Burrhus Njanjo

Migration, Imagination und Film

Postmigrantisches Kino bei Abdellatif Kechiche

[transcript] Post_koloniale Medienwissenschaft

Burrhus Njanjo
Migration, Imagination und Film

Editorial

Post_koloniale Medienwissenschaft fragt nach den post_kolonialen Bedingungen und Charakteristika der Medienwissenschaft. Darin geht es um mediale Darstellungspraxen *von* Themen der Kolonialgeschichte und ihren anhaltenden Realitäten, es geht um Medien *in* kolonialen und postkolonialen Räumen, und es geht um Medien *als* Wegbereiter, Instrumente und Agenten der entsprechenden Wissenszirkulation. Es geht darüber hinaus und grundsätzlicher um die Verwobenheit der Epistemologien des globalen Nordens mit einer Geschichte des Otherings und der Ausbeutung. Post_koloniale Medientheorie untersucht Möglichkeitsbedingungen von Darstellung, die sich nur in Bezug auf ein Anderes, auf den/die Anderen herausgebildet haben. Denn mediale Normalisierungen von Weißsein, Zivilisiertheit und Rationalität sprechen technisch und diskursiv mit in den gegenwärtigen Fassungen von Authentizität, Wahrheit, Moral und Moderne. »Post_« verweist dabei nicht auf ein »Danach«, sondern auf Ungleichzeitigkeiten in den hierarchisierten globalen Verbindungen. Die Reihe umfasst daher Studien zu Verschränkungen von Ästhetiken und Kulturgeschichte, von Medialität und Globalisierung, von intersektionalen Fassungen von *race, class, gender* oder von Anerkennung und Alterität im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Futuristische und gegenwärtige Möglichkeitsräume, filmische/künstlerische Entwürfe, ethnografische Bilder und Dinge treten in ihren *media scapes* dazu. Die Postcolonial Studies selbst arbeiten mit Medienkonzepten, reflektieren visuelle und akustische Anrufungen, dezentrierende Topographien, Konnektivität und Grenzen, Schwarzes Kino, Schleier und *double consciousness*. Die Welt als *imagined community* ist eine der Vermittlung.
Die Reihe wird herausgegeben von Ulrike Bergermann.

Burrhus Njanjo, geb. 1992, ist assoziierter Forscher am ERC Grant Projekt Afroeurope & Cyberspace an der Universität Bremen. Er promovierte an der Universität zu Köln in cotutela mit der Universität Jaunde I. Seine Forschungsinteressen beziehen sich auf Film-, Literatur-, Musik- und Kunstwerke zeitgenössischer afrikanischer und afrodiasporischer Künstler*innen in Afrika, Großbritannien, Frankreich und Deutschland, die er aus verschiedenen theoretischen Perspektiven (Minor Cinemas, Poststrukturalismus, postkoloniale Theorien und Posthumanismus) untersucht.

Burrhus Njanjo

Migration, Imagination und Film

Postmigrantisches Kino bei Abdellatif Kechiche

[transcript]

Dissertation Universität zu Köln in *cotutela* mit Universität Jaunde I, 2024
Gutachter*innen: Prof. Dr. Dennis Göttel, PD Dr. Christiane König und Prof. Dr. David Simo

Die Veröffentlichung wurde durch das Programm »Publikationsfonds« der Universität zu Köln, durch die Professur für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin und den Druckkostenzuschuss der Friedrich-Ebert-Stiftung gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de/ abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/.
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Burrhus Njanjo

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus
Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen
https://doi.org/10.14361/9783839477649
Print-ISBN: 978-3-8376-8179-6 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7764-9
Buchreihen-ISSN: 2703-1209 | Buchreihen-eISSN: 2703-1217

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Justine Mbankwe

Hussel Leudja

Inhalt

Danksagung 9

Abkürzungen 11

Einleitung 13
Problem- und Fragestellung 18
Aktueller Forschungsstand und Forschungsziele 22
Vorbemerkungen zu theoretischer Basis und methodischer Strategie 25
Zu Arbeitsdesign und -gliederung 26

Teil I: Theoretische und Feld-bezogene Betrachtungen

1. *Minor cinemas* als Diskurskategorien 33
1.1 *Minor literature* bei Deleuze und Guattari 36
1.2 Kafkas »kleine Literaturen« 42
1.3 Von *minor cinema* zu *minor minoritarian cinema* 47

2. Annäherungen eines neu elaborierten *minor cinema*-Begriffs an Bourdieus Feldtheorie 55
2.1 *Minor minoritarian cinema* und das kulturelle Filmfeld 56
2.2 *Minor minoritarian cinema*, Feld und Interkulturelle Kommunikation 63

3. *National cinemas* in Deutschland, Frankreich und Großbritannien 67
3.1 Was ist ein *national cinema*? 67
3.2 *National cinemas* und die Inszenierung der Ambivalenz 72
3.3 Exkurs: Film und Nation 99
3.4 *National cinema* heute 102

Teil II: Kechiche, Frankreich und die französische Filmlandschaft

1. *La Faute à Voltaire* (2000): Nation, Migration und Feld 109
1.1 Zur ästhetischen Darstellung der französischen Gesellschaft 109
1.2 Zur Vitalität: Eine kurze Feldanalyse 126

2. *L'Esquive* (2003): Nation, Peripherie und Feld 137
2.1 Die französische Gesellschaft im Spiegel des Films *L'Esquive* 138
2.2 Zur Artikulierung einer vitalen Ästhetik: Über das *cinéma de banlieue* hinaus 154

3. *La Graine et le Mulet* (2007): Nation, Feld und Postmigration 167
3.1 Frankreich aus der Sicht von *La Graine et le Mulet* (2007) 167
3.2 Zur Beziehung zum französischen filmischen Feld: Die Frage der Vitalität des Films 186

4. *Vénus noire* (2010): Nation, Feld und Erinnerungskultur 193
4.1 Zur Repräsentation Frankreichs im 19. Jahrhundert 193
4.2 Eine Doppelpositionierung in den französischen Feldern des *national cinema* und der Erinnerungskultur 218

5. *La Vie d'Adèle, Chapitre 1 et 2* (2013): Nation, Feld und Queerness 227
5.1 Eine befangene Gesellschaft 228
5.2 Zur Vitalität in Frankreichs *national cinema* 239

6. *Mektoub my love: Canto uno* (2017): Nation, Feld und Ästhetik 249
6.1 Zur filmischen Inszenierung der französischen Gesellschaft 250
6.2 Zur Vitalität des Films innerhalb der französischen Filmlandschaft 262

Schlussbetrachtungen 273
Und wenn Marivaux Recht hätte? 273
Kechiche als *minor minoritarian* Filmemacher 275
Minor minoritarian cinema: Über das französische *national cinema* hinaus? 281

Bibliographie 285
1. Primärliteratur 285
2. Sekundärliteratur 285

Danksagung

Die vorliegende Dissertation wäre ohne die großzügige finanzielle und personelle Unterstützung nicht möglich gewesen, die ich von zahlreichen Menschen und Institutionen erhalten habe. Für ihren großzügigen Beistand in vielerlei Hinsicht möchte ich mich bei folgenden Institutionen bedanken: a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities der Universität zu Köln, École Doctorale de la Faculté des Arts, Lettres Sciences Humaines der Université Jaunde I, Deutscher Akademischer Austauschdienst, Friedrich-Ebert Stiftung und Fazit-Stiftung.

Besonderer Dank gebührt meinen Betreuer*innen Prof. Dr. Dennis Göttel (Freie Universität Berlin), PD Dr. Christiane König (Ruhr-Universität Bochum) und Prof. Dr. David Simo (Universität Jaunde I) für die äußerst motivierende und fachkundige Betreuung. Sie sind mir in unserer erfreulichen Zusammenarbeit stets mit wissenschaftlicher Stringenz und humanistischer Aufgeschlossenheit begegnet. Ihre kritischen Anregungen und fachlichen Ratschläge waren in hohem Maße für das Zustandekommen dieser Arbeit von größtem Wert.

An dieser Stelle möchte ich auch meine Verbundenheit gegenüber allen Artist*innen von a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities der Universität zu Köln aussprechen. Der Geschäftsführenden der Graduiertenschule, Dr. Artemis Klis-Honecker, danke ich hierbei ganz herzlich für ihren vielseitigen Beistand. Ich bin auch Prof. Dr. Peter Marx, Prof. Dr. Anke Ortlepp, Prof. Dr. Dr. hc. Andreas Speer sowie den Kolleg*innen der Klasse 4 zu »Lokalen Kulturen in der globalisierten Welt« für den überaus produktiven, herausfordernden, aber immer bereichernden interdisziplinären Austausch zu gesondertem Dank verpflichtet.

Zu guter Letzt ist es mir ein besonderes Anliegen, meinem Herrn Jesus Christus, meiner Familie sowie Freund*innen für deren permanente Geduld, ständigen Rückhalt und vorbehaltlosen Beistand einen tief empfundenen Dank auszudrücken. Besonderer Dank gilt hierbei meinem Sohn Yann-Emmanuel Njanjo, den Schmelings, Raissa Fokou, meinen Eltern Roger Nkake und Solange Tchatchou für deren fortwährende und liebevolle Präsenz sowie allen, die hier namentlich nicht erwähnt werden können. Ich behalte euch alle in sehr guter Erinnerung.

Abkürzungen

ACTT Association of Cinematograph, Television and Allied Technicians
APR Autorisation provisoire de résidence
BBC British Broadcasting Corporation
BFI British Film Institute
CNC Conseil national du cinéma et de l'image animée
INA Institut national de l'audiovisuel
OECD Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung
OQTF Obligation de quitter le territoire français

Einleitung

> Les années 1980 sont arrivées, la gauche était au pouvoir, j'avais une vingtaine d'années, les choses évoluaient: les gens s'ouvraient les uns aux autres. J'ai alors eu le sentiment de ne plus avoir besoin de me soucier de l'avenir. Même s'il était difficile de trouver sa place en tant qu'artiste. Et puis, dans les années 2000, particulièrement en avril 2002, avec la présence du Front national au second tour de l'élection présidentielle, quelque chose a commencé à changer. Il y a, actuellement, un retour aux tristes années symbolisé par ces petites phrases racistes qu'on nomme dérapages. Je vois des gens s'enfermer. Se replier sur eux-mêmes. Adopter des idées d'un autre temps. Tout cela sent mauvais. Je peux vous jurer que, lorsque vous subissez ce racisme au quotidien, vous observez avec plus d'acuité les changements, qu'ils soient positifs ou négatifs. Que faisons-nous pour arrêter ce poison qu'est le racisme? Moi, je réalise des films. Et je crie ma peur. Je m'excuse, j'aurais bien voulu mettre en scène une comédie mais, là, je n'ai pas du tout envie de rire.[1]

Diese Sätze stammen aus einem Interview mit dem französischen Regisseur Abdellatif Kechiche. Die Zeitung *L'Express* hatte ihn nach der Premiere seines vierten Films *Vénus noire* (2010) unter anderem zu seiner künstlerischen Laufbahn befragt. Zu Beginn äußert er sich mit fast leidenschaftlichen Worten über die 1980er Jahre in Frankreich unter der Präsidentschaft von François Mitterand und über die soziale Atmosphäre dieser Zeit. Ganz eindeutig steht Kechiche unter dem vermeintlichen Charme der sozialen Offenheit, dem Lob der Einheit in der Diversität, in dem die kulturellen Unterschiede keine Ungleichheiten zu der republikanischen Laizität im öffentlichen politischen Diskurs aufzuweisen schienen. Jedoch soll darauf hingewiesen werden, dass Kechiche zur Zeit dieses Interviews 50 Jahre alt ist, dass er seit 45 Jahren in Frankreich lebt und bereits die französische Staatsangehörigkeit besitzt. Zu ergänzen ist außerdem, dass Kechiche zu diesem Zeitpunkt schon mit neun Césars preisgekrönt wurde, nämlich für *L'Esquive* (2003) und *La*

1 Eric Libiot (26.10.2010): »L'Express«. *Abdellatif Kechiche: ›Vénus noire ne devait pas être un film agréable‹* Online unter: https://www.lexpress.fr/culture/cinema/abdellatif-kechiche-venus-noire-ne-devait-pas-etre-un-film-agreable_931119.html [Abgerufen am 06.11. 2022]

Graine et le Mulet (2007). All dies scheint ohne Weiteres seine Zugehörigkeit sowohl zur französischen Nation als auch zur französischen Filmkultur zu bestätigen.

Was aus diesem Zitat noch ersichtlicher wird, ist die Nostalgie von Kechiche: die Nostalgie gegenüber einer Vergangenheit, in der die eigene Migrationsbiografie keine besonderen unüberwindbaren Hindernisse für die eigene künstlerische Laufbahn darstellte; die Nostalgie gegenüber einer Vergangenheit, in der die eigene zugewiesene Identität nicht unbedingt im Schatten der eigenen Migrationsgeschichte definiert wurde; aber auch die Nostalgie, die mit der eigenen Bewegung im Sinne von »displacement« und »dis-placement« einhergeht. Er ist nicht nur emigriert, er scheint diese Bewegung auch als Entfernung zu empfinden. Es wird oft auch argumentiert, dass Immigrant*innen am häufigsten Nostalgie aufgrund ihrer Fremdheitsgefühle empfinden.[2] In diesem Fall würde man an Kechiches Worten beispielhaft den Ausdruck langjähriger Leiden ablesen, die in große Schwierigkeiten im Alltag münden. Bei Kechiche genauso wie bei Edward Said – der ganz explizit von Exil spricht[3] – ließen sich real gelebte Biografien identifizieren, die von Diskriminierung und Ausschluss gekennzeichnet sind, was zu einer Entfremdung oder sogar sozialen Lähmung führen kann. Denn die jetzige, zugeschriebene Identität ergibt sich aus einem Moment, wo in Nationalstaaten – und dies nicht ausschließlich unter Einfluss von ethno-populistischen bzw. rechtsextremistischen politischen Bewegungen – bestimmte Menschen häufig als anders bzw. »fremd« klassifiziert werden. Dies entsteht aus einer bestimmten Auffassung der Migration, die pessimistisch konnotierte Reflexe, Handlungen und Reaktionen hervorrufen.[4] Diese zeigen, so Suzanne Hall, einen »savage nativism«[5] an. Eine der Besonderheiten der Nationalstaaten seit dem 19. Jahrhundert besteht darin, Regelmäßigkeiten, Gemeinsamkeiten, Homogenitäten und somit auch Grenzlinien, Ausgrenzungen und Disloka-

2 Vgl. Marina Chauliac (2022): »Nostalgie«. In: Mathias Berek et al. (Hg.): *Handbuch sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–14, hier S. 8. Abdelmayek Sayad [1999](2004): *The suffering of the Immigrant*. Cambridge: Polity Press, S. 53f.

3 Vgl. Edward Said (1999): *Out of Place. A Memoir*. New York: Vintage Books, S. 23.

4 Vgl. Naika Foroutan (2019): *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript, S. 32.

5 Mit diesem Konzept spielt sie auf die aktuellen Diskurse an, die sich um das Phänomen der Migration in Europa drehen. In diesen Diskursen wird die Migration als Auslöser für tiefgreifende soziopolitische Krisen in den europäischen Ländern dargestellt. Diese Diskurse untermauern auch Paradigmenwechsel in bestimmten wichtigen politischen Fragen in Europa, die unter anderem zu einem Anstieg von Rassismus und Fremdenfeindlichkeit führen. Beispiele dafür sind Frankreichs Haltung zur Frage der *laïcité*, Österreichs Engagement für die Militarisierung des Brennerpasses und die europäische Grenzschutzagentur Frontex, Großbritanniens Einwanderungsgesetz von 2014 und die jüngsten Abkommen mit Ruanda über die Abschiebung von Asylbewerber*innen. Suzanne M. Hall (2017): »Mooring ›super-diversity‹ to a brutal migration milieu«. In: *Ethnic and Racial Studies* 40.9, S. 1562–1573, hier S. 1563.

tionen zu schaffen, und dies scheint für postmigrantische Staaten immer noch zu gelten.

