

Über Einsamkeit und Begehrten: Die Figur Anna Silver

Eine Kontextualisierung von Chantal Akermans Spielfilm *Annas Begegnungen* (1978)
mit Winnicott, Schopenhauer, McDougall, Klein und Freud

von Gilbert Beronneau

„Und wenn wir wieder von der Einsamkeit reden, so wird immer klarer, daß das im Grunde nichts ist was man wählen oder lassen kann. Wir *sind einsam*“ (Rilke 2018 [1929]: 43).

Die folgenden Überlegungen zum Thema Einsamkeit gehen auf die Vorführung des Films „*Cleo – Mittwoch zwischen 5 und 7*“ (1962) von Agnès Varda und einer anschließenden Diskussion über Einsamkeit im Wintersemester 2023/24 am Berliner Psychoanalytischen Institut zurück. Dort wurde angemerkt, dass ein verstärktes Bewusstsein für die eigene innere Welt laut Klein das Gefühl von Einsamkeit intensivieren würde. Diese Bemerkung bildete den Ausgangspunkt für die Idee, das Thema Einsamkeit anhand eines weiteren Films erneut aufzugreifen.

Im Folgenden soll jener Bemerkung im Sinne einer Hypothese anhand der Filmfigur Anna Silver (28) – gespielt von Aurore Clément – aus Chantal Akermans Spielfilm „*Annas Begegnungen*“ (1978) nachgegangen werden. Anna ist eine belgische Filmemacherin. Der Film begleitet sie während einer dreitägigen Vortragsreise von Essen über Köln und Brüssel nach Paris. Die Nächte verbringt sie jeweils mit unterschiedlichen Menschen: Zunächst mit einem Verehrer in Essen, dann mit ihrer Mutter in Brüssel und schließlich, zurück in Paris, mit ihrem Partner Daniel. Parallel zu diesen Begegnungen versucht Anna immer wieder, eine namenlose Frau in Italien telefonisch zu erreichen. Wie bereits in „*Jeanne Dielman*“ (1975) zeigt Akerman die Destabilisierung einer im Kern vereinsamten Existenz, die durch das Einbrechen von Begehrten ausgelöst wird (vgl. Novaković, zit. n. Akerman, 2025: 92).

Anna erscheint als sensible und zugleich selbstbewusste junge Frau, die ihren Gesprächspartnern aufmerksam zuhört. Sie gibt wenig und doch zugleich sehr viel von sich preis – nicht nur in Worten, sondern auch durch ihre körperliche Präsenz. Sie eignet sich die Räume, in denen sie sich bewegt, an; sie werden zu ihrem Terrain. Und dennoch wirkt sie inmitten all dieser Begegnungen einsam. Auch in den drei Nächten mit den drei verschiedenen Menschen in jeweils anderen Hotelbetten wirkt sie gleichermaßen verbunden und einsam.

Anna ist Künstlerin und führt einen von Mobilität, Heimatlosigkeit und innerer Konzentration geprägten, oft einsamen Lebenswandel. Ihre Arbeiten werden permanent an verschiedenen Orten gezeigt und diskutiert. Auffällig an ihrem Wesen

ist ein spürbares Begehr, das in expliziter Bezugnahme auf ihre Mutter und in impliziter Bezugnahme auf ihren Vater steht und das Gefüge ihrer Begegnungen durchdringt – subtil, nicht eindeutig gerichtet und doch präsent.

Die Bezugnahme auf das Eingangszitat aus Rilkes „*Briefe an einen jungen Dichter*“ (1926) sowie auf die Figur der Anna Silver verweist auch auf eine Sorge. Wie lässt sich unter den Bedingungen von Einsamkeit, Begehr, inneren Kämpfen und Abhängigkeit vom Anderen ein gelingendes Leben führen? Als Antwort auf die Ausgangsfrage lässt sich vermuten: Formen der Reflexion, die zu einer Bewusstwerdung auch widersprüchlicher innerer Strebungen führen, können Einsamkeit erhellen, sie spürbar machen und sie somit erträglicher gestalten. Eine solche Reflexion wäre zugleich eine Bewegung hin zu einem weniger strafenden und zugleich produktiveren Verhältnis zum eigenen Über-Ich.

Das filmische Werk der belgischen Regisseurin Chantal Akerman (1950–2015) lässt sich als über vier Jahrzehnte reichende Auseinandersetzung mit Einsamkeit lesen. Gerade in ihren fiktionalen Filmen führt sie stets auch eine Ebene des Begehrns mit. Beim Betrachten ihrer Arbeiten entsteht ein eindringliches Gefühl der Vereinsamung, das durch lange statische Einstellungen, ausgedehnte Kamerafahrten, wenige Nahaufnahmen, den Verzicht auf Musik, den oft übersteuerten Ton sowie Figuren, die in einer eigenständlichen Starre ihres Wollens verharren, erzeugt wird.

Gleichzeitig verweisen die Filme auf die Folgen schwerer Traumatisierungen in der nächsten Generation, wodurch die dargestellte Einsamkeit noch verstärkt wird. Akerman selbst bezeichnete ihre Mutter, Natalia „Nelly“ Akerman, die Auschwitz überlebt hatte, während ihre Eltern dort ermordet wurden, als den Kern ihres künstlerischen Schaffens. Chantal Akermans eigene Einsamkeit und Heimatlosigkeit waren eng mit dem Schweigen der Mutter über deren Erfahrungen im Holocaust verbunden. In diesem Zusammenhang ist auch ihr Suizid im Jahr 2015, kurz nach dem Tod der Mutter im Jahr 2014, zu sehen (vgl. Chantal Akerman Foundation, 2025; Völcker, 2020: 71–72)¹.

Der Film „*Annas Begegnungen*“ (1978) steht in engem Bezug zu Akermans filmgeschichtlich bedeutendem Vorgängerwerk „*Jeanne Dielman*“ (1975). Metaphorisch erscheint Anna wie die jüngere, zartere Schwester Jeannes und zugleich wie ein noch stärkeres Alter Ego der Regisseurin. Wie bei Jeanne begleiten wir Anna über drei Tage hinweg.

¹Neben ihrem filmischen Werk und zahlreichen Interviews seien weiterführend bzw. vertiefend auf die autobiografischen Bücher „*Meine Mutter lacht*“ (2022 [2013]) und „*Eine Familie in Brüssel*“ (2025) von Chantal Akerman sowie u. a. auf den Dokumentarfilm „*Chantal Akerman – From Here*“ (2010) und das Buch „*Chantal Akermans Verschwinden – Les Rendez-Vous de Tarnów*“ von Rahel Tine Völcker verwiesen.

Anna wirkt einsam, doch ihre Einsamkeit ist, anders als bei der deutlich älteren Jeanne, von einem neugierigen, suchenden Begehrten durchzogen, das auf Veränderung und Entwicklung drängt. Im Gegensatz zu Jeanne beherbergt sie deutlich weniger destruktive und keine mörderischen Impulse in sich. Stattdessen begegnet sie ihren Mitmenschen offen, hört zu und lässt sich auf Begegnungen emotional ein.

Ein kurzer Blick in die Exposition des Films verdeutlicht die Grundstimmung und zeigt den Beginn von Annas äußerer wie innerer Reise. Auf der letzten Station ihrer „Tournee“ durch Westdeutschland in den späten 1970er Jahren kommt Anna zunächst am Essener Hauptbahnhof an. In einer Telefonzelle versucht sie, jemanden zu erreichen. Im Hotel Handelshof erfährt sie, dass ihre Mutter nach ihr gefragt hat – eine Überraschung, da die Mutter sie offenbar „gefunden“ hat.

Anna erkundet das Hotelzimmer, öffnet die Gardinen und blickt auf die Gleisanlagen. Eine im Schrank hängende Krawatte irritiert sie wie ein Fremdkörper. Schließlich legt sie sich aufs Bett, hört klassische Musik und versucht, eine Telefonverbindung nach Italien herzustellen. Zu einem Telefonat kommt es jedoch nicht. Erst später wird deutlich, dass sie versucht hat, eine namenlose, schwer fassbare Frau zu erreichen. Anna bleibt allein, und doch kreisen ihre Bewegungen und Blicke um die Abwesenheit eines anderen Menschen (Akerman 1978: 00:01:18–00:13:30; Novaković 2025: 172).

Winnicott beschreibt in „*Die Fähigkeit zum Alleinsein*“ (1958) die paradoxe Grundlage dieser Fähigkeit: Der Mensch lernt das Alleinsein nur durch die Erfahrung, als Kind „allein zu sein, während jemand anderes anwesend ist“ (Winnicott 2023a [1958]: 38). Entscheidend ist die verinnerlichte Präsenz des Anderen – das Gefühl, zugleich gehalten und unabhängig zu sein. In diesem Rahmen unterscheidet Winnicott zwischen Ich-Bezogenheit, einer Beziehung, in der die Präsenz des Gegenübers bedeutsam bleibt, und Es-Beziehungen, die er als Störungen des Ich-Lebens versteht: Impulse entladen sich, ohne im Selbst verankert zu sein. Fehlt diese innere Verfügbarkeit des Anderen, entsteht Es-Spannung, eine Angst, die erst gemildert werden muss, bevor ein Genuss von Einsamkeit möglich wird (ebd.: 39).

Vor diesem Hintergrund wirkt Annas Verhalten in der Eingangsszene wie ein Schweben zwischen Ich- und Es-Erleben. Sie ist zugleich gegenwärtig und entrückt. Der Andere – Portier, Mutter, Krawattenbesitzer, namenlose Frau – bleibt nah, aber unerreichbar. Jede Begegnung gleicht einem tastenden Versuch, der sich im Moment des Kontakts wieder auflöst.

Auch ihr Begehrten erscheint wellenartig, doch ohne festen Anker. Selbst einfache Handlungen – das verspätete Frühstück im Bett, aus dem sie in den Schlaf kippt; das Essen der grünen Bohnen vom Tablett im Hotelflur; die ritualisierte Bettszene mit Heinrich – wirken, als fänden sie außerhalb ihres eigentlichen Selbst statt. Eine Spannung bleibt spürbar, doch sie führt nie zu jenem „Klimax der Ich-Bezogenheit“

(ebd.: 43–44), den eine gelingende Begegnung oder ein befriedigender Akt hervorbringen könnte.

Zwar scheint „der Schauplatz für ein Es-Erlebnis vorbereitet“ (ebd.: 43), doch der Impuls gewinnt für Anna keine innere Realität. Das Bühnenbild steht, aber die Darstellerin fehlt. Diese Leerstelle – die Abwesenheit des Anderen ebenso wie die ihrer eigenen inneren Präsenz – verweist auf jene frühe Konstellation, in der Alleinsein überhaupt erst erlernt wird: in der still verlässlichen Gegenwart einer Mutter, die da ist, ohne einzugreifen.

Im Licht von Schopenhauers „*Die Welt als Wille und Vorstellung*“ (1819) erscheint Annas Zustand als ein Zwischenraum zwischen Wahrnehmen, Leiden und Verneinung des Willens. Da für Schopenhauer das Leben vom blinden Drängen des Willens getragen und damit notwendig leidvoll ist, gewinnt die bewusste Distanzierung von diesem Wollen eine zentrale Bedeutung. In diesem Sinn wirkt Anna wie eine Figur, die ihr Begehrten zurücknimmt und ihren Körper wie ihr Dasein auf das Notwendige reduziert: Sie hört zu, spricht wenig, bewegt sich nackt ohne Scham, isst und raucht kaum, trägt kaum Gepäck. Ihre Handlungen erscheinen als Schritte einer stillen inneren Reise, die auf einer tiefen Einsicht in das Leiden gründet – und darauf, dass alle Liebe letztlich Mitleid ist (Schopenhauer 2022a [1819]: 510).

Annas Begegnungen zeigen sie als Zuhörende und Haltende, deren Zuwendung stets auch Distanz bleibt. Sie erscheint wie jemand, der begehrt, jedoch im unbewussten Wissen darum, dass im „An-sich“ aller Erscheinungen nur „jener Wille zum Leben“ wirkt – und dass mit wachsender Bewusstseinsklarheit auch das Leiden steigt (ebd.: 507). So rückt sie in jene Haltung, die entsteht, wenn man im Anderen dasselbe Wesen erkennt wie im eigenen (ebd.: 501). Diese Sichtweise steht im Einklang mit Chantal Akermans filmischem Ethos, das sich an Emmanuel Levinas orientiert, den Anderen in seiner Unverfügbarkeit respektiert und die Spuren des Holocaust als Grundton mitführt.

Für Schopenhauer hebt die Kunst das Leid der Welt auf eine höhere Ebene und entschädigt die Künstlerin für ihre gesteigerte Sensibilität (ebd.: 372). Auch Anna verweilt beim Schmerz der Welt, indem sie ihn betrachtet: Sie ist zugleich Subjekt und Ausdruck jenes sich objektivierenden Willens. Ihre Wahrnehmung wirkt wie der Versuch, das „Schauspiel der Objektivation“ festzuhalten und dabei die „Kosten der Aufführung“ selbst zu tragen (ebd.: 372). Doch bleibt ihr – wie allen Nicht-Heiligen – eine endgültige Erlösung vom Willen verwehrt. Schopenhauer nennt die seltenen Momente der Willensverneinung „Gnadenwirkung“: Sie sei nicht erzwingbar, sondern komme „plötzlich und von außen angeflogen“ (ebd.: 549), und sie sei nicht durch Selbstmord erreichbar, da die transzendentale Verneinung des Willens nicht mit der Aufhebung seiner Erscheinung verwechselt werden dürfe (ebd.: 541).

In der emotionalen Schlüsselszene einer Taxifahrt durch Paris weint Anna mehrere Minuten lang fast unmerklich (Akerman 1978: 01:53:13–01:56:30). Zum ersten Mal im Film richtet sich ihr Mitgefühl nach innen – jenes Mitleid, das Schopenhauer als „Wiederholung des Schmerzes in der Reflexion“ versteht (ebd.: 512). Hier wird sichtbar, dass Anna nach ihren Begegnungen zu einer eigenen, unerfüllten Sehnsucht zurückkehrt und im stillen Verzicht eine Form der Gelassenheit findet. Denn „ganz er selbst sein darf jeder nur, solange er allein ist“ (Schopenhauer 2022b [1851]: 138).

Schopenhauers Überlegungen zur Einsamkeit – Zeichen hoher Sensibilität und Voraussetzung geistiger Klarheit – vertiefen dieses Bild. Einsamkeit sei das „Los aller hervorragenden Geister“ (ebd.: 146) und müsse in die Gesellschaft „hinübergerettet“ werden (ebd.: 152). Diese Form der Einsamkeit steht im Spannungsverhältnis zu Winnicotts Verständnis des Alleinseins, das stets eine verinnerlichte Beziehung zum Anderen voraussetzt. Anna scheint sich zwischen diesen Polen zu bewegen: Sie gibt sich in ihren Begegnungen frei und verletzlich, hält deren Spannung aus und sucht gleichzeitig die Einsamkeit, aus der heraus sie begeht – oder sich vor dem Begehen schützt.

