



# Là-bas

Down There

Regie: Chantal Akerman

**Land:** Frankreich, Belgien 2006. **Produktion:** AMIP, Paris; Paradise Films, Brüssel; Le Fresnoy, Tourcoing. **Buch, Regie, Schnitt:** Chantal Akerman. **Kamera, Ton:** Chantal Akerman, Robert Fenz. **Produzenten:** Xavier Carniaux, Marilyn Watelet. **Format:** Digi Beta PAL, Farbe. **Länge:** 79 Minuten. **Originalsprache:** Französisch. **Uraufführung:** 15. Februar 2006, Internationales Forum, Berlin. **Weltvertrieb:** AMIP, 52, rue Charlot, 75003 Paris, Frankreich. Tel.: (33-1) 4887 4513, Fax: (33-1) 4887 4010, email: amip@amip-multimedia.fr

## Inhalt

Ein kurzer Aufenthalt in einer nicht weit vom Meer entfernt liegenden Wohnung in Tel Aviv. Ist dort ein Alltag möglich? Sind dort Bilder möglich? Ein Film ohne die geringste Absicht – höchstens mit der, ohne Absicht zu sein, damit etwas zum Vorschein kommen oder vielleicht auch geschehen kann.

## Interview mit der Regisseurin

*Frage:* Warum hast du die Notwendigkeit gespürt, diesen Film zu machen? Oder aus welchem Grund hattest du Lust dazu?

## Synopsis

A short stay in an apartment in Tel Aviv, not far from the sea. Is normal life possible here? Are images possible here? A film without the slightest intention – except to be without intention, so that something can become visible or possibly happen.

## Interview with the director

*Question:* What need did you feel to make this film? Or why did you want to?

*Chantal Akerman:* Im Grunde genommen wollte ich es gar nicht. Ich habe nie den Wunsch verspürt, einen Film in Israel zu machen. Xavier Carniaux, der Produzent der meisten meiner Dokumentarfilme, schlug mir das eines Tages vor. Ich hatte sofort das Gefühl, dass das keine gute Idee, ja sogar eine unmögliche Idee ist – fast lähmend und geradezu abstoßend. Wir verstehen nichts von alledem, sagte er zu mir. Du bist diejenige, von der man das erwartet. Ich antwortete, dass ich nicht will und dass von mir nichts zu erwarten sei. (...)

Ich begriff sehr wohl, warum er ausgerechnet mir diesen Vorschlag machte, aber es lag viel zu sehr auf der Hand – Israel und ich, Chantal Akerman. Ich teilte Xavier meinen Widerwillen und meine Skrupel mit. Ich hatte Angst, mir die Finger zu verbrennen und den Verstand, Angst vor den Klippen meiner Subjektivität, die mir bei diesem Thema gefährlich und konfus vorkam. Es gibt keine Neutralität, die könnte nur vorgetäuscht sein.

Wenn ich Dokumentarfilme mache, interessiert mich mehr als alles andere, dass sie sich weder direkt an meine eigene Geschichte noch an die der Juden anlehnen. Und wenn es doch so ist, wie in *Histoires d'Amérique*, dann inszeniere ich so konsequent wie fürs Theater, dass eine Distanz entsteht – und durch diese Distanz wird alles möglich.

Wenn ich aber zum Beispiel einen Film wie *Sud* mache, in dem ich die Stille, die Angst, das Lynchen von Schwarzen ins Gedächtnis rufe, beschwöre ich zugleich auch eine andere Stille herauf, die für mich die Stille der Lager ist, oder die Stille über den Lagern, die lärmende Stille in der Küche – das wird allerdings nicht ausgesprochen.