Nicht selten führen solche Spannungen, so die Postmigrationsforscherin Naika Foroutan, zu einer »Aufmerksamkeitsakkumulation gegenüber Migration«[6], anstatt sich dem Ideal von einem »Erkennen der dialektischen Funktion von Migration für die Aushandlung der pluralen Demokratie«[7] zu nähern, bei der es sich um »gesellschaftliche Aushandlungsprozesse«[8] handeln sollte. Denn Fakt ist, dass dem Phänomen der Migration eine wichtige Bedeutung in der Auslösung von Transformationsprozessen in demokratischen Gesellschaften zugesprochen wird, und dies unter anderem aufgrund der Tatsache, dass Migration nunmehr einen beträchtlichen Anteil am Alltag hat. Steven Vertovec fasst dies unter dem Begriff »super-diversity« mit einem Fokus auf die der Migration innewohnenden widersprüchlichen Regulierungspraktiken.[9] Infolgedessen liegt auf einigen rassifizierten Subjekten aufgrund ihrer Migrationsgeschichte oder -perspektive weiterhin eine Art Schatten.

Einer der Leitsätze und Postulate des Postmigrationsparadigmas betrachtet die Gesellschaft auf verschiedenen Ebenen aus der Perspektive der Migration und deren Auswirkungen.[10] Im kulturellen Kontext bezieht es sich auf die Rekonstruktion

---

6 In Städten wie Frankfurt hatten im Jahr 2015 drei Viertel der Kinder unter sechs Jahren eine Migrationsgeschichte. In Deutschland gibt beispielsweise jede dritte Person an, eine familiäre Migrationsgeschichte zu haben. In Frankreich bildeten die Immigrant*innen im Jahr 2021 mehr als 10 Prozent der nationalen Bevölkerung und hatten fünf Jahre davor zu 44 Prozent zu der Erhöhung dieser Bevölkerung beigetragen. Im Vereinigten Königsreich sind 9,5 Millionen Einwohner*innen im Ausland geboren. Wenn dazu die verschiedenen Migrationsgenerationen in Ländern wie Frankreich und dem Vereinigten Königreich berücksichtigt werden, die sich langfristig dort angesiedelt haben, dann kann durchaus auf den markanten Transformationscharakter der Migration hingewiesen werden. Dies hat Auswirkungen auf Institutionen wie Schulen, Verwaltung oder Medien. Naika Foroutan (21.04.2015): »bpb: Bundeszentrale für politische Bildung«. Post-Migrant Society. Online unter: https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/205295/post-migrant-society/#footnote-target-2 [Abgerufen am 10.05.2023]. Mehr dazu vgl. INSEE (10.07.2023): »INSEE«. *L'essentiel sur… les immigrés et les étrangers*. Online unter: https://www.insee.fr/fr/statistiques/3633212 [Abgerufen am 10.05.2023]. Jérôme Lê (07.04.2021): »INSEE«. *En 2017, 44 % de la hausse de la population provient des immigrés*. Online unter: https://www.insee.fr/fr/statistiques/5351267 [Abgerufen am 10.05.2023]

7 Naika Foroutan (2019): *Die postmigrantische Gesellschaft*. a.a.O.

8 Ebd., S. 39.

9 Steven Vertovec (2007): »Super-diversity and Its Implications«. In: *Ethnic and Racial Studies* 30.6, S. 1024–1054.

10 Vgl. Marc Hill/Erol Yildiz (2014): »Einführung«. In: Dies. (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen, Ideen, Reflexionen*. Bielefeld: transcript, S. 7–9, hier S. 8. Erol Yildiz (2014): »Postmigrantische Perspektiven: Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit«. In: Erol Yildiz/Marc Hill (Hg.): *Nach der Migration, Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, S. 19–36, hier S. 22.

und das Verständnis ästhetischer Praktiken und Räume, die durch die Migration beeinflusst werden.[11]

Dieser Ansatz bringt im Rahmen des französischen Filmfeldes mindestens zwei Herausforderungen mit sich. Es stellt sich zum einen die Frage, wie man den Beitrag von Migrant*innen in einem Feld bewerten soll, wenn der Blick auf Migration und damit auf Migrant*innen pejorativ, infantilisierend und sogar dehumanisierend bleibt. Die zweite Herausforderung besteht darin, neue Diskurskategorien und Instrumente zu finden, um diese Veränderungen und Bestrebungen ausreichend zu erfassen.

Ein Lösungsentwurf besteht darin, die Artikulation der Hauptbetroffenen, der sogenannten rassifizierten und migrantisierten Subjekte, ins Zentrum zu stellen. Bei der erneuten Betrachtung des Zitats von Kechiche fallen mir zwei weitere Elemente auf, die in dem folgenden Satz zusammengefasst sind: »Que faisons-nous pour arrêter ce poison qu'est le racisme? Moi, je réalise des films.«[12] Ich stelle also gemeinsam mit Kechiche den zentralen Wert fest, den die Frage des Rassismus in der französischen Gesellschaft erlangt hat, und im Umkehrschluss die interventionistische Logik, in die sich sein Kino gegenüber der Nation einordnen möchte. Dies aktualisiert unabdingbar die Beziehung des Films zur Gesellschaft und zur Nation. Und dabei werden die Begriffe, Prozesse und Logiken dieser Beziehung hinterfragt. Unter anderem die folgenden Fragen: Wie kann man als filmschaffendes Subjekt seine Angst, seine Beklemmung und seine Unsicherheiten gegenüber der französischen Nation zum Ausdruck bringen, ohne gleichzeitig in die Falle der Viktimisierung zu geraten? Wie und von wo aus kann man sich an diese Nation wenden, wenn man von der nationalen Bühne ausgeschlossen und in die ethnische Peripherie abgeschoben zu sein scheint? Wie kann man wahrgenommen und gehört werden, wo man nicht erwartet wird? Wie entkommt man der Falle einer imaginären peripheren Community, und wie kann man aus einer Position sprechen, die als national wahrgenommen wird?

Diese Beziehung des Films zur Nation als Mythos und als diskursives Gebilde setzt außerdem die zugrunde liegenden Fragen der Subjektivitätsprozesse auf die Agenda. Denn wenn der Film die Nation und die Gesellschaft durch das Prisma von Subjekten artikuliert, die ihre Angst herausschreien und gegen ihre Peiniger kämpfen, kann dieses Medium ihre Äußerungen und damit ihre Positionierung innerhalb ihres Kulturraums und gegenüber ihrer Aufnahmegesellschaft beeinflussen. Das Medium Film erfüllt somit nicht nur eine reine Repräsentationsfunktion, sondern verfügt auch über eine Agency, die zu neuen gesellschaftlichen Idealen führen und so die Identitätswahrnehmung eines filmschaffenden Subjektes innerhalb die-

11 Vgl. Ebd.

12 Abdellatif Kechiche zit.n. Eric Libiot (26.10.2010): »L'Express«. a.a.O.

ses nationalen Raums beeinflussen kann. Und nicht zuletzt kann das Medium Film Aufschluss über die Imagination seines schaffenden Subjektes geben.

Es stellt sich die Frage, welchen Platz ein filmschaffendes Subjekt mit Migrationsgeschichte in einer postmigrantischen Gesellschaft einnimmt und mit welchen Schwierigkeiten es in seinem filmischen Schaffensprozess im Kontext einer postmigrantischen Gesellschaft konfrontiert ist. In diesem Zusammenhang gälte es zu klären, ob das filmschaffende Subjekt nur unter dem Prisma einer gewissen Essentialisierung seiner persönlichen Identität wahrgenommen wird. Ebenso kann der Frage nachgegangen werden, welche Stellung es zu diesen essentialistischen, essentialisierenden und rassifizierenden Versuchen einnimmt, die bei den Betroffenen oft mit großer innerer Unruhe, Angst und Nostalgiegefühlen einhergehen.

Sich aber auf dieses Prisma zu beschränken, wäre ebenso essentialistisch, denn es würde bedeuten, ein kreatives Subjekt auf nichts anderes als seine Ängste und Sorgen zu reduzieren. Es würde bedeuten, sich darauf zu beschränken, es nur unter dem Prisma des reduktionistischen, entmündigenden und teils entmenschlichenden Blicks der »anderen« wahrzunehmen. Dies zu akzeptieren, hieße in gewisser Hinsicht, ästhetische Praktiken wie den Film an sich zu essentialisieren, ihnen eine bestimmte feste Identität zuzuschreiben.

Neben der kategorisierenden, sehr oft abwertenden und frustrierenden Angleichung des »Anderen« auf der einen Seite gibt es auf der anderen Seite das, was man mit Toni Morrison die Macht der Imagination benennen kann. Morrison sah darin die Stärke, Widerstandsfähigkeit und Ernsthaftigkeit des imaginativen Aktes, der die *racial awareness* als Agency betrachtet, um den Rassismus aufzusprengen und den Kanon der amerikanischen Literatur zu erweitern.[13] Aus heutiger Sicht und im französischen Filmkontext handelt es sich um die Vorstellungskraft des rassifizierten Subjekts, die sich nicht zwangsläufig in einer Strategie des Selffulfilling, sondern eher in Reaktions- und Verhandlungsstrategien anhand von ästhetischen Werken vollzieht. Filmemachen verstehe ich vor diesem Hintergrund als einen ständigen Aushandlungsprozess: eine Aushandlung mit sich selbst, mit den eigenen Ängsten und Befürchtungen, aber auch mit den eigenen Bestrebungen und Wünschen, mit der eigenen Umgebung und ihren Räumen und mit einer nationalen Filmkultur. Positiv formuliert handelt es sich um einen ästhetischen Prozess, der die Freiheit von migrantischen Subjekten neu aushandelt, die in kulturellen Systemen gefangen und eindeutig rassifiziert sind. In Anlehnung an Morrison geht es darum, Aspekte der eigenen sozialen Verortung in Elemente der filmästhetischen Sprache zu verwandeln, Erzählstile zu verwandeln und Tabus zu dekonstruieren.[14] Mit konkreteren Worten heißt das, ästhetische Systeme der rassistischen Rassenkodifizierung

13 Vgl. Toni Morrison (1993): *Playing in the Dark. Whiteness and Literary Imagination.* New York: Vintage Books, S. xiif.

14 Vgl. Ebd., S. 4.

und der Fetischisierung anzugehen, die Stereotypologie innerhalb einer nationalen (oder auch globalen) Filmkultur anzufechten.[15] Diese Imagination, die sich in den Filmen niederschlägt, verbindet dann die Freiheitsagenda sowohl auf individueller als auch auf nationaler Ebene. Der Fall Kafka ist in diesem Zusammenhang in mehrfacher Hinsicht vielversprechend.

Kafka, der in Böhmen unter österreichischer Regierung lebte und der jüdischen Minderheit angehörte, sah sich von einer Nostalgie heimgesucht. Diese resultierte aus den folgenden vier Unmöglichkeiten: »Der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, Deutsch zu schreiben, der Unmöglichkeit, anders zu schreiben, fast könnte man eine vierte Unmöglichkeit hinzufügen, die Unmöglichkeit zu schreiben«.[16] In der Forschung zu Kafka und seinem Werk gibt es mittlerweile den Konsens, dass diese verschiedenen Unmöglichkeiten der Motor seines literarischen Schaffens waren.[17] Im Kontext der Migration und zweifellos auch der Postmigration kann sich die Zusammensetzung aus diesen bestehenden Unmöglichkeiten mit anderen Emotionen des schöpferischen Subjekts in eine Art Vitalität verwandeln. Diese kann es jenem Subjekt ermöglichen, sich selbst auszudrücken, neue Worte zu kreieren und sich gegenüber dem Blick, unter dem es leidet, zu positionieren. Diese Vitalität kann schließlich auch eine Erneuerung der nationalen Filmkultur durch das filmschaffende Subjekt ermöglichen, einen diskursiven Beitrag zu bestimmten Fragen leisten, die manchmal über die nationale Filmkultur selbst hinausgehen. Mit anderen Worten: Diese Vitalität kann auf philosophisch-diskursive Weise zur Darstellung vom »peuple qui manque«[18] im Kontext der postmigrantischen Nation beitragen.

Problem- und Fragestellung

Die vorliegende Arbeit interessiert sich für europäische Regisseur*innen insbesondere mit afrikanischer Migrationsgeschichte. Auf die Filme des französischen Regisseurs Abdellatif Kechiche gehe ich im Sinne einer Fallstudie ein.

Zwei Begriffe sind hierbei von besonderer Relevanz: *minor cinema* und *national cinema*.[19] Um verlässliche Antworten auf die Forschungsfragen zu erhalten, wie ich

15 Vgl. Ebd., S. 68f.

16 Franz Kafka (1958): *Briefe. 1902–1924*. Max Brod (Hg). Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 337.

17 Vgl. David Simo (2017): »Interkulturalität als Schreibweise und Thema Franz Kafkas«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8.1, S. 147–159, hier S. 151.

18 Gilles Deleuze (1993): *Critique et clinique*. Paris: Les éditions de Minuit, S. 14.

19 Ich habe mich dazu entschlossen, diese Wörter kursiv zu schreiben, da es sich um sogenannte Fremdwörter handelt. Also die Begriffe *minor cinema*, *national cinema* und *cinéma de banlieue* werden hier nicht eingedeutscht. Deren Übernahme in ihrer fremdsprachigen Form ist auch darauf zurückzuführen, dass die wissenschaftliche Diskussion um einen Begriff wie *mi-*

Stellung zu der Kategorie des *minor cinema* beziehe, muss zunächst skizziert werden, wie der Begriff *national cinema* im herkömmlichen Sinne aufgefasst wird.

Das Konzept *national cinema* fungiert in der filmwissenschaftlichen Literatur als Überbegriff für die verschiedenen Akteur*innen, Interaktionen und Netzwerke, die die Filmlandschaft einer Nation prägen. Es liegen hierzu einige Studien vor,[20] die der systematischen Erläuterung dieses Begriffs gewidmet sind. Nach meiner Auswertung der Literatur kristallisierte sich heraus, dass sich die Forschung zum *national cinema* mit zwei Hauptfragen befasst: Zum einen wird die Frage aufgeworfen, wie das Nationale filmisch strukturiert ist; zum anderen wird danach gefragt, wie sich die Nation in Filmen artikuliert. Anders formuliert: Im Zentrum des Erkenntnisinteresses steht die Frage, wie Filme zur Konstruktion einer Nation und somit zum »myth of the national«[21] beitragen. Die erste Perspektivachse bezieht sich dabei auf die strukturelle Konfiguration einer Filmlandschaft, die zweite wiederum auf die ästhetischen Strategien und Techniken, mit denen eine Nation dargestellt, artikuliert, verhandelt oder dekonstruiert wird.

In der ersten Forschungsperspektive lässt sich daher die Struktur eines *national cinema* hinsichtlich dreier Aspekte verstehen. Dabei ist der erste produktionsästhetisch gefasst und bezieht sich auf die Aspekte der Filmindustrie und der Distributionsmodi; der zweite Aspekt steht in Bezug zu den Filmen selbst und ihrer Genrebildung; der dritte verweist auf die Rezeption von Filmen, die Praktiken der Auszeichnung und Preisvergabe sowie auf die Entstehung eines Filmkanons.

Besonderes Augenmerk muss bei einer filmwissenschaftlichen Überarbeitung des Begriffs *national cinema* dem zweiten Aspekt gelten. Neben Gattungszuschreibungen wie dem Mainstreamkino, historischen Filmen oder Dokumentarfilmen existieren spezifisch für Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte Subkategorien wie *cinéma beur*, *Black British cinema* oder Kino der Fremdheit[22] (bzw. Immigrantenkino), die jeweils dem französischen, britischen und deutschen *national cinema*

---

nor cinema und *national cinema* hauptsächlich in englischer Sprache geführt wird. Es geht mir also darum, durch diese Übernahme den Diskurs aufzuzeigen, in den ich mich einschreiben möchte, und diesen sogar zu erweitern, indem ich beispielsweise den Begriff *minor cinema* mit dem der Nation in einem interkulturellen Kontext zusammenführe.

20 Vgl. Susan Hayward (1993): *French National Cinema*. London/New York: Routledge. Andrew Higson (1989): »The concept of national cinema«. In: *Screen* 30.4, S. 36–47. Mette Hjort/Scott Mackenzie (2000): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Cinema and Nation*. London/New York: Routledge, S. 1–15.

21 Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 14.

22 Georg Seeßlen beschreibt mit dieser Kategorie diejenigen Filme, die die schwierigen Lebensbedingungen der ausländischen Gastarbeiter*innen und deren Integrationsschwierigkeiten in Deutschland auf die Leinwand bringen. Dieses auf der Darstellung von Klischees und Stereotypen beruhende Genre schließt Filme von Regisseur*innen mit und ohne Migrationshintergrund in der deutschen Filmlandschaft ein. Um nur Filme von Filmemacher*innen mit Einwanderungshintergrund in den Fokus zu rücken, wird insbesondere in den Medien von Im-

zuzuordnen sind. Diese letztgenannten Subgenres, die Deniz Göktürk und Susan Hayward aus der Sicht der postkolonialen Theoriebildung als »peripheral cinemas« und daher als »minor cinemas«[23] betrachten würden[24], erwecken den Eindruck, dass das *national cinema* manche Regisseur*innen immer noch als »Fremde« identifiziert. Solche Klassifizierungsprozesse zeichnen sich demnach keineswegs durch eine neutrale oder ausschließlich ästhetisch motivierte Perspektive aus, wie etwa Hamid Naficy festgehalten hat:

> While the classificatory categories are important for framing and positioning films to target markets, distributors, exhibitors, reviewers, and academic studies, they also serve to overdetermine and delimit the film's potential meanings. The undesirable consequences of overdetermination of meanings and ideological structuration are particularly grave for films made in the diaspora. By classifying these films in one of the established categories, the very cultural and political foundations that constitutes them are limited, negated or effaced altogether.[25]

Vor diesem Hintergrund betrachte ich solche Kategorien (*cinéma beur, Black British cinema*, Kino der Fremdheit) nicht als unhintergehbaren Zusammenhang. Dieses Verständnis erfolgt jedoch nicht aufgrund der Tatsache, dass jene auf essentialistischen Betrachtungen wie der Herkunft von Regisseur*innen beruhen. Ebenso wenig besteht der Bezug in der Annahme, diese könnten die Rezeption von Filmen deterministisch beeinflussen. Vielmehr zeigt sich bei einer solchen erkenntnistheoretischen Herangehensweise, dass sie – etwa für das Gesamtwerk von Abdellatif Kechiche – gänzlich ungeeignet sind. Am Beispiel von Kechiche möchte ich im Folgenden versuchen, diesen Umstand in groben Zügen zu veranschaulichen.

---

migrantenkino geredet. Vgl. Georg Seeßlen (2000): »Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain«. In: *epd/Film* 12, S. 22–29, hier S. 22–23.

23 Auf der einen Seite steht der Begriff für Filme von/über Migrant*innen und Diasporacommunitys in Europa. Im Spannungsverhältnis mit der Globalisierung und dem nationalistischen und fundamentalistischen Aufschwung werden die als »minor« imaginierten Filmkulturen den Ideen von europäischen reinen und authentischen (Film-)Kulturen entgegengestellt. Auf der anderen Seite vertritt dieses Kino ethnische Minoritäten (in Bezug auf die Sprache, die Religion oder eine regionale Kultur) auf einer subnationalen Ebene wie z.B. »Catalan, Québecois, Aboriginal, Chicano and Welsh cinemas«. Deniz Göktürk (2003): »Turkish delight, German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema«. In: Karen Ross/Deniz Derman (Hg.): *Mapping the Margins. Identity Politics and Media*. Cresskrill: Hampton Press, S. 177–192, hier S. 178.

24 Vgl. Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 5–6. Deniz Göktürk: »Turkish delight, German fright.« a.a.O., S. 178f.

25 Hamid Naficy (1994): »Phobic spaces and liminal panics. Independent transnational Film Genre«. In: *East-West Film Journal* 8.2, S. 36–59, hier S. 38.

Das Genre *cinéma beur* bezieht sich auf Filme von französischen Regisseur*innen maghrebinischer Herkunft. Diese Filme beschreiben die Lebensbedingungen von *beur*-Communitys in Frankreich, die darin üblicherweise als Opfer, als straffällige und somit als integrationsunfähige Personen dargestellt werden. Kechiche kommt ursprünglich aus Tunesien. Seine Filme werden meistens als Werke aus den ethnisch gettoisierenden Genres des *cinéma beur* und des *cinéma de banlieue* rezipiert. Jedoch müssen seine Filme vielmehr als komplexe Melange von Coming-of-age-Film, Biopic, Historienfilm, Mainstreamkino und Nouvelle Vague begriffen werden.

Es wäre nicht aussagekräftig, die sogenannten *immigrant cinemas* als *popular cinemas* und zugleich als *minor cinemas* zu verstehen.[26] Denn auf diese Weise würde *immigrant cinema* als *popular cinema* einerseits dem *auteur/high art cinema*, als *minor cinema* dem Mainstreamkino andererseits entgegengestellt.[27] Eine solche Herangehensweise führt zu Dichotomien und trennt in absoluter Weise ein in Frankreich als *immigrant cinema* gekennzeichnetes Genre wie *cinéma beur* sowohl von *auteur/high art cinema* als auch vom Mainstreamkino ab.

Aufgrund dieser inhaltlichen und ästhetischen Parameter besteht die Notwendigkeit einer neuen Erarbeitung von *minor cinemas,* und zwar sowohl als Diskurs- als auch als Ordnungskategorie. Dies soll im vorliegenden Fall ermöglichen, Regisseur*innen und deren Werke aus solchen ethnisch konstruierten (und dergestalt marginalisierten) Genres herauslösen. Entscheidend für eine Erfassung des ästhetischen Potenzials der Filme ist es, die komplexe Vielzahl kritischer Bezugnahmen zum Konzept *national cinema* in den Werken selbst herauszuarbeiten. Dies schließt mit ein, die Laufbahnen von postmigrantischen Filmemacher*innen sowie deren Subjektivierungs- und Imaginationsstrategien gegenüber ihren europäischen Aufnahmenationen ausgehend von ihren Filmen zu analysieren.

Welche Bedeutung könnte demnach ein neuartiger Definitionsversuch von *minor cinemas* als Diskurskategorie für die Klassifizierung und die Analyse der Werke von Regisseur*innen wie Kechiche haben? Wie artikulieren *minor cinemas* die Nation und das »nationale Narrativ«? Welche nationalen Mythen (»myths of nation« im Sinne von Susan Hayward) greifen sie auf, und wie werden diese reflektiert, welche Bedeutungen werden ihnen zugeschrieben? Welche Strategien setzt Kechiche ein, um

---

26 Vgl. Christian Bosséno (1992): »Immigrant Cinema: National Cinema. The Case of Beur Film«. In: Richard Dyer/Ginnette Vincendeau (Hg.): *Popular European Cinema*. London/New York: Routledge, S. 47–57, hier S. 56. Alain Gabon (2009): »The transformation of French identity in Mathieu Kassovitz's Films Métisse (1993) and La Haine (1995)«. In: Hafid Gafaïti/Patricia Lorcin/David Troyansky (Hg.): *Transnational Spaces and Identities in the Francophone World*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, S. 115–147, hier S. 120. Will Higbee (2013): *Post-Beur Cinema, North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Ann M. Condron (1997): »Cinema«. In: Sheila Perry (Hg.): *Aspects of contemporary French*. London/New York: Routledge, S. 208–225, hier S. 219.

27 Vgl. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 12

in das französische *national cinema* einzudringen? Wie erwirbt ein solcher Regisseur das hierzu nötige symbolische Kapital? Im Falle Kechiches ist im Kern Folgendes zu untersuchen: Trägt er in seinen Filmen etwas zur Infragestellung der Nation bei, wo sie als homogenes, Differenzen nivellierendes soziales Gebilde dargestellt wird? Inwiefern entwickelt er bei seinen filmischen Verhandlungen von Nation eine neue Ästhetik des poetischen Realismus in der Tradition von Jean Renoir, Maurice Pialat und Agnès Varda weiter, die die französische Filmkultur zugleich bereichert und Ordnungskategorien wie das Genre *cinéma beur* kritisiert haben?

Im Lichte dieser epistemologischen Herangehensweise und der damit verbundenen Fragen gehe ich in meiner Dissertation hinsichtlich der Ästhetik Kechiches von Folgendem aus: Erstens artikuliert sich in Kechiches Filmen die französische Aufnahmenation durch filmische Repräsentationen von Mythen, Narrativen und zeitgenössischen realitätsnahen Thematiken, die speziell an diese Nation gebunden sind. Zweitens wird die in den Filmen reflektierte Aufnahmenation aus den Perspektiven von Minoritäten und Marginalisierten kritisch dargestellt und dekonstruiert. Und drittens lässt sich die Wortergreifung von Kechiche im französischen *national cinema* als positiv und zugleich als klaustro- und agoraphobisch beschreiben.[28]

Aktueller Forschungsstand und Forschungsziele

Eine der zentralen Fragestellungen der vorliegenden Arbeit ist das Verhältnis zwischen Film und Nation.[29] Zu ihrer Zeit formulierte Susan Hayward dieses Spannungsverhältnis mit folgenden Worten:

> First, how is the national enunciated? In other words, what are the texts and what meanings do they mobilise? And, second, how to enunciate the national? That is, what typologies must be traced into a cartography of the national? Or, expressed more simply, what is there, what does it mean and how do we write its meaning?[30]

28 Damit ist in Anlehnung an Hamid Naficy gemeint, dass die Regisseur*innen eine positive Angst vor der klassischen Konfiguration ihres europäischen *national cinemas* haben. Daher lehnen sie die klassischen Kategorien ab, die ihnen von vorneherein aufgrund ihrer Herkunft zugesprochen werden. Genau diese Ablehnung, diese positive Klaustrophobie und Agoraphobie lässt sich an ihren filmischen Werken nachvollziehen. Vgl. Hamid Naficy: »Phobic spaces and liminal panics«. a.a.O., S. 36.

29 Vgl. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O. Andrew Higson: a.a.O. Mette Hjort/Scott Mackenzie: a.a.O.

30 Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 5.

Um die Relevanz und Aktualität dieses Themas zu verstehen, will ich in groben Zügen rekonstruieren, wie der aktuelle Stand der Diskussion zu diesem Anliegen ist.

Mit Naficy hat sich die Forschung zu Filmwerken von diasporischen Regisseur*innen bereits um die Jahrtausendwende vertieft.[31] Auf der Grundlage von »complexities, regularities, and inconsistencies of the films made in exile and diaspora, as well as for the impact that the liminal and interstitial location of the filmmakers«[32] formuliert Naficy das Konzept von *accented cinema*, mit dem er einen Paradigmenwechsel formuliert. Denn dieser Rahmen distanziert zunächst Filmemacher*innen mit Migrationsbiografie oder in einer Flucht- und Exilsituation von der nationalen Filmkultur des Gastlandes. Diese möchte Naficy in die kinematografischen Kulturen ihrer Herkunftsländer (re-)integriert sehen. Eine solche Erarbeitung fußt auf der Untersuchung der ästhetischen Praktiken dieser Filme, ihrer narrativen Strukturen und Produktionskanäle. Diese Konzeptualisierung der »category of exilic and diasporic cinema«[33] bietet einen reichen Fundus. Indem sie die vielgestaltige Pluralität der ästhetischen Produktionen aufzeigt, rekonstruiert sie die Spuren der zirkulierenden Imagination sowie die Verflechtung des Lokalen und des Globalen. Emna Mrabets Herangehensweise an das Kino von Kechiche – *La Faute à Voltaire* (2000) bis *La Vie d'Adèle* (2013) – ist nahezu deckungsgleich.[34] Sie versteht Kechiches Kino im Wesentlichen als »un mouvement de réappropriation de la population d'origine maghrébine de sa propre représentation à l'écran«.[35] Die Wiederaneignung fungiert als ästhetische und identitätsbezogene Strategie, mit der eine gemeinschaftliche Emanzipation artikuliert wird. Als Mitglied der arabischen Community eignet sich Kechiche, dem Gedankengang von Mrabet zufolge, eine kollektive Identität an und strukturiert sie nach den eigenen Wünschen und Überzeugungen. Aus dieser scheinbar authentischen Wortergreifung gehe die Legitimität von Kechiche hervor, über seine bzw. im Namen seiner »community« zu sprechen, ja innerhalb der französischen Filmkultur überhaupt zu sprechen. Allerdings liegt es nahe zu glauben, dass das filmschaffende Subjekt als vermittelnde Instanz zwischen diesen beiden kulturellen Räumen fungiert, die sich kaum gegenseitig beeinflussen. Ein solcher Ansatz ermöglicht es jedoch nicht ausreichend, die Voraussetzungen, besser noch die Hintergründe von Kechiches Kino zu verstehen, das ständig verschiedene Formen von Alteritäten, Peripherien aneignet, aber auch Zentren beschreibt und neu verhandelt.

Es liegt auf der Hand, dass ein solcher auf das Exil ausgerichteter Ansatz in der Falle von *race* bzw. Herkunft gefangen bleibt. Er betrachtet den Filmemacher und

31 Vgl. Hamid Naficy: *An accented cinema*. a.a.O.

32 Ebd., S. 19.

33 Ebd.

34 Vgl. Emna Mrabet (2016): *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche. Premisses et Devenir.* Paris: Riveneuve.

35 Ebd., S. 291.

seine Produktionen im Wesentlichen unter der Kategorie der *ethnicity* bzw. des Herkunftslandes. In dieser Hinsicht bleibt die Diskussion polarisiert und ebenso restriktiv wie der Ansatz, der *race* und Herkunft in den nationalen Filmkulturen Westeuropas essentialisiert.

Claire Diao distanziert sich deshalb von diesem Paradigma und schlägt das Konzept der *Double vague* vor.[36] Es ergibt sich aus der Analyse des Werdegangs von zeitgenössischen Filmemacher*innen und Schauspieler*innen wie Ameur-Zaïmeche, Mathieu Kassovitz, Medhi Charef, Abdellatif Kechiche oder Houda Benyamina. Diao kommt zu der Feststellung, dass die französische nationale Filmkultur seit ca. zehn Jahren immer mehr von Regisseur*innen aus Doppelkulturen bzw. Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte dominiert wird. Trotz der alarmierenden Diskriminierungspraktiken, denen er ausgesetzt ist, bringt dieser neuere Trend die französische Landschaft durch neue Techniken, neue Themen und neue Stile aus der gewohnten Ordnung. Dies hat den Vorteil, dass bestimmte Schemata und Klischees, diskriminierungsbeladene genrekonforme Darstellungen durchbrochen werden und Gegenrepräsentationen von denjenigen Personen zu sehen sind, die in der französischen Medien- und Filmszene unangemessen bzw. wenig dargestellt werden.[37]

An Diaos Argumentation sind mir vor allem zwei Punkte wichtig. Erstens: die Dezentrierung des sakralen Charakters der singulären Identität, die durch eine zusammengesetzte Identität, eine Art plurale *race* (*Double vague*) ersetzt wird. Zweitens: das Verständnis dieser *Double vague* als eine Agency mit vielfachen Auswirkungen. Diese reichen von der Erweiterung des symbolischen Kapitals dieser Filmemacher*innen[38] über ihre Neupositionierung innerhalb der französischen Filmkultur bis hin zur Erweiterung des nationalen Filmkanons. Dies bedeutet für diese Akteure innerhalb des französischen nationalen Filmkultur die Entfaltung einer Art »multiscalar perspective«[39], die herausstreichen will, in welche lokale Dynamiken von politischer, sozialer, ökonomischer sowie kultureller Art migrantische Filmemacher*in-

36 Vgl. Claire Diao (2017): *Double vague. Le nouveau souffle du cinéma français*. Vauvert: Au diable.

37 Vgl. Ebd., S 131.

38 Claire Diao verweist hierbei auf die Zunahme des symbolischen Kapitals der Doppelwelle u.a. mit dem Erhalt großer nationaler und internationaler Auszeichnungen wie dem César, den Palmen von Cannes, dem Prix Louis-Delluc und den Löwen der Mostra von Venedig. Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 10f.

39 Der Begriff stammt von Ayşe Çağlar und Nina Glick Schiller aus den Kulturwissenschaften und vor allem den *migration studies*. Sie verwenden »scale« in Bezug auf Machtverhältnisse. Dieser Begriff positioniert sich tatsächlich gegen Essentialisierungsversuche und befasst sich analytisch mit der räumlichen und zeitlichen mutualen Konstituierung des Lokalen, Regionalen und Globalen. Vgl. Ayşe Çağlar/Nina Glick Schiller (2015): »A Multiscalar Perspective on Cities and Migration. A Comment on the Symposium«. In: *Sociologia* 2, S. 1–9, hier S. 2f.

nen eingebettet sind. Dank des Begriffs »positionality«[40] wird ihnen die Fähigkeit zugewiesen, soziale Beziehungen auf verschiedenen Ebenen bauen zu können, neue »sociabilities« und somit Dynamiken konstruieren zu können. Dass damit sowohl die eigene ästhetische Praxis als auch die Konfiguration von Machtverhältnissen in eigenen soziokulturellen Raum beeinflusst werden, wird hier verabsolutiert.

Die Auseinandersetzung mit der Positionierung von Akteur*innen wie Kechiche anhand seiner Filme und den Fragestellungen rund um das *national cinema* bringt neue Erkenntnisinteressen mit sich. Einerseits gilt es zu verstehen, wie sich Kechiche mit Migrationsgeschichte allmählich (und nicht mehr statisch als *beur*-Subjekt) innerhalb der französischen Filmkultur positioniert und welche neuen Formen der Subjektivität (sowohl sozial als auch ästhetisch) daraus entstehen. Andererseits ist es von Interesse auszuführen, was diese veränderte Positionierung gleichzeitig über die französische »nation as myth«[41] aussagt. Dies bedeutet, den Austausch, aber auch die Spannungsverhältnisse zwischen Kechiches Filmen und der französischen Nation zu erkunden, wobei ein Schwerpunkt auf die ideologische Positionierung seiner Filme gegenüber einem ebenso ideologischen Konzept wie dem der Nation gelegt wird.

Vorbemerkungen zu theoretischer Basis und methodischer Strategie

Diese Arbeit referiert maßgeblich auf folgende theoretische Konstellationen: Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Aneignung von Franz Kafkas Entwurf über »kleine Literaturen«[42] sowie Pierre Bourdieus Theorie des kulturellen Feldes.[43]

In der vorliegenden Dissertation möchte ich einen neu definierten Begriff von *minor cinemas* erarbeiten. Dieser neue theoretische Entwurf wird als *minor minoritarian cinema* gefasst. Er wird sowohl von den Arbeiten von Deleuze und Guattari als auch aus dem Entwurf von Kafka zu »kleinen Literaturen« hergeleitet. Denn dem in der Filmwissenschaft oft verwendeten Ansatz zu *minor cinemas* oder *minoritarian cinemas*, der auf das poststrukturalistische Denken von Deleuze und Guattari zurückgeht, fehlt insbesondere die Fähigkeit, Filme als kulturelle Gebilde zu imaginieren, die in postmigrantischen Kontexten ständig an der ästhetischen Mit-Erfindung der Nation als Mythos beteiligt sind. Um dieses theoretische Manko zu beheben, wird

40 Ebd.

41 Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 5.

42 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari [1975](1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Franz Kafka (1976): *Tagebücher 1910 – 1923*. Max Brod (Hg.). Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 154.

43 Vgl. Jacques Rancière (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique-éditions.

der Entwurf Kafkas in die Diskussion mit einbezogen. Bei Kafka werden beispielsweise theoretische Zugänge zur Interkulturalität gewonnen, die für eine Umarbeitung des Begriffs *minor cinema* produktiv gemacht werden können. Daraufhin ermöglicht dieser einerseits, der Funktion ästhetischer Werke von Künstler*innen aus mehreren Kulturen bei der (Re-)Imagination einer Nation auf den Grund zu gehen. Andererseits schafft er einen Rahmen, mittels dessen die Positionierung solcher Filme bzw. Filmschaffenden zu nationalen Filmkulturen untersucht werden kann.

Die Annäherung einer poststrukturalistischen Theorie an Bourdieus Feld-Theorie wird dazu führen, sprachlich-ästhetische Prozesse mit spezifischen historisch-kulturellen Kontexten zu konfrontieren. Die Feld-Theorie soll erstens zur Einrahmung der Auseinandersetzung mit Positionierungsphänomenen innerhalb von *national cinema* dienen. Des Weiteren richtet sich mein Interesse an dieser Feld-Theorie auf Kategorien wie das symbolische Kapital, um zu veranschaulichen, wie diese Kapitalart von Kechiche erworben wird und inwiefern sie seiner filmpoetischen Hybridität korrespondiert.

Zu Arbeitsdesign und -gliederung

Dem Ziel der vorliegenden Arbeit auf die Spur zu kommen, würde auch bedeuten, deren architektorische Aufstellung zu verstehen. Eigentlich weicht sie vom klassischen deduktionistischen Argumentationsverfahren ab, das darin besteht, ausgehend von übernommenen, schon herausgearbeiteten Kategorien zunächst zu exponieren und anschließend auf die Probe eines Korpus zu stellen. Die Induktion wird auch häufig im Gewinnungsprozess von wissenschaftlichen Erkenntnissen einbezogen.[44] Damit mein Schreibprozess sich gemeinhin möglichst der Opazität entzieht, gehe ich kurz und transparent auf die Struktur und vor allem die dahinter versteckte Argumentationslogik ein.

Mir kommt es darauf an, begreiflich zu machen, wie Filme von postmigrantischen Autor*innen am Beispiel von Kechiche die französische Nation artikulieren und wie sich solche Autor*innen subsequent beziehungsweise gleichzeitig mittels ihrer Filme innerhalb ihrer nationalen Filmkulturen positionieren. Um insbesondere diese Positionierung zu entschlüsseln, stelle ich unter anderem die Hypothese von deren klaustrophobischem Charakter auf und damit ihrer Pluralität, sowohl in der Ästhetik als auch in der Besetzung der nationalen Filmkultur. Die Frage lautet daher, unter welchen Bedingungen der Blick auf Filmemacher*innen mit vorwiegend afrikanischer Migrationsgeschichte von peripherisierenden und infantilisierenden Lesarten befreit werden kann, damit sie sich vollständig in den

44 Vgl. Martin Gertler (2023): *Forschen lernen. Tipps zum wissenschaftlichen Arbeiten*. 4. Aufl. Norderstedt: BoD, S. 141f.

vorherrschenden nationalen Diskurs beziehungsweise die nationale Filmkultur einbinden lassen. So möchte ich vor dem Hintergrund einer poststrukturalistischen Kritik die epistemologischen Gefahren der ethnisierenden und essentialisierenden Logik zu Kategorien wie *race* beziehungsweise Ethnizität hervorheben, die in einigen nationalen Filmkulturen noch immer den Diskurs dominieren, wenn es darum geht, Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte und deren Werke zu besprechen und zu kategorisieren. In anderen Worten: Ich möchte westeuropäische *national cinemas* unter postkolonialen Gesichtspunkten analysieren, das heißt ausgehend von der besonderen Minderheit, die Filmemacher*innen mit afrikanischer Migrationsgeschichte darstellen, und unter poststrukturalistischen Betrachtungsweisen, das heißt diese Filmemacher*innen und ihre Werke in ihrer Fähigkeit erfassen, produktive und affirmative Diskurse sowohl über die Nation als auch über ihre westeuropäische nationale Filmkultur und über sich selbst zu artikulieren. Denn die essentialisierende und rassifizierende Herangehensweise an Filmemacher*innen mit Migrationsgeschichte und ihre Werke verfehlt die affirmativen Effekte, die die Laufbahn und die Werke solcher filmschaffenden Subjekte zeitigen können.

Daher ist meiner Ansicht nach im ersten Teil dieser Arbeit ein zweistufiges Vorgehen erforderlich, da das nationale Kino (und sei es nur in Frankreich oder Deutschland) sich diskursiv oft noch um bestimmte essentialisierende Logiken und Kategorien herum organisiert. Das erste Vorgehen besteht darin, das *national cinema* als Forschungsansatz zu verwenden, um die Konstellation der verschiedenen Positionen und Mutationen innerhalb einer nationalen Filmkultur kurz historiografisch zu umreißen. Das zweite besteht darin, *national cinema* als Forschungsgegenstand aus postkolonialer Perspektive zu betrachten, damit ihre innere Schwachstellen, Gefahren und rassialisierende Tendenzen aufgezeigt werden. Auf einer anderen Ebene, die ich diesmal als poststrukturalistisch betrachte, würde die Auseinandersetzung mit *national cinema* als Forschungsobjekt dazu führen, die theoretischen Mängel des Begriffs festzustellen – wie in Bezug auf das Konzept der Nation und des »peuple qui manque«.[45] Dies wird erlauben, eine theoretische Diskussion zu *national cinema* in Bezug auf Nation und Interkulturalität im Kontext der Postmigration zu führen. Diese Diskussion wird in den neuen theoretischen Rahmen münden, den ich als *minor minoritarian cinema* bezeichne.

Vor dem ideologischen Phantasma von fertig kuratierten Kategorien wird diesem ersten Teil die produktive favorisiert. Dieser erste Teil stellt eigentlich keinen bloß theoretischen, Theorie exponierenden Teil dar. Da er vom Gestus der Analyse punktuiert wird, erscheint er ebenfalls als ein fokussierender analytischer Teil von Filmen des *national cinema* an sich. Er darf *post festum* den Anspruch erheben, als analytischer Teil zu gelten. Als markantes Merkmal dieser Arbeit wird die Verquickung von *national cinema* sowohl als Forschungsansatz wie auch als

45 Gilles Deleuze: *Critique et clinique*. a.a.O., S. 14

Forschungsgegenstand betont, von Theoretischem und Analytischem. Dahinter steckt die Erkenntnis, dass Theoretisches ebenso im Modus des Analytischen aufzuscheinen vermag. Hierin unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von jener, der ein verabsolutierter deduktiver oder induktiver Gedankenvorgang zugrunde liegt. Diese transparenzmotivierte Erläuterung zur Struktur und Argumentation dieser Arbeit – die Ausprägung einer poststrukturalistischen Theoriebildung, das Infragestellen von Klassifizierungsprozessen – geht auch die Inblicknahme der Ästhetik und Trajektorien von zeitgenössischen filmschaffenden Subjekten mit Migrationsgeschichte in Westeuropa am Beispiel von Kechiche voraus. Dies zeigt sich insbesondere im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

Wie bereits erwähnt, besteht die Dissertation aus zwei Teilen. Im ersten Teil möchte ich die Idee von *minor minoritarian cinema* als neuem theoretischen Rahmen entwickeln, der der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem postmigrantischen Kino im Zusammenhang mit dem Begriff der Nation im westeuropäischen Kontext dienen soll. Dafür soll diesem Teil die wichtige Aufgabe einer filmgeschichtlichen und systematischen Rekonstruierung des Begriffs *minor cinema* im Zusammenhang mit dem weiteren *national cinema*-Begriff im Hinblick auf die entsprechenden theoretischen Hintergründe zuwachsen. Aus diesem Bemühen heraus werden sich dann die Mankos eines *minor cinema*-Begriffs ergeben. So soll der neu darzustellende Rahmen von *minor minoritarian* Film weit über das Konzept von Deleuze und Guattari hinausgehen. Diese theoretische Synthese wird dann aus drei Unterkategorien bestehen, nämlich Politik, Vitalität und Interkulturalität, sowie der Untersuchung von deren konstitutiven Zusammenhängen.

Zudem wird in diesem ersten Teil der Arbeit gezeigt, inwiefern dieser Rahmen – *minor minoritarian cinemas* – mit der Theorie des kulturellen Feldes von Bourdieu in Bezug gesetzt werden kann. Hierdurch wird eine Auseinandersetzung mit der Laufbahn und den Positionierungen des untersuchten Regisseurs sowie dem Kreationspotenzial bzw. dem Transformationscharakter von dessen filmischen Werken innerhalb eines vorgegebenen nationalen Kontexts ermöglicht.

Der zweite Teil der Dissertation wird dem Fallbeispiel Kechiche gewidmet. Hier werden auf der einen Seite dessen sechs erste Spielfilme (*La Faute à Voltaire*, 2000; *L'Esquive*, 2003; *La Graine et le Mulet*, 2007; *Vénus noire*, 2010; *La Vie d'Adèle*, 2013; *Mektoub my love: Canto uno*, 2017) als *minor minoritarian cinema* analysiert, die Frankreich als Nation bzw. die französische Gesellschaft im postmigrantischen Zeitalter mit erfinden. Dabei möchte ich demonstrieren, wie Kechiche die Stellung von Minoritäten (Migrant*innen, Flüchtlinge, queere *communities*) in der französischen Gesellschaft in seinen Filmen aushandelt und inwiefern sich diese zum »nationalen Narrativ« vor allem im Hinblick auf die Frage nach dem kulturellen Gedächtnis und dem Kolonialismus kritisch in Bezug setzen. Auf der anderen Seite wird die Kategorie des kulturellen Feldes angewendet, um daraus Erkenntnisse zu Kechiches Positionierung anhand seiner Filme innerhalb der französischen Filmkultur zu gewinnen. Dabei

wird besonders Augenmerk darauf gelegt, in welchem Ausmaß Kechiche anhand seiner Filme diskursiv Stellung nimmt zu Genres aus der nationalen Filmkultur wie dem *cinéma beur*, dem *cinéma de banlieue*, dem Biopic, dem queeren Mainstreamkino und zu nationalen ästhetischen Traditionen wie dem poetischen Realismus. Darüber hinaus soll auch erörtert werden, wie das Feld auf Kechiches filmische Artikulationen reagiert und welche Folgen diese Wechselwirkungen auf die Konstruktion seiner Autorschaft haben.

Teil I: Theoretische und Feld-bezogene Betrachtungen

Ein Blick auf die *national cinemas* Frankreichs, Deutschlands und vielleicht Großbritannien mit besonderer Rücksicht auf die diskursive Diskussion zu Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte erzwingt heutzutage einen Paradigmenwechsel: den Übergang vom vermeintlichen *minor* zu dem, was hier als *minor minoritarian cinema* genannt werden kann.[1] Bei letztgenannter Diskurskategorie geht es um Regisseur*innen mit Einwanderungsgeschichte, die ästhetische Strategien in ihrer Filmpraxis umsetzen, um dem jeweiligen nationalen Filmkanon ihrer europäischen Aufnahmenationen anzugehören, ferner ihn zu bereichern sowie zu erneuern. Dafür müssen sie nicht nur die Nation als inklusiven Begriff in den Mittelpunkt ihrer Filmästhetik stellen, sondern sich zugleich der verschiedenen Exklusions- und Marginalisierungspolitiken – die ich als *politics of conspacing* bezeichnen würde – innerhalb ihrer Filmfelder bewusstwerden, und diese Politiken weiterhin anhand ihrer Filme überwinden. Vor diesem Hintergrund zielt dieser Teil hauptsächlich darauf ab, einen theoretischen Ansatz zu entwerfen, mittels dessen Begriffe wie *cinéma beur*, *Black britisch cinema*, die Filmtheorien dominieren, sobald ein Film nicht von einem filmschaffenden Subjekt ohne (bewiesene) Migrationsgeschichte gedreht wurde, korrigiert werden. Mit *minor minoritarian cinema als* vorgeschlagenem neuen Ansatz wird die Idee formuliert, dass Filme von Regisseur*innen mit Einwanderungsgeschichte mit dem vollen Potenzial in der Theorie anerkannt werden, das sie für ein *national cinema* besitzen. Dies impliziert beispielsweise, dass Genres wie *cinéma beur*, *Black British cinema*, Kino der Fremdheit oder der Oberbegriff *minor cinema* definitorisch neu beladen, dekonstruiert werden und somit die *national cinemas* auch.

---

1 Es handelt sich um theoretische Konzepte, die es ermöglichen, ein Phänomen zu verstehen, das sich derzeit in einem tiefgreifenden Wandel befindet. Obwohl der Eindruck, dass die beiden Ebenen hier vermengt werden, durchaus geweckt werden könnte, sollte Folgendes hierbei betont werden: die aus der angewandten Filmkunst zu gewinnenden Perspektiven können dabei helfen, manche Diskussionen um bestimmte theoretische Kategorien neu zu konturieren. Die reziproken Austausche zwischen diesen beiden Ebenen wird auch hierin bezüglich Begriffe wie *minor cinema* einer kritischen Analyse unterzogen.

Im Folgenden soll der theoretische Rahmen vorgestellt werden, anhand dessen *national cinemas* als kulturelle Felder mit identifizierbaren Positionen sowie Akteur*innen und innewohnenden symbolischen Kämpfen erörtert werden können. Dann sollen die Begriffe *minor cinema* und *minor minoritarian cinema* unter Berücksichtigung meines Korpus beziehungsweise der Perspektiven von Regisseur*innen von Migrationsgeschichte jeweils rekonstruiert und diskutiert werden. Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit liegt der Schwerpunkt auf den nationalen *politics of conspacing*, denen Regisseur*innen mit Einwanderungsgeschichte wie Abdellatif Kechiche filmisch widerstehen, um deren Filmpoesis anders beziehungsweise als *minor minoritarian* aufzufassen.

1. *Minor cinemas* als Diskurskategorien

Wie schon angedeutet ist es nicht aussagekräftig, *immigrant cinema* einerseits als *popular cinema* dem *auteur/high art cinema*,[1] andererseits als *minor cinema* dem Mainstreamkino entgegenzustellen und somit Dichotomien zwischen dem *immigrant cinema* und dem *auteur/high art cinema* beziehungsweise dem Mainstreamkino zu unterstellen.

Im Fall von Filmen, die üblicherweise dem *immigrant cinema* zugeordnet werden, erfolgt eine Einstufung als *minor cinema* meistens auf Basis der Kategorie einer voretablierten Identität von Filmschaffenden (lesbisch, afrikanisch, migrant, *Black British*, queer usw.).[2] Alison Butler und Patricia White benutzen den Ausdruck *minor cinema* in Bezug auf ein *women's cinema*, das dem dominanten Kino nicht angehört.[3] Solch eine Bedeutungsverschiebung auf der Ebene der kategorialen Zuschreibung, dass lesbisch, afrikanisch oder *Black* als *minor* im Gegensatz zur dominanten Filmpraxis zu erschließen wäre, wirkt homogenisierend, verallgemeinernd, normativ und vorschnell. Gegen solche Kategorisierungen würde ich Beispiele von Regisseur*innen wie Kechiche oder Asante in Anschlag bringen. Beide sind nicht primär als *minor* zu kennzeichnen und dadurch aus dem Mainstreamkino unter dem Vorwand auszuschließen, dass sie ursprünglich aus Afrika kämen. Eine solche These stimmt weder mit ihrer jeweiligen sozioprofessionellen Laufbahn noch mit ihrer Filmpoetik überein. Angesichts des Status, den beispielsweise Kechiche heute in der französischen Filmkultur einnimmt, und des überwältigenden Erfolgs von Filmen wie *L'Esquive* (2004) und *La Vie d'Adèle* (2013) wäre es wenig überzeugend, ihn als *minor* im Sinne von ›minderwertigem Autor‹ zu klassifizieren.

Neben den Modellen von Butler und White zu *minor cinemas* können noch weitere erwähnt werden. *Minor cinema* ist eine modifizierte Übernahme des Begriffs *minor literature* von Deleuze und Guattari. Daraus gingen verschiedene filmwissenschaftliche Ansätze hervor. Tom Gunning diskutiert den Begriff *minor cinema* im Zusam-

1 Vgl. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 21.

2 Vgl. William Brown (2013): »Minor Cinema«. In: Edward Branigan/Warren Buckland (Hg.): *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London/New York: Routledge, S. 290–293, hier S. 293.

3 Vgl. Alison Butler (2002): *Women's Cinema, The Contested Screen*. London: Wallflower. Patricia White (2005): »Lesbian Minor Cinema«. In: *Screen* 49.4, S. 410–425.

menhang mit den *experimental* Filmemacher*innen, so etwa von Peggy Ahwesh und Phil Solomon, bei denen keine teleologischen Perspektiven vorlagen.[4] Die Motivation dieser Filmemacher*innen lag im Filmdrehen an sich und bestand nicht in dem extrinsischen Ziel, ein Zentrum zu erobern. Damit wird unterstellt, dass sich diese Filmemacher*innen nicht in die herrschenden Kategorien einordnen möchten beziehungsweise nicht dazu prädestiniert sind, die herrschenden Räume ihrer nationalen Filmkulturen zu erobern. Naficy wendet den Begriff auf »exilic and diasporic filmmakers« in Europa an, deren Filme über einen »Akzent« verfügen.[5] *Minor cinema* findet auch Eingang in Untersuchungen zu manchen *national cinemas*, die mit dem dominanten Hollywood verglichen wurden. Das gilt für Mette Hjorts Arbeit zum dänischen *national cinema*.[6] David James benutzt seinerseits *minor cinema* in Bezug auf das Nicht-Mainstreamkino in Los Angeles. Er übt eine Kritik am US-amerikanischen Kanon der Avant-garde-Geschichte und versucht im Anschluss daran, *amateur*-Regisseur*innen sowie Laufbahnen, die zwischen profit-orientierten und nicht-kommerziellen Institutionen schwanken, den Kanon zu eröffnen. *Minor cinema* wird für James dementsprechend zu einer »›rainbow coalition of demotic cinemas: experimental, poetic, underground, ethnic, amateur, counter, non-commercial, working-class, critical, artists, orphan, and so on‹«.[7] In einer neueren Publikation versetzen Lars Andersson und John Sundholm der bisherigen Forschung zu *minor cinema* einen Schlag, indem sie frische Perspektiven ins Feld führen. Sie suggerieren ein Verständnis, das die Analyse der Produktion, Produkte und des Publikums in Betracht zieht. *Minor cinema* in deren Verständnis bestimmt das *immigrant cinema* als eine kulturelle Praxis, die weit über die filmische Interpretation hinausgeht und eine Archivpolitik mit einbezieht.[8] Sie distanzieren sich auf diese Weise von den textbezogenen und interpretatorischen Ansätzen zu *minor cinema* in der Filmwissenschaft und verfolgen eine historiografische Herangehensweise, die sich grundsätzlich auf die Produktionsbedingungen konzentriert. Sie fassen deren Ansatz so zusammen:

> After all, the key problem for the immigrant filmmaker is not so much the question how the Other is to be represented, but how your position as the Other may

4 Vgl. Tom Gunning (1989): »Towards a Minor Cinema. Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon«. In: *Motion Picture 3* 1.2, S. 2–5.

5 Vgl. Hamid Naficy; *An Accented Cinema*. a.a.O.

6 Vgl. Mette Hjort (2005): *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

7 David E. James (2005): *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles.*, Berkeley: University of California Press, S. 13.

8 Lars G. Andersson/John Sundholm (2019): *The cultural practice of Immigrant Filmmaking. Minor Immigrant Cinema in Sweden 1950–1990*. Bristol/Chicago: Intellect.

> become a productive starting point for self-organization and filmmaking as a cultural intervention; as a way of producing a new context and even affirming one's otherness; and how these new practices are renegotiated because of established structures and conditions.[9]

Bei deren Fokus auf Produktionsfragen verlieren Anderson und Sundhom den diskursiven Charakter des Films aus den Augen, sowohl bei der Artikulierung neuer Textualitäten und neuer Identitäten als auch bei der Aushandlung neuer Räume und damit einer neuen Nation. So ist die entscheidende Frage für zugewanderte Filmemacher*innen nicht länger, wie ihre Position als »Andere« zu einem produktiven Ausgangspunkt für Selbstorganisation und das Filmemachen werden kann, sondern eher, wie diese Position zu einem produktiven Ausgangspunkt für das Filmemachen, für die nationale Filmkultur und deren Klassifizierungskategorien, für die eigene Positionierung innerhalb dieser Kultur und dem nationalen Raum und ferner für die Nation als anders zu diskursivierendem Begriff werden kann. Übrigens wird dieses »Anderssein«, hier auf einen interkulturellen Zwischenraum bezogen, als Anhaltspunkt für eine neue Textualität und neue Diskurse sowohl über das Feld und Identitätsfigurationen als auch die Nation bei Andersson und Sundholm wenig oder gar nicht angesprochen – eine Lücke, für die Kafka Lösungsskizzen anbieten könnte. In seiner Zeit brachte Kafka bereits seine interkulturelle Positionierung und sein literarisches Schreiben in einen Zusammenhang mit der ästhetischen Erfindung einer begehrten Nation.

Wie bereits erwähnt, geht die theoretische Diskussion über *minor cinema* weitgehend auf die Beiträge von Deleuze und Guattari zum Konzept der *littérature mineure* zurück, die sich ihrerseits auf Kafka stützten. Ein Blick auf die Historiographie dieses Konzepts erlaubt mir, mindestens zwei Thesen zu formulieren: die Ansätze zu *minor cinemas* sollen in der Filmwissenschaft keinen verabsolutierten Anspruch auf Normativität erheben. Sie sind daraufhin von Fallbeispiel zu Fallbeispiel zu diskutieren. Es gilt als sicher, dass sich das Konzept *minor cinema* in seinem heuristischen Spektrum und gerade in seinem Bezug zu Minderheiten und dem Nationenbegriff allmählich von Kafka zu Deleuze und Guattari und dann von Deleuze und Guattari zu anderen verändert hat. Das poststrukturalistische Potenzial, das den von Deleuze und Guattari abgeleiteten Ansätzen innewohnt – obwohl beide sich explizit vom Poststrukturalismus im Allgemeinen distanziert haben –, scheint mir bei der Analyse der Filme und Laufbahnen von einigen Filmschaffenden mit Migrationsgeschichte im Zusammenhang mit Fragen der nationalen Filmkultur und der Nation im Kontext der Postmigration ebenfalls nicht ausreichend ausgelotet worden zu sein. Aus diesen Gründen möchte ich die Diskurskategorie *national cinema* vor dem Hintergrund der Beiträge von Deleuze und Guattari und Kafkas ursprünglichem

9 Ebd., S. 28.

Ansatz zu kleinen Literaturen erneut aufgreifen und diskutieren. Ich werde dabei kurz auf Kafkas literarisches Werk und dessen Produktionskontext blicken. Dies hat zum Ziel, auch von Kafkas Beispiel als Modell auszugehen, um den Hauptfall von Kechiche als Filmemacher mit Migrationsgeschichte im Zusammenhang mit der Nationsartikulierung (hier Frankreich) besser anzugehen.

1.1 *Minor literature* bei Deleuze und Guattari

Das auf Kafka angewandte Konzept der *minor literature* stützt sich stark auf die Philosophie der Immanenz und die Poetik des Werdens von Deleuze und Guattari. *Minor literature* ist im Grunde nicht von dem poststrukturalistischen Denken beider Philosophen abzuschotten. Aus diesem Grund werfe ich im Folgenden einen kurzen Blick auf diese Theorie.

1.1.1 Exkurs: Zur Rhizom-Theorie: Philosophie der Immanenz und Poetik des Werdens

Es gibt natürlich viele Türen, durch die man in die Gedankenwelt von Deleuze und Guattari eintreten kann. Ich maße mir nicht an, den »einen« Zugang zu dieser Welt zu benennen. Die Werke von Deleuze und Guattari sind genau so zu verstehen, wie es der Titel eines ihrer bedeutendsten Werke zum Ausdruck bringt: »Plateaus«. Die »Plateaus« funktionieren parallel. Sie können sich mal kreuzen, mal überlappen. Sie sind wie singuläre Mannigfaltigkeiten, die keine Einheit voraussetzen, in keine Totalität eingehen und auf kein transzendentales Subjekt zurückreichen.[10] Als Beispiele seien genannt: Rhizom, Fluchtlinien, Maschine, Nomadologie, Immanenz oder auch Werden. Im Folgenden möchte ich Immanenz und Rhizom als Begriffe kurz erörtern, die dabei helfen, die drei Kategorien von *minor cinema* begreifbarer darzulegen.

James Williams scheint in einer kurzen Frage, auf die er selber antwortet, die Deleuze'sche Philosophie der Immanenz zusammenzufassen:

> Are the privileged relations in a philosophy of the form of a relation ›to‹ something, or of a relation ›in‹ something? If it is ›to‹ then it is philosophy of transcendence. If it is ›in‹ then it is immanence. Deleuze is radical about immanence, that is, his philosophy is to be thought strictly in terms of relations ›in‹.[11]

10 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari [1980](1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag, S. II.

11 James Williams (2005): »Immanence«. In: Adrian Parr (Hg.): *The Deleuze Dictionary*. rev. edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 128–130, hier S. 128.

In diesem Zitat wird die Immanenz der Transzendenz entgegengestellt. Williams versucht im Fortgang, den Begriff Transzendenz mit Beispielen aus der Philosophiegeschichte und der Theologie zu illustrieren. Die Transzendenz ist also ein Rahmen, in dem ein Objekt »is related to« einem Wesen oder einem anderen Objekt, wobei das erste von dem zweiten abhängt, und das erste eher unabhängig von dem zweiten existiert oder bestimmt werden kann. Bei René Descartes besteht der Geist als das transzendente Wesen des Körpers oder auch Gott als das transzendente Wesen der geschaffenen Kreatur.[12] Wir befinden uns hier also in einer Konfiguration, in der Objekte hierarchisiert und Sachen evaluiert werden, und in der nicht reziproken Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Monaden der Vorrang eingeräumt wird. Diese Transzendenz ist nicht aus dem abendländischen dualistischen Denkrahmen wegzudenken (sein – nicht sein, Original – Kopie, Geist – Körper, sein – haben usw.).

Die Philosophie der Immanenz von Deleuze stützt sich unter anderem auf Friedrich Nietzsches[13] Philosophie des »eternal return« und postuliert Folgendes: Die Unsterblichkeit von Wesen besteht darin, dass Wesen in der Tat Teilnahme an unendlichen Prozessen haben. Dafür sollen irgendwelche Formen von (hierarchisierenden) Grenzziehungen zwischen den Wesen ausgelöscht und diese Wesen nicht mehr als voneinander isolierte Monaden gedacht werden. Wohl aber sollen sie als Monaden imaginiert werden, die miteinander kommunizieren, die zusammen wie ein offenes Netzwerk funktionieren können und eine horizontale, kreative und gegenseitige Beziehung haben, die »does not depend on negating things«.[14] Aus Immanenz wird bei Deleuze und Guattari ein Projekt herausgelesen, das darin besteht, sich von der Philosophie der Transzendenz zu distanzieren.

Dies kommt sehr klar zum Ausdruck in *Anti-Ödipus*,[15] in dem Deleuze und Guattari jene ödipalen Konstruktionen des Sinnes, der Repräsentation und daher jene Imperialisierung des Signifikanten gegenüber dem Signifikat abzubauen versuchen. Sie monieren den methodologischen Individualismus,[16] das hochhierarchisierte Subjekt und orientieren ihre Praxis an der Äußerung im kollektiven Sinne. Die Äußerung besteht hier nicht mehr als Ergebnis eines Subjektes aus einer Metaposition, sondern ergibt sich aus dem Engagement der verschiedenen Kompo-

12 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari (2005): *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Les éditions de minuit, S. 46.

13 Vgl. Gilles Deleuze (1962): *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France. Gilles Deleuze (2008): *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

14 James Williams: »Immanence«. a.a.O., S. 129.

15 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari [1972](1974): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

16 Vgl. Jean-Jacques Lecercle (2005): »Deleuze, Guattari and Marxism«. In: *Historical Materialism* 13.3, S. 35–55, hier S. 40f.

nenten wie bei einer Maschine beziehungsweise einem Gefüge. Dementsprechend schreiben Deleuze und Guattari:

> Wir meinen, dass ein Gefüge in seinem materiellen oder maschinellen Aspekt sich nicht auf eine Produktion von Gütern stützt, sondern gerade auf die Mischung von Körpern in einer Gesellschaft, die alle Anziehungen und Abstoßungen enthält, Sympathien und Antipathien, Veränderungen, Vermischungen, Durchdringungen und Erweiterungen, die alle Körper durch die Beziehung zu anderen Körpern beeinflussen. Ernährungsvorschriften oder die Sexualmoral regeln von vornherein alle obligatorischen, notwendigen oder erlaubten Körpervermischungen. Auch die Technologie hat unrecht, wenn sie Werkzeuge an sich betrachtet: diese existieren nur im Hinblick auf Mischungen, die sie möglich machen oder durch die sie möglich sind. Der Steigbügel hatte eine neue Symbiose Mensch-Pferd zur Folge, die zugleich neue Waffen und Geräte nach sich zog. Man kann Werkzeuge nicht von den Symbiosen oder Mischungen trennen, die ein maschinelles Gefüge Natur-Gesellschaft definieren.[17]

Für Deleuze und Guattari weist der Begriff Transzendenz darüber hinaus auf die Freud'sche Psychoanalyse und deren binäre Beziehung von Subjekt-Objekt, wobei das Begehren nie erfüllt wird und somit nur eine negative Rolle ausübt; wobei das Unbewusste nicht im Rahmen einer produktiven Fabrik gedacht wird.[18] Deleuze und Guattatri grenzen sich von dem »Linguistic turn« und der unter sprach- und sozialkonstruktivistischen Entwürfen verbreiteten Idee einer in zwei Ebenen aufgeteilten Welt ab, wobei »die materielle Sphäre des Seins als weitgehend passiv und stumm gilt, während die Sphäre der Kultur, des Bewusstseins und der sprachlichen Bedeutungsgebung als aktiv und konstituierend« konzipiert wird.[19] So gehe es der Immanenz à la Deleuze und Guattari darum, dem »Imperialismus des Signifikanten« beziehungsweise dem »cultural solipsm« den Rücken zu kehren.[20]

Die Philosophie von Deleuze lässt sich mit vielen neueren Theorieansätzen verbinden.[21] Dazu zählen etwa die *Postcolonial Studies* und deren Fokus auf die Mino-

---

17 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 126.

18 Vgl. Ebd., S. I. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus*. a.a.O., S. 64.

19 Vgl. Simon Schleusener (2015): *Kulturelle Komplexität. Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 14.

20 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*. a.a.O., S. 49.

21 Diese Grundgedanken der Philosophie von Deleuze/Guattari lassen sich verknüpfen mit dem *New Materialism* von Coole/Frost, dem *Speculative Realism* von Levi Bryant/Nick Srnicek/Graham Harman und Quentin Meillassoux,der Akteur-Netzwerk-Theorie von Andrea Belliger/David Krieger und Bruno Latour, dem Ansatz zu *Object-Oriented Ontology* von Graham Harman und Timothy Morton, der *Thing Theory* Bill Browns, der *Embodied Mind Theory* von Eleanor Rosch/Evan Thompson/Francisco Varela, der *Political Physiology* von John Protevi oder auch der *Assemblage Theory* Manuel DeLandas. Vgl. Simon Schleusener: a.a.O., S. 6.

ritäten, der Neue Materialismus oder auch die Assemblage-Theorie, die mehr oder weniger von der Poetik des Rhizoms und Werdens ausgehen.

Schon Henri Bergson interessierte sich für die Fragen nach der Produktion des Neuen und danach, wie die Philosophie in einem Schaffensprozess des Unendlichen involviert ist.[22] Deleuze und Guattari übernehmen diese Fragestellungen. Diese versuchen sie auszuhöhlen, indem sie sich antwortend Begriffen wie der Zeit,[23] der Bewegung, aber auch dem Rhizom annähern. Rhizom stammt ursprünglich aus der Biologie und verweist auf eine Art von Pflanzen, die sich dadurch charakterisieren, dass sich ihre Wurzeln im Boden weiter ausbreiten können und sich deswegen weitere Pflanzen gleicher Art entwickeln. Diese Eigenschaft wird meistens den Knollen zuerkannt. Davon ausgehend beschreiben Deleuze und Guattari mit Rhizom die Verbindungen, die Zusammenhänge, die Kombinationen, die Annäherungen, die zwischen Punkten, Positionen, Personen, Artefakten gleicher oder völlig unterschiedlicher Art bestehen können, um Linien zu bilden. Im Kern des Rhizom-Konzepts von Deleuze und Guattari steht daher ein Denkprozess, der sich als grenzenlos und transversal imaginieren lässt. Er gestattet sich »unmögliche« Möglichkeiten, »undenkbare« Beziehungen. Er hilft dabei, manchmal gegensätzliche Denkparadigmen für produktive Zwecke anzunähern.

Der Rhizom-Ansatz emanzipiert sich von »ordered lineages of bodies and ideas that trace their originary and individual bases«, die Deleuze und Guattari durch die Metapher eines Baums als »aborescent thought« kennzeichnen.[24] Diese Metapher ist nach ihrem Verständnis genealogisch und kontraproduktiv. Sie erzwingt Denkprozesse in festen Formen, festen Gängen. Sie ist symptomatisch für die Art und Weise, wie die Ordnung der Welt bestimmt und die Denk- und Handlungskategorien in Hierarchien und Repräsentationsmustern festgelegt werden. Das Rhizom als relationales Netzwerkssystem und als »Anti-Genealogie«[25] möchte solche festverankerten Modelle und Prozesse einer Kritik unterziehen, diese umgehen, umkehren, umwandeln. Es zielt darauf ab, neue Affekte, neue Körper, neue Maschinen, neue Denkformen und Gedanken, neue Begriffe zu schaffen.

Das rhizomatische Denken ist eine »open-ended productive configuration«[26], denn »jedes Plateau kann von jeder beliebigen Stelle aus gelesen und mit jedem anderen in Beziehung gesetzt werden«[27]. Es funktioniert wie eine Philosophie des

22 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*. a.a.O., S. 42.

23 Vgl. Paola Marrati (2008): *Gilles Deleuze. Cinema and philosophy*. Baltimore: The John Hopkins University Press, S. 14. Gilles Deleuze (1983): *Cinéma 1. L'image-mouvement.* Paris: Les éditions de minuit, S. 3.

24 Felicity Colman (2005): »Rhizome«. In: Adrian Paar (Hg.): a.a.O., S. 232–235, hier S. 233. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus.* a.a.O., S. 17.

25 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus.* a.a.O., S. 21.

26 Felicity Colman: a.a.O., S. 234.

27 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus.* a.a.O., S. 37.

Ganzen, die für die Beschreibung der Weltgeschichte und deren Bestandteile Methoden aus polymorphen Bildungen, Bewegungen und Intensitäten bereitstellen kann. Das Rhizom ist weder zentrisch noch polyzentrisch, es ist eben azentrisch, asignifikant. Es ist keine Reproduktion, keine Kopie. Deswegen öffnet es sich in seinem Verfahren der Variation, Expansion und Eroberung, im Einfangen und Zustechen.[28]

Im Anschluss an diesen Exkurs über die Philosophie der Immanenz und des Rhizoms möchte ich mich nun den Kategorien des *minor cinema* zuwenden, das seinerseits aus dieser Philosophie methodologisch hervorgeht und auf Forschungsfragen in der Filmwissenschaft angewendet wird.

1.1.2 *Minor cinema* in der Philosophie der Immanenz

Eine »kleine Literatur« à la Deleuze und Guattari hat drei Hauptmerkmale: die Deterritorialisierung und die Reterritorialisierung, die Verbindung des Individuums mit dem Politischen und das kollektive Äußerungsgefüge.

Mit Deleuze und Guattari finden die Deterritorialisierung und die Reterritorialisierung in unterschiedlichen Bereichen Eingang. Unter anderem können hier Musik, Kunst, Literatur, Politik und Philosophie aufgezählt werden. Der Begriff »territorialisation« fand schon Anwendung in der Psychoanalyse von Jacques Lacan, der Guattaris Schriften auch dort beeinflusst hat, wo es um Fragen der Subjektwerdung geht.[29] Das Konzept verweist auf die Art und Weise, wie dabei der Köper des Kindes in einer transzendentalen Beziehung zu dessen erogenen Zonen steht (libidinale Konfiguration). Und »deterritorialisieren« bedeutete schon hier, das körperliche Begehren von irgendwelcher libidinösen Konfiguration zu befreien. Was die Deterritorialisierung anbelangt, kann sie auf einer physischen, mentalen und geistigen Ebene stattfinden.[30] Die Deterritorialisierung und die Reterritorialisierung verweisen auf eine Bewegung, die eine Veränderung des Begehrens, der eigenen Position oder eines Zustandes erzeugt. Während die Deterritorialisierung eine Flucht von einer vorgegebenen, fixierten Position markiert, weist die Reterritorialisierung darauf hin, dass die bewegten Momente sich mit anderen, (un)erwarteten zusammenschließen und somit zu neuen Verbindungen kommen.[31] Diesen Punkt formulieren Deleuze und Guattari wie folgt aus:

---

28 Ebd., S. 36.

29 Vgl. Félix Guattari (1996): *Psychoanalyse et transversalité. Essai d'une analyse institutionnelle*. Paris: La Découverte.

30 Vgl. Adrian Parr (2005): »Deterritorialisation/Reterritorialisation«. In: Ders. (Hg.): a.a.O., S. 69–72, hier S. 69. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*. a.a.O., S. 68.

31 Adrian Parr (2005): »Deterritorialisation/Reterritorialisation«. a.a.O., S. 69. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie ?*. a.a.O., S. 72.

> Die Funktion der Deterritorialisierung: D ist die Bewegung, durch die ›man‹ das Territorium verlässt. Dies ist das Verfahren der Fluchtlinie. Aber es gibt ganz unterschiedliche Fälle. Die D kann durch eine Reterritorialisierung verdeckt werden, die sie so kompensiert, daß die Fluchtlinie blockiert bleibt. In diesem Fall heißt es, daß die D *negativ* ist. Alles mögliche kann die Rolle der Reterritorialisierung übernehmen, das heißt, als das verlorene Territorium ›gelten‹. […] Um einen anderen Fall geht es, wenn die D positiv wird, das heißt, sich durch die Reterritorialisierung hindurch behauptet, die nur noch eine sekundäre Rolle spielen, wobei sie *relativ* bleibt, weil die Fluchtlinie, die sie zeichnet, segmentiert ist, aufgeteilt in aufeinanderfolgende ›Prozesse‹, sich in schwarze Löcher hineinstürzt […].[32]

Im Allgemeinen lassen sich zwei Formen von Deterritorialisierung und Reterritorialisierung feststellen. Bei der ersten, der negativen, kann die Reterritorialisierung das neue originale Territorium insofern ersetzen, als dass man zu keinen weiteren Verbindungen gelangen kann. Bei der zweiten Form öffnet sich die Reterritorialisierung zu weiteren Bewegungen hin, sodass eine Reterritorialisierung auch deterritorialisiert werden kann. Diese Form liegt einem unendlichen »Signifikantenregime« zugrunde.[33]

Das kollektive Äußerungsgefüge ist das dritte Merkmal einer »kleinen Literatur«. Sie entstammt dem französischen Word »agencement« und schließt an Verben wie arrangieren, organisieren, adaptieren an. Sie setzt keine Homogenität voraus; eher bezeichnet sie den mechanischen Prozess, wobei eine komplexe Konstellation von (organlosen) Körpern, Handlungen, Worten, Leidenschaften, Territorien miteinander in variierbarer Zeit in Verbindung kommen.[34] Daraus gehen nicht nur Effekte wie verbundene Ökologien hervor, sondern auch Affekte. An sich gibt es keine Einheiten vor den Neuverbindungen, alles existiert als zeitlicher Prozess des Außersich-selbst-Werdens. Deshalb wird auch dieses kollektive Äußerungsgefüge als maschineller Prozess der internen Differenzbildung verstanden.

Die Verknüpfung des Einzelnen mit den Anderen gipfelt im Politischen, dem dritten Merkmal einer »kleinen Literatur«. Es geht nicht grundsätzlich darum, eine politische Botschaft zu verkünden, sondern um die Art zu reden, um die Sprecherposition.[35] Das rein subjektive Sprechen, das mit einem ödipalen Schema übereinstimmen würde, wird außer Acht gelassen. Colebrook behauptet, »minor literature« sei »directly political: not because it expresses a political message but because its

---

32 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 703. [Hervorgehoben von den Autoren]

33 Ebd.

34 Vgl. Graham Livesey (2005): »Assemblage«. In: Adrian Parr (Hg.): a.a.O., S. 18–19, hier S. 18. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 88.

35 Vgl. Elias Kreuzmair (2010): »Die Mehrheit will das nicht hören. Gilles Deleuze‹ Konzept der littérature mineure«. In: *Helikon. Multidisciplinary Online Journal* 1, S. 36–47, hier S. 38.

mode of articulation takes voice away from the speaking subject to an anonymous or pre-personal saying«.[36] Das individualisierte Sprechen tritt zurück zugunsten der Community, der »Anderen«, der Ausgestoßenen, die im Schatten der Anonymität existieren.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Ausdruck »kleine Literatur(en)« eigentlich Kafka zu verdanken ist. Deswegen führe ich nun knapp aus, was er darunter versteht und was diesem Begriff zugrunde liegt.

1.2 Kafkas »kleine Literaturen«

Dass der Ausdruck »kleine Literaturen« in vielen wissenschaftlichen und theoretischen Diskussionen Eingang findet, ist bekanntlich Deleuze und Guattari zu verdanken, die ihren Ansatz auf Kafkas Ausführungen zu »kleiner Literatur« aufbauten. Dabei wird Kafkas eigener Ansatz in den Schatten gedrängt. Denn die erste begriffliche Formulierung »kleine Literaturen« im Plural ist auf ihn zurückzuführen. Die jüngere Forschung zu diesem Konzept belegt grundsätzliche Unterschiede beziehungsweise eine gewisse Kluft zwischen Kafkas Auffassung von »kleinen Literaturen« und dem späten Text von Deleuze und Guattari. Die einen avancieren die These eines »misreading«[37] der Texte Kafkas, auch wenn man dieses *misreading* als positiv bewerten mag angesichts der Tatsache, dass die Arbeiten von Deleuze und Guattari zu aufschlussreichen Forschungen in unterschiedlichen Bereichen wie der Literatur-, Medien- und Filmwissenschaft geführt haben.[38] Andererseits postulieren Deleuze und Guattari in der Analyse von Kafkas Texten eine Hegemonie des sprachlichen Zeichens, die folgerichtig zur Außerachtlassung kultureller Bezüge in der Analyse führen. Ohne Deleuze und Guattari nochmals einer virulenten Kritik angesichts ihrer Lektüre von Kafkas Texten unterziehen zu wollen, möchte ich hier den Vorschlag machen, Kafkas Entwurf über »kleine Literaturen« neu zu deuten. So lässt sich jene Falle der »Kafkologisation«[39] vermeiden, die darin besteht, sich Kafkas gewaltiges Kapital anzueignen und es für eigene Zwecke zu instrumentalisieren.

---

36 Claire Colebrook (2002): *Gilles Deleuze*. London/New York: Routledge, S. 113.

37 Auf die Frage des *misreading* gehe ich später ausführlich ein. Dirk Weissmann (2013): »De Kafka à la théorie postcoloniale, l'invention de la ›littérature mineure‹«. In: Stephanie Schwerter/Jennifer K. Dick (Hg.): *Traduire, transmettre ou trahir. Réflexions sur la traduction en sciences humaines*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, S. 73–85, S. 74f.

38 Ebd., S. 74. Pascale Casanova (2008): *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil, S. 291. Bernard Lortholary (1993): »Le testament de l'écrivain«. In: Franz Kafka: *Un jeûneur et autres nouvelles*. Flammarion, Paris, S. 7–37. Myriam Suchet (2009): *Outils pour une traduction postcoloniale*. Paris: Éditions des archives contemporaines, S. 55.

39 Milan Kundera (1993): *Les Testaments trahis*. Paris: Gallimard.

In seinem Tagebuch-Eintrag vom 25.12.1911 finden sich Kafkas Ideen zu »kleinen Literaturen«, auf die er leider nicht ausführlich eingeht. Sie bleiben im Allgemeinen nur verstreute Blitzlichter und begründen zum Teil, warum Kafka so fantasievoll rezipiert wurde und wird.[40] Mit gewisser Nuancierung fasst Kafka die jiddische und die tschechische Literatur als »kleine Literaturen« auf. Das Adjektiv »klein« ist hier primär eher quantitativ zu verstehen und verweist auf die Schriften einer zahlenmäßig kleinen Bevölkerung. Obwohl der zentrale Charakter einer Sprache durch Faktoren wie die Zahl der Polyglotten, die diese Sprache sprechen, und durch die Übersetzungen, die sie hervorruft, erstellt werden kann,[41] geht es Kafka eingangs nicht darum, eine hierarchisierende Taxonomie zwischen verschiedenen Sprachen herzustellen. So stellt Kafka sein *Schema zur Charakteristik kleiner Literaturen*[42] dar:

> 1. Lebhaftigkeit a) Streit b) Schulen c) Zeitschriften 2. Entlastung a) Prinzipienlosigkeit b) kleine Themen c) leichte Symbolbildung d) Abfall der Unfähigen 3. Popularität a) Zusammenhang mit Politik b) Literaturgeschichte c) Glaube an die Literatur, ihre Gesetzgebung wird ihr überlassen.

Die drei Hauptmerkmale »kleiner Literaturen« sind nach Kafka also die Lebhaftigkeit, die Entlastung und die Popularität. Die Lebhaftigkeit, die sich in Form eines literarischen Streites ausdrücken kann, ist in einer kleinen Literatur größer als in einer an Talenten und Vorbildern reichen Literatur. Durch ihre »kleine[n] Themen« und die »Einschränkung der Aufmerksamkeit der Nation auf den eigenen Kreis«[43] haben »kleine Literaturen« im Gegensatz zu größeren die Möglichkeit und die Fähigkeit, die Nation »bis an ihre Grenzen«[44] zu bearbeiten und an Tiefe zu gewinnen. Das Fremde nehmen »kleine Literaturen« nur als Spiegelung wahr[45] und damit als Bezugspunkt, zu dem man eine immanente Beziehung aufbauen kann, mit dem man sich identifiziert. Und hier steckt bereits ein sowohl subversives als auch affirmatives pluralistisches Potenzial. Die unfähigen beziehungsweise die »schlechten Schriftsteller«[46] aus den Kreisen solcher Literaturen können sich wenig auf große autoritäre Vorbilder beziehen, weil es kaum welche gibt.

---

40 Deshalb spricht Kundera hier von »Kafkologisation«. Vgl. Milan Kundera: a.a.O., S. 54.

41 Vgl. Abraam De Swanan zit.n. Pascale Casanova (1997): »Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures«. In: *Littératures classiques* 31, S. 233–247, hier S. 235.

42 Max Brod (Hg.): a.a.O., S. 154.

43 Ebd., S. 151.

44 Ebd. S. 153.

45 Vgl. Hans D. Zimmermann (2008): »Kafkas Prag und die Kleinen Literaturen«. In: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.): *Franz Kafka Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 165–180, hier S. 174.

46 Ebd.

Mithilfe eines sprachlichen Subversionspotenzials der grammatischen, sozialen und politischen Ordnung, wie es von Kafka für die jiddische Sprache in seiner *Rede über die jiddische Sprache* am 28. Januar 1912 im jüdischen Rathaus behauptet wird,[47] sind »kleine Literaturen« an die Politik angeschlossen. In ihrer Auseinandersetzung mit der Nation geht die Wichtigkeit »kleine[r] Literaturen« über bloß simple Literaturgeschichtsschreibung hinaus. Sie bilden eine Art Tagebuch der Nation, sind dem Volk nah und geben Auskunft über dessen Alltag. Auf diese Weise können sie »einem sich zersplitternden nationalen Bewusstsein einheitlichen [und nicht unbedingt homogenen] Zusammenhalt« bieten.[48]

Wie Kafka[49] selber formuliert hat, sind »kleine Literaturen« beispielsweise tschechische Texte und jene Texte jüdischer Minderheiten in Warschau, die auf Jiddisch verfasst wurden. Die Texte Kafkas sind weder auf Tschechisch noch auf Jiddisch, sondern auf Deutsch geschrieben. Dementsprechend würde die konsequente Frage lauten, ob und inwiefern Kafkas eigene literarische Produktion ebenfalls unter dem Banner der kleinen Literatur stehen könnte.

Eine gewisse Nähe von Kafkas Schriften zur jiddischen Literatur steht außer Frage. Dass es Zusammenhänge zwischen diesen beiden Literaturen gibt, erstaunt nicht, wenn man mit bedenkt, dass jüdische Fragen und Problemstellungen wie die jüdische Diaspora, der Zionismus und die Assimilation der Westjuden und -jüdinnen eine zentrale Position in Kafkas Texten einnehmen, wenn auch meistens implizit, anspielend und parabolisch.[50] Aber manche von Kafkas Tagebuch-Einträgen machen diese Beziehung explizit. Hierin sind Exzerpte von Meyer Isses Pines' *Histoire de la littérature judéo-allemande* und Heinrich Graetz' *Geschichte der Juden* zu finden, in denen er profunde Gemeinsamkeiten zwischen der jiddischen Moderne

47 Vgl. Andreas Kilcher (2012): »Kafka, Franz«. In: Ders. (Hg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. 2. Aufl. Weimar/Stuttgart: J. B. Metzler, S. 253–256, hier S. 254.

48 Hans D. Zimmermann: a.a.O., S. 174.

49 Auch wenn den Gelehrten und den Schriftsteller*innen am Anfang des 19. Jahrhunderts das Verdienst der Wiedergeburt der tschechischen Nation aus dem Geist der Romantik gebührt, wurde Kafka vorgehalten, in Bezug auf die tschechische Literatur einem Vorurteil aufzusitzen. Denn die tschechische Literatur schottete sich nicht vor dem Fremden ab. Die tschechischen Schriftsteller*innen waren nicht immer auf den eigenen nationalen Kreis eingeschränkt. Ausgehend von ihrem sprachlichen, räumlichen und kulturellen Kontext, mussten sie auch an der deutschen, der russischen und der französischen Literatur orientieren. Zugunsten von Kafka sei angeführt, dass seine Schrift zu »kleiner Literatur« kein theoretischer, ausführlicher und wissenschaftlich-stringenter Text ist. Daraufhin kann es auch nicht immer für wahr gehalten, dass unbekannte Schriftsteller*innen aus einer kleinen Literatur im Ausland nicht vollwertig und erfolgreich sind, so Zimmermann. Ich würde eine solche These durch eine Annäherung an die Filmwissenschaft mit ihren theoretischen Ansätzen zu Macht, Kapital und strukturellen (Dis)Positionen begründen. Vgl. Hans D. Zimmermann: a.a.O., S. 176.

50 Andreas Kilcher: a.a.O., S. 253.

und den seiner Literatur innewohnenden Ansichten zugesteht. Hans Zimmermann identifiziert drei wiederholt auftretende Themen: die pessimistische Welt, die jüdischen Motive und das Identitätsproblem.[51]

Die pessimistische Weltsicht betrifft vor allem die elenden Lebensbedingungen der Ostjuden, die in Armut, Hunger, einem aussichtslosen Leben und Angst vor Pogromen sichtbar werden. Pines charakterisiert die Ostjuden als »halbtotes Volk«, das auf den Messias wartet und nur aus »Haut und Knochen«[52] bestehe.

Kafka empfiehlt seiner Freundin Felice Bauer den jiddischen Autor Izchak Perez. Zimmermann stellt die These auf, dass Perez' Erzählung *Zwischen zwei Berg* zwei wichtige Texte Kafkas hat beeinflussen können, und zwar *Vor dem Gesetz* (1925) und *Zur Frage der Gesetze* (1920). Dabei handelt es sich um jüdische Motive wie die Begegnung zwischen einem orthodoxen Rabbiner und einem chassidischen Frommen und eine Diskussion über die Thora.

Die Identitätsfrage ist die dritte und vielleicht die prägendste Problematik, die hier in Rechnung gestellt wird. Sowohl bei Pines als auch bei Kafka ist das lesende Subjekt einer Umwelt ausgesetzt und mit persönlichen sowie sozialen Schwierigkeiten konfrontiert. Einerseits fällt es dem Individuum schwer, der ihr auferlegten sozialen Funktion gerecht zu werden. Anderseits befindet sich das jüdische Subjekt in einer unsicheren Position, in der es sich mindestens zwei getrennten Welten zugehörig fühlt. Es schafft es weder, sich der neuen richtig anzupassen, noch seiner eigenen jüdischen Tradition treu zu bleiben.[53] Setzt man sich mit dem dritten Punkt etwa gründlicher auseinander, wird ersichtlich, dass dies einen Knotenpunkt im Werk Kafkas konstituiert. Das Leben sowie das Gesamtwerk Kafkas ist nur zu denken im wirksamen Spannungsfeld zwischen jüdischer Tradition und westlicher Assimilation, zwischen Ost- und Westjudentum, zwischen authentischer Religionsgemeinschaft und kultureller Wurzellosigkeit, zwischen einem »nichts unter den Füssen haben« und »festem jüdischem Boden«[54], zwischen Zionismus, echtem Glauben, realem Gemeinschaftsgefühl und Entfremdung, Einsamkeit und Isolation, zwischen »Jagd nach Aufrichtigkeit« und »Unsicherheit«.[55] Bei einer Analyse

---

51 Zimmermann erläutert auch, dass Kafka-Forscher*innen die stofflichen Elemente der jüdischen Tradition und der tschechischen Literatur lange Zeit in seinen Schriften nicht wiedererkennen konnten, weil sie sich mit diesen Motiven nicht gut auskannten. Vgl. Hans D. Zimmermann: a.a.O., S. 172f./S. 179.

52 Pines zit.n. Hans D. Zimmermann: ebd. S. 173.

53 Zu diesem Zusammenhang zwischen Pines und Kafka stellt sich eine dritte, wiederholt behandelte Frage, die die Rolle des Künstlers im Judentum anbelangt. Der jüdische Künstler sei in gewissem Maß immer traurig, weil die konservativen Juden wegen ihres orthodoxen Glaubens kunstfeindlich seien. Vgl. Ebd., S. 172.

54 Klaus Wagenbach (2006): *Franz Kafka, Eine Biografie seiner Jugend*. Neuausgabe. Bern: Francke, S. 183.

55 Ebd.

ausgewählter Kafka-Texte mit besonderem Fokus auf Briefe an Klopstock und Brod identifiziert David Simo Haltungen Kafkas im multikulturellen Kontext, die den Begriff »Unsicherheit« bei ihm noch deutlicher werden lassen:

> 1. Die Öffnung zum Anderen von einer ungesicherten, ungefestigten Position aus. Sie führt zur Unsicherheit./2. Die Öffnung zum Anderen von einer sicheren kulturellen Identität aus. Sie führt zur Bereicherung./3. Der Rückzug auf die eigene Kultur, solange die Verankerung nicht gesichert ist und solange diese Kultur selbst bedroht ist./4. Die Unsicherheit über den eigenen Status in der Ursprungskultur und die Angst, bei der interkulturellen Öffnung von falschen Prämissen in Bezug auf sich selbst auszugehen. Diese Haltung ähnelt der ersten dadurch, dass sie zur Bereicherung führt, sie unterscheidet sich von dieser aber dadurch, dass es sich hier nicht um eine objektive Unsicherheit, sondern um eine subjektive handelt. In dieser ersten Haltung ist die Verankerung oberflächlich. In der vierten ist eine gewisse Verankerung vorhanden, aber der Betroffene hat Zweifel über sich selbst.[56]

Simo sieht in dieser durch Multikulturalismus verursachten Unsicherheit »Ausdruck und Grundlage schriftstellerischer Freiheit«[57] Kafkas, die sich in seinem Umgang mit unterschiedlichen literarischen Traditionen, mit alten europäischen sowie jüdischen oder universellen Gattungen (wie Legenden, Parabeln, Gleichnissen, Märchen, Chroniken) zeigt, das heißt »Gattungen, die auf einer festen nationalen Tradition gründen, gesicherte Werte und Perspektiven liefern und somit die Synchronisation der Geschichte von dem Standpunkt eines unangefochtenen kulturellen Bewusstseins aus ermöglichen«.[58] Simo verdeutlicht die interkulturelle Schreibweise Kafkas, indem er in Anlehnung an Michael Bachtin Aspekte der sprachlichen Hybridisierung und einer dialogischen Bezugnahme auf Stoffe und Motive aus verschiedenen Kulturen, Epochen und Religionen in Kafkas *Poseidon*, *Der Gang der Sirene* oder auch *Der Jäger Gracchus* analysiert.[59] Genau diesen Aspekt der Interkulturalität als Schreib- beziehungsweise Drehweise möchte ich von Kafka adaptieren und in der Auseinandersetzung mit filmschaffenden Subjekten mit Migrationsgeschichte erörtern.

---

56 David Simo: »Interkulturalität«. a.a.O., S. 149.

57 Ebd., S. 151.

58 Ebd.

59 Ebd. S. 152.

1.3 Von *minor cinema* zu *minor minoritarian cinema*

1.3.1 Von »klein« zu »minor«: Eine *misreading*-Frage

Der Übergang von Kafka zu Deleuze und Guattari ist kein reibungsloser. Die Arbeiten von David Simo[60], Pascale Casanova[61] oder auch Dirk Weissmann[62] zu dieser Frage führen alle zu derselben Schlussfolgerung: Deleuze und Guattari bleiben Kafkas Ideen nicht wirklich treu. Sie gehen weit darüber hinaus. Weissmann spricht aber hierbei von einem positiven *misreading*.[63]

Am Beginn des *misreading* liege ein Problem der Interpretation.[64] Deleuze und Guattari hätten Kafka durch die französische Übersetzung von Marthe Robert rezipiert. Robert übersetzt Kafkas »klein« in das französische »mineur« (»minderwertig, zweitrangig, nebensächlich« im Deutschen), was im Hintergrund an das Paar »mineur/majeur« denken lässt. Dies impliziert auch, dass die von Kafka als »klein« bezeichneten Literaturen im unmittelbaren Zusammenhang mit den »zentralen« Literaturen des deutschsprachigen Raums gedacht werden sollen, und dass Kafkas »kleine Literaturen« in Bezug auf die anderen »zentralen« literarischen Schriften »mineur« beziehungsweise »minderwertig« und sogar von vornherein pejorativ sind, was an sich Kafkas Projekt eher weniger entspricht.[65] So gesehen, werden die »zentralen« Literaturen zum »Vorbild« und »Ideal« für Kafkas »kleine Literaturen«; ein solcher Ansatz widerspricht Kafkas Entwurf definitiv. Deleuze und Guattari nehmen zwar Abstand von Roberts im Vorwort geäußerter psychoanalytischer Perspektive, aber sie übernehmen die »mineur«-Übersetzung von Robert, die sie dann semantisch neu aufladen. Diese neue Semantisierung wird auf mindestens zwei Ebenen sichtbar.

Deleuze und Guattari bejahen nachdrücklich die Frage, ob die literarischen Schriften von Kafka eigentlich als »kleine Literatur« definiert werden können. Denn die bekannten Kafka'schen Beispiele für »kleine Literaturen« sind, wie schon erwähnt, die damals auf Jiddisch und Tschechisch verfassten Texte in Prag. Deleuze und Guattari betrachten Kafka selbst als einen Autor einer »minderwertigen« Literatur und schreiben letztgenannter alle Texte zu, die von einer Minorität in einer »großen«, »hochwertigen« Sprache geschrieben wird. In diesem Fall bilden

60 Vgl. David Simo: »Interkulturalität«. a.a.O., S. 147–159.

61 Vgl. Pascale Casanova: a.a.O., S. 291f.

62 Vgl. Dirk Weissmann: a.a.O., S. 76f.

63 Ebd., S. 78f.

64 Ebd.

65 Vgl. Marthe Robert (1954): »Préface«. In: Franz Kafka, *Journal*, Paris: Bernard Grasset, S. 5–21, hier S. 21. Dirk Weissmann: a.a.O., S. 77. Marie-Odile Thirouin (2007): »Kafka, Père des littératures mineures?«. In: Philippe Zard (Hg.): *Sillage Kafka*. Paris: Le Manuscrit, S. 49–92, hier S. 71–75.

die Prager Juden und Jüdinnen in Kafkas Zeit eine Minorität, das Deutsche eine »hochwertige« Sprache und die von den Prager Juden und Jüdinnen auf Deutsch veröffentlichten Texte eine Illustration von »littérature mineure«.

Wenn Deleuze und Guattari sich für das Wort »mineur« entscheiden, dann liegt das auch an der Bedeutung, die sie diesem Attribut zusprechen.[66] Der primär zahlenmäßige Charakter von »mineur« kann aus der Perspektive der Immanenz-Philosophie anders aufgefasst werden. Man unterscheidet dann zwischen »majoritarian« und »minoritarian«. Deleuze und Guattari versetzen die Sprache in den Kern der Diskussion und betrachten eine »major(itarian)« Sprache nicht unbedingt als jene, die von einer ethnischen Mehrheit gesprochen wird. Hier werden nicht mehr die Sprechenden in den Blick gerückt, sondern die Sprache selbst beziehungsweise die Sprach-Benutzung. Dieselbe Sprache kann sowohl »major(itarian)« als auch »minor(itarian)«eingesetzt werden. Dieselbe Sprache hat sowohl eine »major(itarian)«- als auch eine »minor(itarian)«-Variante. Jede Sprache, betont Verena Conley, hat ihre eigenen »internal minorities«, denn jede Sprache erlebt zu bestimmten Zeiten immanente Variationsprozesse:[67] »Constants do not exist side by side with variables; they are drawn from the variables themselves. Major and minor are two different usages of the same language.«[68] Bei der »major« Sprache soll an »a power of constants« (»pouvoir«) gedacht werden und bei einer »minor« Sprache »a power of variables« (»puissance«).[69] Die »major(itarian)« Sprache will Konstanz, sie sucht Statussicherung. Sie etabliert die Norm zur Selbstkontrolle, zur Machterhaltung und zur Selbstbestätigung. Deswegen erstrebt sie eine Art Homogenität.[70] Die »minor(itarian)« Sprache (und ihre Benutzung) sucht aber einen Ausweg aus dem »order-words« der »major(itarian)« Sprache (und ihrer Benutzung). Sie sucht eine revolutionäre Alternative. Im Grunde ist sie kein Zustand, sondern eher ein Prozess. Sie ist wie ein Rhizom immer im Werden begriffen, sie eröffnet sich immer dem Neuen, sie stellt sich jenseits der Kreativität, der Subversion und der Affirmation. Darum sprechen Deleuze und Guattari später hier von einer »kleinen« beziehungsweise »minor(itarian)« Benutzung einer Sprache, das heißt von einer kreativen Behandlung der Variablen einer Sprache. Solch eine Sprachbenutzung tendiert zum Nomadisieren, sie ist auf der Suche nach Fluchtlinien.[71] Eine Minorität im Sinne

66 Die deutsche Übersetzung von Deleuze/Guattari-Textes zu Kafka benutzt das Adjektiv »klein« genauso wie ursprünglich bei Kafka, behält aber den theoretisch-philosophischen Hintergrund von Deleuze und Guattari. Darum fällt es vielen schwer, dem roten Faden zwischen Kafka und Deleuze/Guattari direkt zu folgen. Eine Nichtberücksichtigung der Übersetzungshintergründe verwischt für den deutschsprachigen Forschenden viele wichtige Spuren.

67 Verena Conley (2005): »Minoritarian«. In: Adrian Parr (Hg.): a.a.O., S. 166–168, hier S. 167.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 166.

70 Vgl. Elias Kreuzmair: »Die Mehrheit will das nicht hören«. a.a.O., S. 37.

71 Vgl. Michaela Ott (2005): *Gilles Deleuze. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, S. 93.

von »minor(itarian)« wird in dieser Hinsicht nicht mehr durch eine Zahl konstituiert. In diesem Fall würden die weißen dominierenden Männer – aus postkolonialer Sichtweise – als »minor(itarian)« auftreten. Und dies wäre konträr zum Ansatz von Deleuze und Guattari. Denn sie gehören zwar der zahlenmäßigen Minderheit an, bleiben aber in einer privilegierten Position, die ihnen auch im sprachlichen Bereich Privilegien sicherstellt. In diesem Rahmen ist die eingenommene Position – ob nun sprachlich oder kulturell – in den asymmetrischen Machtbeziehungen wichtig. Aber noch wichtiger ist jeder Versuch, sich den privilegierten Positionen entgegenzustellen, das Neue erscheinen zu lassen, Alternativen Platz in derselben Sprache durch andere Verwendungsweisen einzuräumen. Es reicht beispielsweise nicht, schwarz zu sein, um als »minor(itarian)« im Sinne von Deleuze und Guattari gekennzeichnet zu werden. Die Schwarzen, die Juden und Jüdinnen, die Araber*innen oder auch die Frauen können erst »klein werden«, »minor(itarian)« werden, wenn sie sich nomadisieren. Bei ihnen ist das Kreieren nur »by making possible a becoming, but never through ownership«.[72] Eine »minor(itarian)« Sprache oder eine »minor(itarian)« Benutzung der Filmsprache schreibt sich nicht in einen *Status quo*, sie folgt nicht dem Etablierten, um es zu repräsentieren, zu wiederholen oder zu reproduzieren. Eher schafft sie neue Möglichkeiten, neue Wege, neue Chancen, um neue Identitäten zu formulieren, Diskriminierungslogiken zu entkommen, um neue, sich ständig verändernde Räume mit sich ständig verändernden Akteur*innen zu artikulieren. Sie ist ein kontinuierlicher, unendlicher Schaffensprozess, aus dem sich, so Deleuze und Guattari, ein »people to come« in einem »eternal return« ergibt.[73]

1.3.2 Zu den Merkmalen von *minor minoritarian cinema*

Mir geht es nicht darum, das Beispiel Kafka beziehungsweise das der jiddischen und tschechischen Literaturen völlig auf die in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Filmemacher*innen zu übertragen. Ich erhebe keinesfalls den Anspruch, eine Analogie zwischen diesen beiden Gruppen herzustellen. Allerdings lässt sich Kafkas Entwurf mit Gewinn einbeziehen, damit manche Aspekte meiner filmischen Analyse besser verständlich werden. Diese Aspekte liegen auf einer filmästhetischen und auf einer Diskursebene.

Mein Ansatz zu *minor minoritarian cinema* ist vielmehr interpretativ. Er bezieht sich auf die Filmanalyse beziehungsweise -interpretation, wobei biografische Aspekte von Regisseur*innen eine erhebliche Rolle spielen. Er ist von Kafkas Lebenskontext, Werk und Entwurf zu »kleinen Literaturen« inspiriert sowie von Deleuze und Guattaris Merkmalen einer »littérature mineure«. Zu einem neuen Verständnis von *minor cinema* gehören aus meiner Sicht insbesondere der politische

72 Verena Conley: a.a.O., S. 167.

73 Claire Colebrook: a.a.O., S. 118.

Zusammenhang und die Vitalität, die hauptsächlich auf Deleuze und Guattari zurückgehen, und die Interkulturalität, die von Kafka übernommen wird. Dabei soll auch betont werden, dass die zwei ersten Kategorien auch von Kafkas beeinflusst sind. Diese Kategorien lassen sich wie folgt ausbuchstabieren.

Der interkulturelle Charakter von *minor minoritarian* Filmen bezieht sich auf den Produktionskontext und die Produktionsbedingungen von Regisseur*innen. Kafka lebte in Prag in einem multikulturellen Kontext, wodurch er in eine ständige Spannung zwischen der eigenen jüdischen Kultur und dem kulturellen »Fremdanderen«, dem Tschechischen, dem Deutschen, dem Österreichisch-Ungarischen geriet. Seine Briefe und Texte zeigen, dass er sich dieser Spannung nicht entziehen konnte. Als Jude in Prag, der in der »großen Sprache« Deutsch schreibt, schreibt sich seine literarische Produktion in eine doppelte interkulturelle Marginalität ein; und zwar als Prager Jude und als deutschsprachiger Prager Literat. Kafkas Beispiel lässt sich gewissermaßen mit der Situation von europäischen Regisseur*innen mit Einwanderungsgeschichte wie Abdellatif Kechiche vergleichen. Aufgrund von postkolonialen Gegebenheiten beziehungsweise der Globalisierung leben und arbeiten diese Regisseur*innen im multikulturellen Europa. Auf diese Weise ist auch damit zu rechnen, dass sie sich an bestimmten Stationen ihrer Karriere (vor allem am Anfang) in der Peripherie des kulturellen Feldes beziehungsweise der Filmkultur ihrer Aufnahmenation befinden. Sehr wahrscheinlich wird die Imagination solcher Filmmachenden, die dann auch in ihren Filmen sichtbar wird, als interkulturelle Bewegung zwischen der ursprünglichen Kultur und der/den neuen Aufnahmekultur(en) aufgefasst. In dieser interkulturellen Bewegung beziehungsweise Laufbahn besteht auch das vitale Charakteristikum eines *minor minoritarian cinema*.

In Kafkas Entwurf ist die Lebhaftigkeit oder Vitalität das erste Kennzeichen einer »kleinen Literatur«. Sie bezieht sich auf den inneren Zwiespalt, der in der Imagination eines künstlerischen Subjektes aus einer marginalisierten Gruppe mit Migrationsgeschichte arbeitet, und der sich auch in seinen Schriften beziehungsweise Produktionen widerspiegelt. In *Cinéma 2, The Time-Image*, einem acht Jahre später nach *Kafka: Pour une littérature mineure* veröffentlichten Buch, zieht Deleuze den kulturellen Ansatz des Prager Juden Kafka heran. Er gründet seine Auffassung von »minority cinema« beziehungsweise *Third cinema* auf der von Kafka beschriebenen Sackgasse: »the impossibility of not ›writing‹, the impossibility of writing in the dominant language, the impossibility of writing differently«.[74] Diese dreifache Unsicherheit entspricht auch den drei Haltungen eines filmschaffenden Subjektes mit Migrationsgeschichte in einem multikulturellen Kontext. Genauso wie bei Kafka bildet diese Unsicherheit, wie Simo es betont, »Ausdruck und Grundlage« der künstlerischen Freiheit eines filmschaffenden Subjektes mit Migrationsgeschichte. Darum

74 Gilles Deleuze [1989](1985): *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: Minnesota University Press, S. 217.

betrachte ich sie als eine positive Unsicherheit, denn sie bildet sowohl den filmischen Reichtum als auch den narrativen Erfindungsgeist solch eines filmschaffenden Subjektes. Aus einer vielerlei ungesicherten Position nimmt das Werk dieses filmschaffenden Subjektes kommunikativ Bezug zu Stoffen, Motiven, Genres, Dekors, ästhetischen Stilen, die sowohl auf einer ethnischen, nationalen als auch auf einer universellen (oder internationalen) Tradition aufbauen. Durch diesen vitalen, aus der Ästhetik einer filmemachenden Person im multikulturellen Kontext herauszulesenden Dialog werden auch bestimmte filmgrammatische Stile und Genres in Unordnung gebracht, alte bereichert und neue geschaffen. Übrigens können solche Filmschaffenden sich auch dank ihrer Angehörigkeit zu ihren Aufnahmenationen und zugleich zu marginalen Gruppen in diesen Nationen eine gewisse Freiheit erlauben und die Chance ergreifen, sich von ästhetischen Konventionen zu distanzieren, die gesellschaftlich »fixierten Identitäten« entsprechen. Wie bei Kafka und aufgrund ihrer Einwanderungsgeschichte gehören sie weder völlig ihren Aufnahmenationen noch ihren Herkunftsnationen an. Ihre Filmästhetik lässt sich jenseits der klassischen Genres denken und bewegt sich immer in einem Spannungsfeld von Alternativen und Möglichkeiten. Sie positionieren sich zwischen verschiedenen ästhetischen Sprachen, Kulturen und Communitys. Somit leisten sie ein diskursives kritisches Potenzial gegenüber jenen, die individuelle Identität mit einer soziokulturellen Position zu verbinden suchen, individuelle Differenzen und Besonderheiten innerhalb sozialer Gruppen tendenziell ignorieren, die Homogenität und Einheitlichkeit im Namen der Stabilität durchsetzen wollen und somit den Widerspruch, die Freiheit, das ästhetische Schaffen zu verhindern und zu verstopfen drohen. Das ist das Subversionspotenzial eines filmschaffenden Subjektes beziehungsweise eine *minor minoritarian* Benutzung einer »großen (Film)Sprache«, durch die diese »große (Film)Sprache« in Schwingung versetzt, aber auch zugleich erneuert und bereichert wird. Am Aspekt der Vitalität lässt am Beispiel von Kechiche gegen das Ende dieser Arbeit zeigen, wie Regisseur*innen durch einen Dialog verschiedener Stile und Genres eine neue Filmästhetik schaffen, indem sie beispielsweise den poetischen Realismus nicht nur subvertieren, sondern vielmehr unter produktiven Prämissen denken.

Das letzte Merkmal des *minor minoritarian cinema* ist der Zusammenhang mit Politik, durch den der Film an die Nation anknüpfen kann. Dies wird dem Kafka'schen Modell teilweise entliehen, denn Deleuze wendet sich in späteren Schriften wie *Time-Image* und *Critique et Clinique* diesem kulturpolitischen Ansatz in Anlehnung an Kafka ausführlicher zu.

In *Critique et clinique* beharrt Deleuze auf der politisch-revolutionären Funktion der Literatur – hier des Films –, durch welche Alternativen entstehen und Zwischenorte und Möglichkeiten erschaffen werden können. Diese Funktion der Literatur beschreibt er folgendermaßen:

> La […] littérature, comme écriture, consiste à inventer un **peuple qui manque**. Il appartient à la **fonction fabulatrice d'inventer un peuple**. […] La littérature américaine a ce pouvoir exceptionnel de produire des écrivains qui peuvent raconter leurs propres souvenirs, mais comme ceux d'un peuple universel composé par les émigrés de tous les pays.[75]

David Rodowick zufolge verweist die Funktion »fabulatrice« auf *minor cinema* und »its form of collective enonciation«.[76] In der Literatur und mittels des ganzen Sprachkomplexes kommt eine Bevölkerung, eine Community, eine andere Nationprojektion zum Ausdruck. Das schriftstellerische beziehungsweise filmschaffende Subjekt kann sich eigener Geschichten bedienen, Erlebnisse von Personen in eine Narration bringen, aber dergestalt, dass eine werdende Bevölkerung im Sinne von *populi* entsteht, eine Gruppe angesprochen wird. Das kollektive Äußerungsgefüge entsteht dadurch, dass das filmschaffende Subjekt sich durch die in eigenen Filmen artikulierten, auf bestimmte Communitys bezogenen Narrative an diese Gruppen, diese »peuple qui manque« und deren Wünsche, Weltanschauungen und Projektionen anbinden kann. Diese dialogische Verbindung verhandelt das *subaltern* filmschaffende Subjekt mittels des Spivak'schen doppelten Repräsentierens (darstellen und vertreten).[77] Das *subaltern* filmschaffende Subjekt wird dann zur Sprechinstanz der Communitys (vertreten), um die es sich in eigenen Filmen handelt (darstellen). Hierzu schreibt Deleuze:

> Kafka pour l'Europe centrale, Melville pour l'Amérique présentent la littérature comme l'énonciation collective d'un peuple mineur, ou de tous les peuples mineurs, qui ne trouvent leur expression que par et dans l'écrivain. Bien qu'elle renvoie toujours à des agents singuliers, la littérature est agencement collectif d'énonciation. La littérature est délire, mais le délire n'est pas affaire du père-mère: il n'y a pas de délire qui ne passe par les peuples, les races, les tribus, et ne hante l'histoire universelle. Tout délire est historico-mondial, ›déplacement de races et continents‹.[78]

So können Regisseur*innen durch das *minor minoritarian cinema* revolutionäre Bedingungen erschaffen, damit kreative Alternativen (nicht immer im Sinne von ersetzen, sondern auch in einer Parallelitätslogik) bei der Geschichtserzählung einer

---

75 Gilles Deleuze (1993): *Critique et clinique*. Paris: Les éditions de minuit, S. 14. [Hervorhebung von mir, BN]

76 David N. Rodowick (1997): *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham: