. Der eigentliche Akt der Grenzverletzung kann in den technischen Bildern der Überwachungsaufnahmen lediglich kartografisch dargestellt, nicht aber gegenständlich repräsentiert werden.

In Akermans textilhafter Komposition oszillieren Bilder der Kontrolle mit Bildern der Intensität einer bedrückenden Landschaft und starren Portraits. Der Grenzzaun erscheint in den Plansequenzen vom Blickpunkt der mexikanischen Seite aus als unüberwindbares Hindernis – tagsüber als dunkle Linie und nachts hell erleuchtet. In den Landschaftsaufnahmen auf US-amerikanischer Seite verschwindet die Mauer gänzlich – genauso wie sie im übertragenen Sinne aus dem US-amerikanischen kollektiven Bewusstsein verdrängt wird.

Verstrickung von Genre und Diskursmacht

Während die Emotionalität der im Film Sprechenden in *De l'autre côté* sichtbar wird, verschieben formal trockene und zeitlich gedehnte Aufnahmen den Ort von Affektion auf den Wahrnehmungsprozess der Betrachter_in. Akermans filmisches Vorgehen versucht offenzulegen, wie Migration und Grenze wahrgenommen werden. Ausgelöst durch die Imagination der Betrachter_in sowie die märchenhafte Erzählung am Schluss,

problematisiert der fiktionale Charakter des Films die Frage nach der Evidenz und der Darstellbarkeit von Wissen.

Akermans ästhetisches Programm der Gegensätzlichkeit aus Nähe und Distanz, Stasis und Latenz, Bilder der Kontrolle und Intensität generiert eine Dynamik, die die Machtstruktur der Grenze offenlegt. In seiner rhetorischen Zwischenposition unterbricht und verändert *De l'autre côté* die (historische) Verstrickung von Dokument, Macht und der Repräsentation des ‚Anderen‘.

Zwei Dokumente werden im Film jeweils als Brief vorgelesen und verdeutlichen durch den Akt des Vorlesens, wie die Situation der Betroffenen an die Grenze von Sag- und Darstellbarem rückt. Der erste Brief wendet sich an Akerman und ihr Team, die eine Gruppe von Migrant_innen in Sicherheit gebracht haben, nachdem diese im Gebiet der Arizona-Wüste von ihrem Wegführer im Stich gelassen worden war. Der Brief artikuliert die Stigmatisierung der Migrant_innen. Sie sind der Ausbeutung und Diskriminierung auf beiden Seiten ausgesetzt. Durch die filmische Mediatisierung wendet sich ihre Nachricht auch an Menschen, die außerhalb ihrer Reichweite sind: *De l'autre côté* überführt ihre Situation in eine Transzendenz jenseits der Subjektivität.²⁴

Der zweite Brief wird von einem Grenzpolizisten während einer Trauerfeier für einen beim Einsatz verstorbenen Kollegen vorgelesen. Gleich zu Beginn fällt das Schlagwort ‚daily war‘. Obwohl beide Dokumente formal vergleichbar sind unterscheiden sich die Positionen, aus denen gesprochen wird, deutlich voneinander. In der Szene der Trauerfeier zoomt die Kamera aus der Nahaufnahme des Sprechers langsam zurück und rückt dadurch einen weiteren Beamten ins Bild, dessen blau reflektierende Sonnenbrille einen unangemessenen, fast komischen Eindruck erweckt. Statt direkter Parteinahme bezieht Akerman durch die Offenlegung der Machtdynamik subversiv Position. Die Kombination beider Dokumente problematisiert, wie Wissen konstruiert und autoritären Machtstrukturen untergeordnet wird. Wo

²⁴ Vgl. Ottmann, *From the Other Side*, S. 36.

normative Exklusion betrieben wird, fordert *De l'autre côté* mit seiner eigenen Repräsentationspolitik Inklusion ein – am Ort der Grenzlinie.

Die Eingliederung beider Briefe in die hybride Form des Films rückt das Motiv Flucht in den Mittelpunkt des sozialen (Grenz-)Konflikts und konstituiert eine Form kreativer Subversion, die sich somit auch an das Potential der Betrachter_in richtet, unsichtbare Machtbedingungen hinterfragen und transformieren zu können. Akerman zeigt nicht nur die Problematik des Dokument-Status auf, sondern befreit die dokumentarische Form an sich: *De l'autre côté* umkreist beständig Versuche, die ‚reale‘ Grenzsituation in Bildern auszudrücken und akzeptiert gleichermaßen die Unmöglichkeit dieses Unterfangens.²⁵ Fiktion und Dokumentation vermengen sich in der Frage nach Evidenz. Das filmisch Abgebildete kann nur ansatzweise und in Ausschnitten die reale Situation wiedergeben und verliert durch die Inszenierung verschiedener Abschnitte an Glaubwürdigkeit. Dem gegenüber steht die Evidenz der Affektion, die im Wahrnehmungsvorgang der Betrachter_in stattfindet.²⁶

Die formal-ästhetische Konzeption des Films passt sich der Komplexität seines Gegenstandes an, dekonstruiert die Logik wirksamer Prozesse an der mexikanischen Grenze und macht Migration in ihrer Verstrickung mit Repräsentation, Macht und Historizität atmosphärisch begreifbar.

Von zwei Seiten aus sichtbar: *UNE VOIX DANS LE DÉSERT* als Teil der Multimediainstallation *FROM THE OTHER SIDE* auf der Documenta 11

Wollte man die Funktion des Kunstwerkes und die Geschichte, die es in einer Ausstellung erzählt, in erster Linie durch die Art seiner Präsentation verstehen oder im Kontext seines Ausstellungssystems [...] so hieße das auch, die Grenzen des Kunstwerks als solches festzulegen.²⁷

Auf der Documenta 11 wird die Präsentation von *De l'autre côté* zu einem Beispiel für Okwui Enwezors Gesamtversuch einer Ausstellungskonzeption,

²⁵ Vgl. Charlesworth, *On Absence and Saturation*, S. 303. Charlesworth merkt außerdem an, dass Akerman in ihrem dokumentarischen Vorgehen sowohl die Dokumentargeschichte als auch ihre Beziehung zum Realismus übergeht.

²⁶ Vgl. Schmuckli, *South*, S. 25.

²⁷ Enwezor, *Die Black Box*, S. 42.

die den multiplen Spannungen des postkolonialen Raum-Zeit-Gefüges einen medialen Ausdruck verleihen soll.

Mit der englischen Übersetzung als Titel für ihre Installation auf der Documenta 11 bestimmt Akerman, dass der Film à priori außerhalb einer Logik der Ausstellung angesiedelt ist. *From the Other Side* erweitert den ursprünglichen Film in einer neuen Arbeit auf 18 Monitore und zwei zusätzliche Projektionsleinwände²⁸, die, als eine Art Live-Feed-Video und mit dem eigenen Titel *Une voix dans le désert* versehen, das mexikanische Grenzgebiet in den Ausstellungsort holen. *From the Other Side* schlägt also mit der direkten Verbindung zur Grenze – als soziales, politisches oder kulturelles Netzwerk – den Weg vor, auch jene Grenze, die das Kunstwerk durch Repräsentationsordnungen im Ausstellungskontext markiert, zu durchdringen. Die räumliche Installation erlaubt der Betrachter_in, Akermans Bilder taktil erfahren und ihnen zeitlich autonom begegnen zu können.

Im Zuge seiner Betrachtung des Verhältnisses von Kultur und einer „globalen Fehlordnung“ formuliert Enwezor die grundlegende Frage, ob die internationale Großausstellung als Konzept die Verbindung von Kunst und ihrem historischen Kontext überhaupt herstellen kann. Als Kurator der Documenta Anfang der 2000er Jahre setzt er im Kontext offensichtlicher Expansionsbestrebungen und transnationaler Verschiebungen von Ausstellungen mit zunehmender Tendenz zu neoliberalen Strukturen auf das Potential einer neuen Zuschauer_innenschaft, die aktiv am Übersetzungsprozess von Kultur teilnimmt und ihre Bedeutung auf die gesellschaftliche und politische Realität fokussiert.²⁹ Enwezor beschreibt sie als Betrachter_innen, deren Blicke „auf die gefleckte Leinwand der Moderne kontra-hegemonial[e], kontra-normativ[e]“³⁰ sind. Dafür sei die Konfrontation mit einem postkolonialen Weltbild notwendig, in dem die Diskurse von Modernität und Modernisierung obsolet werden:

²⁸ Vgl. Ottmann, *From the Other Side*, S. 33.

²⁹ Vgl. Okwui Enwezor: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form (Berliner Thyssen-Vorlesungen zur Ikonologie der Gegenwart)*. München 2002, S. 21ff.

³⁰ Ebd., S. 32.

Was vielmehr im Gefolge der Globalisierung von Kultur und Kunst als postkoloniale Antwort hervorgebracht worden ist, stellt eine neue Art von Raum dar und bietet einen Diskurs öffentlicher Anfechtungen, der nicht allein aus Widerstand entspringt, sondern auf einem Ethos der Dissidenz gründet.³¹

Für *Une voix dans le désert* hat Akerman kurz nach der Fertigstellung von *De l'autre côté* den Film auf einer circa zehn Meter breiten Leinwand in der Arizona-Wüste projiziert. Die Leinwand war so zwischen zwei Bergen installiert, dass sie aus erhöhtem Standpunkt von beiden Seiten der Grenze aus betrachtet werden konnte. Die beiden letzten Szenen dieser Vorführung hat Akerman abgefilmt.³² *Une voix dans le désert* zeigt die Leinwand zwischen zwei Berggipfeln in der Landschaft zur Dämmerstunde. Mit der raum-zeitlichen Erweiterung von *De l'autre côté* stellt Akerman noch einmal die Frage nach der Grenze filmischer Repräsentation im Feld des Dokumentarischen. Während *De l'autre côté* in seiner Hybridform nicht beabsichtigt, authentisch zu sein, bezichtigt die Dokumentation des Screenings die Notwendigkeit, den Film vor Ort in der Wüste gezeigt zu haben. *Une voix dans le désert* bringt auf den Punkt, dass Akermans Projekt einen Raum schafft, in dem füreinander gesprochen wird. Ihr Film vermittelt, was das Machtsystem Grenze in seiner binären Struktur einfordert. Auf abstrakter Ebene sprechen die Menschen, die Akerman in ihrer jeweiligen Landessprache interviewt, auch für all diejenigen, deren persönliches Schicksal sonst nicht aussprechbar ist – und sprechen vielleicht auch für Akerman zurück.

³¹ Ebd., S. 24f.

³² Vgl. Macba Collection: <https://www.macba.cat/en/une-voix-dans-le-desert-2700> (zuletzt eingesehen am 09.02.2018.)

Literatur

- Akerman, Chantal: Die Andere Seite. In: *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition. Katalog/Catalogue*. Kassel 2002, S. 546-549.
- Akerman, Chantal: *Chantal Akerman: Autoportrait en Cineaste*. Paris 2004.
- Charlesworth, Amy: On Absence and Saturation in Chantal Akerman's „De l'autre côté“ (From the Other Side). In: *Oxford Art Journal*, Vol. 40, Nr. 2 (2017), S. 287-303.
- Enwezor, Okwui: Die Black Box. In: *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition. Katalog/Catalogue*. Kassel 2002, S. 42-55.
- Enwezor, Okwui: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form (Berliner Thyssen-Vorlesungen zur Ikonologie der Gegenwart)*. München 2002.
- Ginsberg, Terri: Bordering on Disaster: Towards an Epistemology of Divided Cinematic Space. In: *The University of Southern California Journal of Film and Television*. Vol 29, Nr. 1 (2009), S. 30-36.
- Griffin, Tim: The many dispositions of Chantal Akerman. In: Dieter Roelstraete (Hrsg.): *Too far, too close*. Antwerpen 2012, S. 35-43.
- Indiana, Gary: Getting ready for the golden eighties: A conversation with Chantal Akerman. In: *Artforum*, Vol. 21, Nr. 10 (1983), S. 55-61.
- Jenkins, Bruce: Border Crossings: Two Installations by Chantal Akerman. In: *Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, Vol. 1 (2007), S. 80-89.
- Lebow, Alisa: Identity Slips: The Autobiographical Register in the Work of Chantal Akerman. In: *Film Quarterly*, Vol. 70, No. 1 (2016), S. 54-60.
- Margulies, Ivone: *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham/London 1996.
- Ottmann, Klaus: From the Other Side (De l'autre côté). In: Mary Christian (Hrsg.): *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space*. Seattle 2008, S. 29-39.
- o.V.: Une Voix Dans Le Désert, <https://www.macba.cat/en/une-voix-dans-le-desert-2700> (zuletzt eingesehen am 09.02.2018).
- Pantenburg, Volker: Aufatmen. Chantal Akerman und die New Yorker Film-Avantgarde. In: *Film-Konzepte* 47, Vol. 7 (2017), S. 12-17.
- Rancière, Jaques: Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion. In: Dirck Linck (Hrsg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Zürich 2010, S. 141-158.
- Rosenbaum, Jonathan: Chantal Akerman: Unverbrüchliche Einheit von Exil und Alltag. In: Astrid Ofner u.a. (Hrsg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums*. Marburg 2011, S. 40-53.
- Rothöhler, Simon: Und dieses Nichts. Über Chantal Akerman und ihren letzten Film No Home Movie. In: *Cargo. Film. Medien. Kultur*, Vol. 29 (2016), S. 40-44.
- Schmid, Marion: The archaeology of suffering. In: Marion Schmid: *Chantal Akerman. French Film Directors*. Manchester 2010.

Schmuckli, Claudia: South (SUD). In: Mary Christian (Hrsg.): *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space*. Seattle 2008, S. 19-27.

Walsh, Maria: Intervals of inner flight: Chantal Akerman's News From Home. In: *Screen*, Vol. 45, Nr. 3 (2004), S. 190-205.

Filme

D'Est (Belgien/Portugal/Frankreich, 1993, R: Chantal Akerman).

De l'autre côté (Belgien, 2002, R: Chantal Akerman).

Hotel Monterey (Belgien, 1972, R: Chantal Akerman).

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Belgien/Frankreich, 1975, R: Chantal Akerman).

Là-bas (Belgien/Frankreich, 2006, R: Chantal Akerman).

La chambre (Belgien, 1972, R: Chantal Akerman).

Les Rendez-vous d'Anna (Frankreich/Belgien/BRD, 1978, R: Chantal Akerman).

News from home (Belgien/Frankreich, 1977, R: Chantal Akerman).

No Home Movie (Belgien/Frankreich, 2015, R: Chantal Akerman).

Saute ma ville (Belgien, 1968, R: Chantal Akerman).

Sud (Frankreich/Belgien, 1999, R: Chantal Akerman).

Musik

Monteverdi, Claudio: *Dup Seraphim*, Shakhovskaia, Natalia, Wieder-Atherton, Sonia, 2001.

Installation

From the Other Side (2002, Videoinstallation in 3 Räumen, 1 Monitor plus 18 Monitore sowie 1 Filmprojektion mit dem Titel *Une Voix Dans Le Désert*, 16mm, f, Ton 52 min., basierend auf dem Film *De l'autre côté*, Documenta 11, 2002).

Autorin

Hannah Hummel hat 2014 einen MFA an der Yale University sowie 2016 einen Akademiefreischbrief an der Kunstakademie Düsseldorf abgeschlossen und studiert aktuell Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum.

Kontakt: Hannah.Hummel@rub.de