Wenn ich also von Dingen sprechen will, die mir nahe sind, zu nahe, mache ich einen Umweg. Der Umweg erschüttert mich zwar auch, aber es ist dennoch nicht der direkte Weg. Bei dem Thema, das Xavier mir vorgeschlagen hat, war die Verbindung zu direkt ... Deshalb wollte ich nicht. Gleichzeitig dachte ich, dass ich vielleicht dennoch einen Versuch machen sollte, aber ich sagte mir das nur widerwillig, und nachdem ich um den heißen Brei herumgeschlichen war, nachdem ich versucht hatte, mich zu entfernen, um mich besser annähern zu können, fing ich an, Notizen zu machen. Aber auch da war der Wurm drin. Ich machte mir Notizen, und ich dachte an einen zukünftigen Film. Aber ich war der Meinung, dass man, um Israel betrachten zu können, nach Afghanistan gehen müsste, oder anderswohin, nach New York zum Beispiel, aber ganz bestimmt nicht nach Israel. Ganz zufällig habe ich diese Notizen dann verloren. Ich wollte wirklich nicht.

Als ich dann an die Universität von Tel Aviv ging, um Film zu unterrichten, habe ich Xavier angekündigt, dass ich meine Kamera mitnehmen würde und dann mal sehn ... Er gab mir etwas Geld – und Geld bedeutet Vertrag und Vertrag Arbeit etc. In Israel habe ich wieder angefangen zu lesen und Notizen zu machen, und dann passierte es, nicht weit von da, wo ich wohnte, nur wenige Meter entfernt, während einer Periode der erklärten Waffenruhe. Das war im März oder im Februar des vergangenen Jahres, ich weiß es nicht mehr.

Aber das Attentat in unmittelbarer Nähe des Ortes, an dem ich wohnte, war nicht das Entscheidende. Entscheidend war, dass auf einmal ein Bild da war, dass es also eine Einstellung gab. Eines Tages habe ich die Kamera genommen und mich irgendwo hingesetzt, und plötzlich war ein Bild, eine Einstellung da. Ich fand das Bild großartig. Danach musste ich nur noch abwarten und den Dingen ihren Lauf lassen.

*Frage:* Aber du hattest nicht nur eine Einstellung, sondern einen Film.  
*C.A.:* Ja, aber das wusste ich noch nicht, ich habe mit einer Einstellung begonnen.

*Chantal Akerman:* Basically, I didn't want to at all. I have never desired to make a film in Israel. Xavier Carniaux, who produces most of my documentaries, suggested it to me one day. My immediate feeling was that it was a bad idea, even an impossible idea – almost paralyzing and downright repulsive. We don't understand any of that, he told me. You are the one people expect it from. I answered that I didn't want it and that people shouldn't expect anything from me. (...)

I understood quite well why he made this suggestion precisely to me, but it was all too obvious – Israel and me, Chantal Akerman. I expressed my reluctance and scruples. I was afraid I would burn my fingers and my reason. I was afraid my subjectivity was an obstacle, dangerous, and confused in relation to this theme. There is no neutrality; it could only be feigned.

When I make a documentary, my greatest desire is that it have nothing directly to do with my own story or that of the Jews. And if it does, as in *Histoires d'Amérique: Food, Family and Philosophy*, then I stage it as thoroughly as for the theater, so that a distance arises – and this distance makes everything possible. But when I make a film like *Sud* (South), for example, in which I call into memory the stillness, the fear, and the lynching of blacks, at the same time I also invoke another stillness that, for me, is the stillness of the camps or over the camps, the loud stillness in the kitchen – but not explicitly.

So when I want to speak about things that are too close to me, I take a detour. The detour is shattering, too, but it is still not the direct path. With the theme that Xavier suggested, the connection was too direct... That's why I didn't want it. At the same time, I thought maybe I should try, but I was very reluctant. And after I had beat around the bush, after I had tried to move away in order to approach myself better, I began taking notes. But something was wrong there, too. I took notes and thought about an upcoming film. But I thought that, to contemplate Israel, one had to go to Afghanistan, or somewhere else, like New York, but certainly not Israel. Then, by coincidence, I lost my notes. I really didn't want to make the film.

Then, when I went to Tel Aviv University to teach film, I told Xavier I would take my camera along and we'd see... He gave me some money – and money means a contract and a contract means work, etc. In Israel, I began reading again and taking notes, and then it happened. Just a few meters from where I lived, during a declared truce in March or February, 2005, I don't remember.

But the attack in the immediate vicinity of where I lived was not the decisive thing. Decisive was that one day I took the camera and sat down somewhere and suddenly there was an image, a shot. I thought it was a great picture. After that, all I had to do was wait and let things run their course.

*Question:* But you didn't have just a shot, you had a film.  
*C.A.:* Yes, but I didn't know that yet. I began with a shot.

*Frage:* Anfangs ist es ein Film über Israel, obwohl ich am Ende nicht den Eindruck hatte, einen Film über Israel gesehen zu haben. Einen offeneren Film gibt es nicht. Du lässt dem Zuschauer alle Freiheiten. Jegliche Interpretation steht ihm frei, so scheint mir.

*C.A.:* Ich hoffe, dass das so ist. Ich habe nichts beabsichtigt, nichts ist willentlich geschehen. Ich lasse den Zuschauer zwei oder drei Dinge spüren, das ist alles.

*Frage:* Ja, abgesehen von dieser Atmosphäre des Abgekapseltseins, die man völlig unterschiedlich interpretieren kann. Ist es schwierig, diesen Ort zu verlassen?

*C.A.:* Für mich schon. Das geht mir übrigens überall so. Hier wie dort unten. Ich habe also aus dem Fenster geschaut, einem Fenster, das von Bambus-Rollos mit sehr feinen Lamellen und mit ganz schmalen Zwischenräumen verdeckt war, durch die ich hindurchsehen konnte. Ich konnte sehen, aber selbst nicht gesehen werden – das glaube ich jedenfalls. Es war wie vor einer Bühne.

*Frage:* Du hast dich dennoch versteckt, um zu beobachten, was außerhalb deines Verstecks vor sich ging. Während des Films musste ich an Anne Frank hinter ihrem Vorhang denken, die zu sehen versuchte, was auf der Straße in Amsterdam geschah.

*C.A.:* Nein, ich habe mich nicht aktiv versteckt, ich war de facto versteckt. Es stimmt aber, dass ich mich abschottete, ich hatte überhaupt keine Lust, die Wohnung zu verlassen, wie üblich. Es ist für mich immer ein heroischer Akt, nach draußen zu gehen. In diesem Fall erst recht, vielleicht auch wegen des Films, den ich machen sollte und den ich anderswo vermutete, nämlich draußen. Da ich eine gewisse Abneigung verspürte, den Film zu machen, und ihn im Grunde gar nicht machen wollte, blieb ich in der Wohnung. Fast alle Fenster waren geschlossen, fast alle Jalousien waren heruntergelassen bis auf die zur Terrasse – eine Öffnung mit hellem Licht.

*Frage:* Wo ist „dort unten“? Ist mit „dort unten“ Israel gemeint?

*C.A.:* „Dort“ entsteht im Verhältnis zu hier, zu Paris, zu Europa. Ja, dort unten, das ist Israel.

*Frage:* Im Laufe des Films fragt man sich, ob „dort“ nicht woanders ist.

*C.A.:* Nein, „dort unten“ ist dort unten – ein imaginäres Israel. Man sagt immer, fährst du nach dort oder fährst du nicht? Es gibt nur das eine oder das andere, nichts dazwischen – oder vielleicht doch: das Buch (...).

*Frage:* Wenn man den Film sieht, fängt man mitunter an, das zu bezweifeln. Ob dieses „dort unten“ doch nicht jener Ort ist, von dem man herkommt?

*C.A.:* Aus diesem Grund stelle ich die Frage in Bezug auf den Selbstmord der Mutter von Amos Oz und auch in Bezug auf den Selbstmord meiner Tante. Eigentlich muss Israel das Ende des Exils sein, die Wiedergutmachung – und doch ist es das nicht immer, nicht einmal in der Vorstellung. Ich glaube nicht daran, dass es so ist. Also spreche ich von einem inneren Gefängnis (...), wie man von einer Krankheit spricht. Auch in Israel wird gestorben, auch in Israel begeht man Selbstmord. Es gibt kein Paradies.

*Frage:* Es gibt kein Paradies. Ist LA-BAS ein Film über das Kino?

*C.A.:* Im Grunde ja. Der Film lässt dem Zuschauer großen Freiraum, der Zuschauer ist bei mir, neben mir in der Wohnung.

*Frage:* Wird die Wohnung zum Kinosaal?

*C.A.:* Genau. Und umgekehrt.

*Frage:* Jeder kommt mit seinem eigenen Film heraus, mit seinen eigenen Überlegungen, seinem eigenen 'dort unten'. Jeder hat sein 'dort

*Question:* At first it is a film about Israel, although in the end I don't have the impression that I've seen a film about Israel. No film is more open. You leave the viewer every freedom to interpret however he likes.

*C.A.:* I hope that is so. I didn't intend anything, nothing was done willfully. I let the viewer sense two or three things, that's all.

*Question:* Yes, except for this atmosphere of encapsulation, which can be interpreted in completely different ways. Is it difficult to leave this place?

*C.A.:* For me it is. That's how I feel everywhere, by the way. Here as much as down there. I looked out the window, which was hidden by bamboo shades with very narrow slats and very narrow spaces between them. I could see through them, but not be seen myself – at least that's what I think. It was like in front of a stage.

*Question:* But you hid in order to observe what went on outside of your hiding place. During the film, I had to think of Anne Frank behind her curtain, trying to see what happened on the street in Amsterdam.

*C.A.:* I didn't actively try to hide, I was merely de facto hidden. But it is true that I encapsulated myself, I had no desire at all to leave the apartment. For me it is always a heroic act to go outside. In this case especially, maybe also because of the film I was supposed to make and that I suspected would happen elsewhere, namely outside. I had a disinclination to make the film and basically didn't want to make it, so I stayed in the apartment. Almost all the windows were closed, almost all the blinds were rolled down except at the window to the terrace – an opening with bright light.

*Question:* Where is "down there"? Does "down there" mean Israel?

*C.A.:* A relationship to here, to Paris, to Europe arises there. Yes, "down there" is Israel.

*Question:* In the course of the film, one wonders whether it is somewhere else.

*C.A.:* No, down there is down there – an imaginary Israel. People always ask, are you going there or aren't you? There is just the one or the other, nothing in between – or maybe there is: the book (...).

*Question:* When one sees the film, one begins to doubt that. Could this "down there" be the place one comes from?

*C.A.:* That is the reason I pose the question about the suicide of Amos Oz's mother and about my aunt's suicide. Israel ought to be the end of exile, it ought to be amends – but it isn't always, not even in imagination. I don't believe it is. So I speak of an inner prison (...), the way one speaks of an illness. People die and commit suicide in Israel, too. There is no paradise.

*Question:* There is no paradise. Is LA-BAS a film about film?

*C.A.:* Basically, yes. The film gives the viewer lots of space. The viewer is beside me in the apartment.

*Question:* Does the apartment become a movie theater?

unten' und seine eigene Art, auf das Meer zu schauen. Was liegt hinter dem Horizont? Das fragt sich doch jeder, oder?

C.A.: Ja.

*Frage:* Der Film befragt das Kino. Du gibst dem Zuschauer jenen Freiraum, du lässt ihn praktisch allein mit dem Blick auf diese Einstellung, diese Jalousie, dieses Fenster, diese Menschen – er ist frei. Du bist eingesperrt an diesem Ort, aber der Zuschauer befindet sich in einem Zustand absoluter Freiheit.

C.A.: Ja, das hoffe ich.

*Frage:* So stellt sich ein anderes Verhältnis zum Kino her. Man befindet sich in einer Situation, die nur sehr selten vorkommt ... Und dabei handelt es sich nicht um eine Installation, es ist hundertprozentig Kino. Man denkt übrigens sehr schnell an *Fenster zum Hof* (USA 1954, Regie: Alfred Hitchcock).

C.A.: Ja, aber in *Fenster zum Hof* hatte man den Gegenschuss auf James Stewart, als Vermittler zwischen seinem Blick und dem Zuschauer. Hier ist der Zuschauer der Gegenschuss, so entgeht man dem Götzendienst und zweifellos auch dem übermäßigen Genuss, den Kino bedeuten kann. (...)

Interview: Franck Nouchi, Paris, Januar 2006

### Biofilmografie

**Chantal Akerman** wurde am 6. Juni 1950 in Brüssel geboren. Mit siebzehn Jahren drehte sie ihren ersten Kurzfilm *Saute ma ville* (1968). Im gleichen Jahr brach sie ihr Studium an der Brüsseler Filmhochschule INSAS ebenso wie ein Jahr später ein Theaterwissenschaftsstudium an der Université Internationale du Théâtre in Paris ab. Seither lebt sie in Paris, New York und Brüssel. Sie hat zahlreiche Spiel- und Dokumentarfilme sowie eine Reihe von Installationen realisiert und drei Bücher geschrieben (*Hall de nuit*, 1992; *Un divan à New York*, 1996; *Une famille à Bruxelles*, 1998). Ihre Filminstallation *From the Other Side* wurde 2002 auf der documenta 11 präsentiert.

### Filme / Films

1968: *Saute ma ville* (13 Min.). 1971: *L'Enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* (35 Min.). 1972: *Hotel Monterey* (63 Min.); *La Chambre* (11 Min.). 1973: *Le 15/08* (42 Min.); *Hanging out Yonkers* (40 Min.). 1975: *Je tu il elle; Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Forum 1975). 1976: *News from Home* (Forum 1977). 1978: *Les Rendez-vous d'Anna*. 1982: *Aujourd'hui, dis-moi/dis moi* (45 Min.); *Toute une nuit*. 1983: *Les Années 80; L'Homme à la valise* (60 Min.); *Pina Bausch – „Un jour Pina a demandé ...“* (57 Min.). 1984: *Family Business* (18 Min.); *J'ai faim, j'ai froid* (12 Min.); *Lettre d'une cinéaste: Chantal Akerman* (8 Min.). 1986: *Golden Eighties (La galerie); Letters Home; Le Marteau* (4 Min.); *Portrait d'une paresseuse/La paresse* (14 Min.); *Rue Mallet-Stevens* (7 Min.). 1988: *Histoires d'Amérique: Food, Family and Philosophy*. 1989: *Les trois dernières sonates de Franz Schubert* (49 Min.); *Trois strophes sur le nom de Sacher* (12 Min.). 1991: *Contre l'oubli: pour Febe Elisabeth Velasquez, El Salvador* (3 Min.); *Nuit et jour*. 1992: *Le Déménagement* (42 Min.). 1993: *D'Est* (Forum 1994); *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (60 Min.). 1996: *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (63 Min.); *Un divan à New York*. 1997: *Le Jour où* (7 Min.). 1999: *La Captive; France-Belgique; Sud*. 2002: *Avec Sonia Wieder-Atherton* (52 Min.); *De l'autre côté*. 2004: *Demain on déménage*. 2006: *LA-BAS / DOWN THERE*.

C.A.: Yes. And vice versa.

*Question:* Everyone comes out with his own film, his own thoughts, his own "down there". Everyone has his "down there" and his own way of looking at the sea. What lies beyond the horizon? Everyone wonders that, doesn't he?

C.A.: Yes.

*Question:* The film interrogates film. You give the viewer that freedom, you leave him alone with this shot, these blinds, this window, these people – he is free. You are imprisoned in this place, but the viewer is in a state of absolute freedom.

C.A.: Yes, I hope so.

*Question:* And that creates a different relationship to film. One finds oneself in a very rare situation... And it isn't an installation, it is 100 percent cinema. By the way, one is immediately reminded of *Rear Window*.

C.A.: Yes, but in *Rear Window* there is the direct reverse shot of James Stewart, to mediate between his viewpoint and the viewer. Here the viewer is the reverse shot. That way I avoid idolatry and doubtless also the excessive pleasure that cinema can be. (...)

Interview: Franck Nouchi, Paris, January 2006

### Biofilmography

**Chantal Akerman** was born on June 6, 1950 in Brussels. She made her first short film, *Saute ma ville* (1968), at the age of seventeen. That same year, she dropped out of the INSAS film school in Brussels, and a year later dropped out of the theater studies program at the Université Internationale du Théâtre in Paris. Since then, she has lived in Paris, New York and Brussels. She has made numerous feature and documentary films, as well as creating a series of art installations and writing three books (*Hall de nuit*, 1992; *Un divan à New York*, 1996; *Une famille à Bruxelles*, 1998). Her film installation *From the Other Side* was presented at the documenta 11 in 2002.



Chantal Akerman