Winnicotts Gedanke eines innersten Kerns, der nicht kommuniziert und doch die Grundlage psychischer Gesundheit bildet, eröffnet hier eine weitere Perspektive. Jeder Mensch ist „*ein Isolierter, in ständiger Nicht-Kommunikation, ständig unerkannt, tatsächlich unfunden*“ [kursiv im Original] (Winnicott 2023b [1963]: 245). Dieser Kern müsse unberührt bleiben, sei aber von einer persönlichen, „sphärenhaften“ Kommunikationsform durchzogen, aus der echte Beziehungen erst entstehen (ebd.: 253).

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach Annas innerstem Kern. Ihre Kommunikation wirkt oft brüchig, ihre Resonanz asymmetrisch, ihre Begegnungen zart und zugleich von Überforderung durchzogen. Das fast unmerkliche Weinen im Taxi deutet darauf hin, dass sie an einen Punkt gelangt, an dem ein schutzbedürftiges, kaum kommunikationsfähiges Selbst spürbar wird. In ihr verschränken sich Einsamkeit und Begehrten, Wille und Verzicht – ein Zustand, der sie zugleich verletzlich und durchsichtig macht.

Zwischen Annas Einsamkeit und ihrem Begehrten bleibt stets eine Spannung spürbar. Dies zeigt sich besonders in drei unterschiedlich verlaufenden Bettszenen: mit Heinrich in Essen, mit Daniel in Paris und – am intensivsten – in jener Nacht in Brüssel, die Anna mit ihrer Mutter verbringt.

Die rund fünfzehnminütige Mutter-Tochter-Sequenz – vom Wiedersehen am Bahnhof über das Gespräch im Bahnhofsrestaurant bis zum gemeinsamen Schlafen im Hotelbett und der Verabschiedung – entfaltet sich fast wie eine Liebesgeschichte. Sie kulminiert im von der Mutter eingeforderten Bekenntnis: „Ich liebe dich“ (Akerman 1978: 01:14:00–01:30:45). Schon ihre elegante Erscheinung am Bahnhof markiert die Mutter als idealisierte, zutiefst begehrte Figur.

Joyce McDougalls Aufsatz „Über die weibliche Homosexualität“ (1964) bietet einen prägnanten theoretischen Zugang zu Annas Bindung an die Mutter und zu ihrer sehnüchsig erwarteten Kontaktaufnahme mit einer namenlosen Frau in Italien. In beiden Fällen richtet sich Annas Einsamkeit auf die Andere, nie auf sie selbst – ganz im Sinne von McDougalls Formulierung: „Alles, was unternommen wird, muss einem anderen gelten, niemals sich selbst“ (McDougall 1974 [1964]: 281).

Anna sieht in ihrer Mutter nicht nur die schöne, begabte, verführerische Frau, sondern auch eine innerlich immer präsente Gestalt. Auf den Hinweis der Mutter, man habe sich lange nicht gesehen, antwortet sie: „Du warst immer da“ (Akerman 1978: 01:22:30). Die Angst, der Mutter könne etwas zugestoßen sein, spiegelt sich in Annas Versuchen, die Italienerin zu erreichen; in beiden Beziehungen tritt die Sorge um die Andere hervor.

In der Brüsseler Hotelszene betrachtet die Mutter zunächst Annas Körper, während diese sich auszieht; danach legt sich Anna nackt an die Mutter im Nachthemd. Hier verdichtet sich McDougalls Frage nach dem „körperlichen Ich“ (McDougall 1974 [1964]: 270): Wie weit bleibt das körperliche Ich – sichtbar im Begehr – abhängig von der Mutter? Und verweist dieses Begehr auf einen unbewussten Wunsch nach Rückkehr in den mütterlichen Körper, auf eine Verschmelzungsfantasie, die Nähe wie Ablösung zugleich erschwert?

Aufschlussreich ist McDougalls Verbindung von Diebstahl und weiblicher Homosexualität (ebd.: 275–277). Sie beschreibt Diebstahl als Handlung, die sich häufig „im Zusammenhang mit dem Gefühl, aller phallischen und analen Schätze beraubt zu sein“ vollzieht. Vor diesem Hintergrund gewinnen Annas zögerliche Aneignungsgesten – das Essen übriggebliebener Erbsen von einem im Hotelflur abgestellten Tablett, der prüfende Blick auf die Krawatte, das Mustern der Herrenschuhe – an interpretatorischer Schärfe: Sie bleiben zwar uneindeutig, tragen aber den Schatten eines verschobenen, maskierten Begehrens in sich.

Annas ödipaler Konflikt tritt besonders im Umgang mit Heinrich und Daniel hervor: Beide reden viel, offenbaren wenig und wollen mit ihr schlafen, was beiden nicht gelingt. Anna bewegt sich zwischen zwei Polen – einer narzisstisch-begehrlichen Mutter und einem naiv-begehrenden Vater. Mit McDougall ließe sich sagen, dass sie diesen Konflikt teilweise umgeht, indem sie ihr Begehr auf die Italienerin richtet: als Versuch, mit misslungenen oder unvollständigen Identifizierungen produktiv umzugehen.

Die Entwicklung einer filmischen Figur weg vom heterosexuellen Normativ – bereits in Akermans erstem Spielfilm „Je, Tu, Il, Elle“ (1974) sichtbar – verweist, ebenso wie die Entwicklungen von Anna, Jeanne und letztlich Akerman selbst, auf die Fragilität jeder Subjektwerdung. In Momenten existenzieller Vereinsamung zeigt sich die prekäre Balance zwischen Einsamkeit, Begehr und dem Anderen, eine Balance, die

Akermans Werk – auch vor dem Hintergrund des Holocaust und der Erfahrung radikaler Verlassenheit – in besonderer Tiefe durchdringt.

Um McDougalls frühen Text in der Auseinandersetzung mit Akermans Film noch einmal fruchtbar zu machen, lohnt es sich, die produktive Leistung des Ichs hervorzuheben. Anna verweist – gerade im zeitgeschichtlichen Rahmen der 1970er Jahre – auf ein Symptom weiblicher Sprachlosigkeit, das sich aus Einsamkeit und Begehrten speist. Akermans Film antwortet darauf, indem er Annas intellektuelle Haltung und ihre Gesprächsbereitschaft ins Zentrum rückt. Während McDougall – im Anschluss an Klein – von einer Spaltung ausgeht, in der „das begehrte, gute, idealisierte Objekt auf die Frau projiziert [wird], das gefürchtete, böse, verfolgende Objekt auf den Mann“ (McDougall 1974 [1964]: 289), gestaltet Akerman diese Fragmentierung als ästhetischen Modus. Sie macht die existentielle Einsamkeit sichtbar, in der ein Subjekt tastend und suchend bleibt, noch ungeformt und zugleich im Entstehen begriffen. In diesem Zwischenraum wird Anna – Akerman zitierend – zur „Heldin der Zukunft“ (Novaković 2025: 174).

Während McDougall von unzuverlässigen oder unvollständigen Identifikationen ausgeht, entwirft Akerman eine produktive Unbestimmtheit: ein Subjekt, das gerade durch seine Nicht-Festlegung in Beziehung bleibt – auch dort, wo diese Bezogenheit schmerhaft wird. In Annas wiederholtem Versuch, die italienische Freundin zu erreichen, ebenso wie in ihrem Geständnis homosexuellen Begehrens gegenüber der Mutter, lässt sich eine symbolische Wiederaneignung des Begehrens erkennen. Anna erzählt offen und detailreich von der ersten Nacht mit einer Frau – jener, die sie zu erreichen versucht – bis hin zum sexuellen Akt und der Offenbarung, dass sie dabei „eigenartigerweise an sie [die Mutter] gedacht habe“ (Akerman 1978: 01:24:45–01:26:55).

Gegen Ende ihrer Zwanziger wird Anna damit zur Symbolfigur einer Subjektwerdung – einer Transformation, die nicht nur die existentielle Dimension von Willen, Trieb und Begehrten berührt, sondern auch eine frühe Form weiblicher Autonomie markiert. Zugleich bleibt Annas Welt, wie zu Beginn dieser Abhandlung erwähnt, „in weiten Teilen um die Abwesenheit einer Person herum organisiert“ (Novaković 2025: 171).

Annas Begegnungen lassen dabei ein tastendes Selbst erkennen, das seine eigenen Bedürfnisse noch kaum kennt. Ihre Fähigkeit zum Alleinsein bleibt brüchig; sie driftet von Kontakt zu Kontakt, als lausche sie erst an den Rändern dessen, was ihr inneres Leben sein könnte. Doch was können Menschen in ihren Zwanzigern über ihre Einsamkeit wissen – und, mehr noch, was davon wirklich fühlen?

Erfahrungen aus der Hochschullehre zeigen ein ähnliches Muster: In diesem Alter ist das Selbst oft erst im Entwurf erkennbar. Frühere Prägungen und Verletzungen wirken nach, ohne bewusst zu sein, und so bleibt auch das Wissen über die eigene

Einsamkeit fragmentarisch – ein Gefühl, das gespürt, aber kaum in seiner Tiefe verstanden wird.

Melanie Klein beschreibt diese Dynamik in ihrem späten Text „*Zum Gefühl der Einsamkeit*“ (1963): „Im Unterschied zu einer Haltung, in der die Einsamkeit tatsächlich erlebt wird und als Stimulus für Objektbeziehungen dient, wird die häufig als Abwehrmethode eingesetzte Verleugnung der Einsamkeit gute Objektbeziehungen vermutlich beeinträchtigen.“ Viele Menschen in ihren Zwanzigern bewegen sich zwischen diesen beiden Polen: einer produktiven Einsamkeit und einer, die aus Angst vor Überforderung abgewehrt wird. Sie betont zudem: „Zwischen inneren und äußeren Faktoren besteht im psychischen Erleben eine ständige Interaktion [...]“ (Klein 2000 [1963]: 491).

Diese Dialektik entscheidet, ob Beziehung möglich wird oder blockiert bleibt – abhängig von der bereits ausgebildeten inneren Objektwelt, mit der ein Mensch in Begegnungen eintritt. Eltern prägen dabei, wie bei Anna, weit mehr als Erwartungen oder Unterstützung: Sie formen das innere Beziehungsvokabular, das Selbstgefühl und die Fähigkeit, Nähe zu suchen oder zu meiden. Externe Anforderungen – Erfolg, Partnerschaft, „Vorankommen“ – verbinden sich mit diesen inneren Stimmen und können Einsamkeit verstärken, ja sogar hervorbringen.

In diesem Zusammenhang spielt für Klein auch die Strenge des Über-Ichs eine Rolle: Einsamkeit wächst dort, wo es „destruktive Triebstrebungen niemals verzeihen kann“ (ebd.: 492). So wird verständlich, warum Anna der Mutter von der Italienerin berichtet, warum sie den Männer-Monologen zuhört, selbst monologisiert oder sich verfolgt fühlt: Ein strafendes Über-Ich verlangt Geständnis, Absolution und die Wiederherstellung einer inneren Ordnung.

Zugleich wird Anna gesucht, agiert selbstbewusst und begegnet existenziellen Fragen der Männer – vor allem ihres Freundes Daniel – mit Verständnis und Offenheit, ohne zu bewerten, und geht dann stets ihre eigenen Wege. Klein liefert hierzu einen aufschlussreichen Hinweis: „Der Drang zur Unabhängigkeit [...] kann defensiv benutzt werden, um die Einsamkeit zu überwinden“ (ebd.: 490). Unabhängigkeit mindert Verletzlichkeit und reduziert das Bedürfnis nach übermäßiger Nähe – ein Gedanke, der sich überraschend mit Schopenhauer berührt.

Klein versteht außerdem die Idealisierung von Zukunft und Menschen – im Film sichtbar in Annas Stationen – als normale Suche nach idealisierten Objekten. Auch Anerkennung und Erfolg, etwa die Vorstellung eines eigenen Films, können „als Abwehr der Einsamkeit dienen“ und gehen auf das Bedürfnis zurück, „Anerkennung und Bewunderung der Mutter zu finden“ (ebd.: 490–491). Gleichwohl bleibt Einsamkeit für Klein unaufhebbar; sowohl der Drang zur Integration als auch der Schmerz, der ihn begleitet, entspringen inneren Quellen, „deren Kraft lebenslang erhalten bleibt“ (ebd.: 493).

Da der Mensch diesem schmerzvollen, in gewisser Weise hoffnungslosen Prozess unterworfen ist, muss die eingangs gestellte Frage erneut ins Zentrum rücken – nun erweitert: Führt eine stabile psychische Abwehr langfristig zu einer tragfähigeren Existenz? Bedeutet der Abbau von Spaltung, Idealisierung oder Omnipotenz – also die Öffnung zur eigenen Gefühls- und Erfahrungswelt – notwendig ein leidvoller Leben? Oder verhält es sich umgekehrt?

Eine solche Öffnung verlangt Mut zur Selbstbegegnung und kann sich im Außen als reicheres, lebendigeres Leben zeigen. Genau an dieser Schwelle steht Anna: ein tastendes, oft schmerhaftes Sich-Annähern an ihr Inneres, an Einsamkeit, Begehrten und die fragile Beziehung zur Anderen. Akerman hat den engen Zusammenhang ihrer weiblichen Figuren mit der eigenen Mutter mehrfach betont. Wie in „*Jeanne Dielman*“ könnte es auch in „*Annas Begegnungen*“ darum gehen, dass die Mutter – die Andere schlechthin – endlich spricht und der Sprechakt zur Befreiung wird. So liest sich Annas Geständnis einer Liebesnacht mit einer Frau gegenüber ihrer Mutter wie ein verkleideter Wunsch: Die Auschwitz-Überlebende möge aussprechen, „was damals passiert ist“, damit der Schrecken teilbar wird.

Vor diesem Hintergrund erhalten die zahlreichen Monologe des Films ihre Bedeutung. Ihr Übermaß wirkt wie eine Serie von Geständnissen, deren Wertlosigkeit ausbleibender Resonanz entspringt. Sie erinnern an das Bedürfnis nach einer verlorenen „Ur-Offenbarung“ – danach, Leid in Worte zu fassen und vom Anderen gehalten zu werden. Weil diese Anerkennung fehlt, wird Annas eigenes Sprechen so dringlich und zugleich so schmerzlich.

Trauma prägt Einsamkeit und kann Beziehungen hemmen – auch das Begehrten. Die Mutter nimmt Annas Bekenntnis zu einer lesbischen Beziehung fast teilnahmslos auf: „Ich würde es nicht wagen, deinem Vater davon zu erzählen.“ Auf Annas Rückfrage sagt sie nur, sie habe „noch nie daran gedacht“, eine Frau zu begehrten (Akerman 1978: 01:27:30–01:28:00). In einer metaphorischen Lesart – *selbst als erwachsene Frau liegt meine Mutter noch neben mir* – zeigt sich, dass man nie völlig allein ist: Die inneren Objekte bleiben präsent und wirken in jede Begegnung hinein. Offen bleibt, wie diese ständige innere Begleitung das psychische Erleben begrenzt, formt oder vielleicht auch trägt.

An dieser Stelle soll mit Klein noch einmal die kritische Rolle des Über-Ichs im Zusammenhang mit Einsamkeit hervorgehoben werden: „Je strenger das Über-Ich ist, desto größer wird die Einsamkeit sein, denn seine unerbittlichen Anforderungen verstärken depressive und paranoide Ängste“ (Klein, 2000 [1963], S. 493). Aus diesem warnenden Blickwinkel lässt sich die eingangs gestellte Frage noch einmal erweitern:

Führt zunehmende Reflexion – etwa in künstlerischen oder therapeutischen Prozessen – zu intensiverer Einsamkeit, weil sie Verdrängtes freilegt und dabei auch zu Trennungen von Gefühlen, Anschauungen, Beziehungsmustern etc. führt, was vom Über-Ich argwöhnisch beobachtet und kommentiert wird? Und eröffnet sich dadurch ein Zugang zur inneren Welt, in der Einsamkeit, Konflikt und Begehrten eng miteinander verwoben sind und in Besänftigung des Über-Ichs besser ertragen werden können?

Anna beantwortet diese Fragen indirekt über die Szenen, in denen sie für uns erfahrbar wird. Das wiederholte Aufsuchen ähnlich strukturierter Situationen – wie der drei Bettszenen – ähnelt eher dem Wirken des Todestriebs als einer stabilen Subjektwerdung. Annas Gesicht zeigt Offenheit, Sensibilität und Begehrten, doch kaum Freude, in ihren Begegnungen findet sich kein Trost.

So kann Annas Gesicht – insbesondere in den Nahaufnahmen im Film – auch als Schauplatz unbewusster innerpsychischer Auseinandersetzungen gelesen werden. Wie bereits erwähnt, herrscht zwischen Ich, Es und Über-Ich ein lebenslanger, nie enden wollender Kampf. Frühkindliche Konflikte setzen sich im Über-Ich fort und bleiben dem bewussten Ich weitgehend verborgen. Dieses Ringen scheint erst mit dem Tod ein Ende zu nehmen. Das innere Schlachtfeld, das diese Prozesse hinterläßt, wird zu einem vereinsamten Nicht-Ort.

Freud findet dafür ein drastisches Bild in einem Wandgemälde von Wilhelm von Kaulbach: das verlassene Schlachtfeld der Schlacht auf den Katalaunischen Feldern im Jahr 451 n. Chr. (auch „Hunnenschlacht“ genannt). Freud beschreibt diesen Kampf als einen, „der in tieferen Schichten getobt hatte, durch rasche Sublimierung und Identifizierung nicht zum Abschluss gekommen war“ und der sich nun in „höhere Regionen“ – im Bild: in den Himmel – verlagert, um dort weitergeführt zu werden (Freud 2000a [1923]: 296).

Aus dieser Perspektive wohnt dem Menschen eine tiefe, existenzielle Einsamkeit inne, die sich in Form von Vernichtungswillen und Wiedergutmachungsimpulsen innerlich und äußerlich manifestiert. Es ist jene Einsamkeit, die Rilke im Eingangszitat als existenzielle Grundbedingung beschreibt. Steigen Bedrohung und Verfolgung ins Unermessliche, wird der andere – innerlich oder äußerlich – radikal ausgelöscht. Eine Beziehung ist dann nicht mehr möglich und Einsamkeit erscheint unvermeidlich.

Gleichzeitig schreibt Freud im Aufsatz „*Der Humor*“ (1927) dem Über-Ich auch eine tröstende Funktion zu. Der Humor eröffnet Momente der Entlastung; er schafft ein Mit-und-über-den-Anderen-Lachen, das Gemeinschaft ermöglicht, ohne den inneren Konflikt zu negieren. Er mildert die Einsamkeit gegenüber den Anklagen des Über-Ichs. Freud schließt: „Und endlich, wenn das Über-Ich durch den Humor das Ich zu trösten und vor Leid zu bewahren strebt, hat es damit seiner Abkunft von der Elterninstanz nicht widersprochen“ (Freud 2000b [1927]: 282).

In „*Annas Begegnungen*“ bleibt jede Form tröstender Beziehung weitgehend aus. Die Mutter lässt sich weiterhin aus der Ferne lieben. Anna lacht nicht, nur in wenigen Momenten erscheint ein zartes Lächeln in ihren Gesprächen mit der Mutter. Ein einziges Mal lächelt sie breiter, mit entblößten Zähnen, als sie in einem Bademantel ihrem Freund Daniel ein Lied vorsingt (Akerman 1978: 01:49:21). Doch auch hier entsteht kein gemeinschaftsstiftender Moment. Daniel antwortet mit einem vaterähnlichen Lob – „C’était très beau.“ – „Das war sehr schön.“ – und leitet unmittelbar zum Thema Sexualität über (Akerman 1978: 01:49:20–01:49:50). Ein Lächeln oder Lachen, das Nähe herstellen könnte, findet nicht statt. Der Film zeigt ein Subjekt, das mit seinen inneren Objekten ebenso ringt wie mit den Menschen, denen es begegnet – und die diese inneren Figuren teilweise repräsentieren.

Umso bedeutsamer wird daher die letzte Szene: Allein in ihrer Pariser Wohnung, nach einer Reise voller Begegnungen, liegt Anna im Bett und hört auf dem Anrufbeantworter die ersehnten Worte der Italienerin: „Anna, dove sei?“ – „Anna, wo bist du?“ (Akerman 1978: 02:06:40). Zum ersten Mal scheint Anna „gefunden“ zu werden. In diesem Moment ist sie zwar allein, aber möglicherweise nicht einsam. Anna lächelt zwar nicht, aber immerhin schließt sie die Lippen. Ihr Begehrten wirkt gehalten, ein inneres Ringen hält für einen Moment lang inne, getragen durch die fragende Stimme der Anderen.

„*Annas Begegnungen*“ bewegt sich zwischen den Polen eines unaufhebbaren inneren Kampfs und der Möglichkeit von Trost und Beziehung. Der Film entfaltet die fragile Zone, in der Einsamkeit, Begehrten und die Suche nach Verbindung unauflöslich miteinander verwoben sind. In diesem offenen Raum zwischen Verletzbarkeit und Beziehung wird Subjektwerdung überhaupt erst möglich.

Der Mensch scheint ein soziales, zugleich aber auch ein einsames Wesen zu sein. Er kann jedoch Wissen über das Gefühl der Einsamkeit erlangen und Fähigkeiten – Beziehungen – entwickeln, um mit ihr umzugehen.

Literatur

Freud, Sigmund

(2000a) [1923] *Das ich und das Es; Psychologie des Unbewussten*; Bd. III., Verlag Fischer, Frankfurt a.M. (Studienausgabe); S. 273-330

(2000b) [1927]) *Der Humor; Psychologische Schriften*, Bd. IV., Verlag Fischer, Frankfurt a.M. (Studienausgabe); S. 275-282

Klein, Melanie (2000 [1963]): *Zum Gefühl der Einsamkeit*; in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III. Schriften 1946-1963; Hrsg. Von Ruth Cycon; Verlag Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstadt; S. 473-493

McDougall, Joyce (1974 [1964]): *Über die weibliche Homosexualität*, in: Chasseguet-Smirgel, Janine (hrsg.): Psychoanalyse der weiblichen Sexualität; Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., (frz. erste Auflage 1964); S. 233-292

Novakovic, Andreja (2025): *Chantal Akerman – Filmmaker and Philosopher*; Bloomsbury Academic, London-New York; Reihe: Philosophical Filmmakers, 1. Auflage; S. 167-192

Rilke, Rainer Maria (2018 [1929]: *Briefe an einen jungen Dichter*, Insel Verlag Leipzig, 55. Auflage 2018

Schopenhauer, Arthur

(2022a) [1819]): *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 15. Auflage

(2022b [1851]): *Aphorismen zur Lebensweisheit*, Insel Verlag, Berlin, 20. Auflage

Völcker, Tine Rahel (2020): *Chantal Akermans Verschwinden – Les Rendez-Vous de Tarnów*; Spector Books, Leipzig, 1. Auflage

Winnicott, Donald W.

(2023a [1958]): *Die Fähigkeit zum Alleinsein*

(2023b [1963]): *Die Frage des Mitteilens und des Nicht-Mitteilens führt zu einer Untersuchung gewisser Gegensätze*

beide in: Reifungsprozesse und fördernde Umwelt; Psychosozial-Verlag, Gießen, 4. Auflage; S. 36-47 (2023a) u. 234-254 (2023b)

Filme

Akerman, Chantal

(1978): *The Meetings of Anna (Les Rendez-Vous d'Anna)*; Spielfilm; Mubi Streaming Portal

(1975): *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*; Spielfilm, DVD: The Criterion Collection, 1. Edition 2017

Beck, Gustavo, Ferreira Liuz (2010): *Chantal Akerman - from here*; Dokumentarfilm (Interviewfilm mit Chantal Akerman); auf YouTube

<https://www.youtube.com/watch?v=AjMY-KuLDYU>

[aufgerufen am 16.10.2025]

Internetquellen:

Chantal Akerman Foundation (o.D.) *Dis-moi* (1980).

<https://chantalakerman.foundation/films/dis-moi/>

[aufgerufen am 29.10.2025]

Criterion Collection (o.D.) *Les rendez-Vous d'Anna* (1978)

<https://www.criterion.com/films/20204-les-rendez-vous-d-anna>

[aufgerufen am 29.10.2025]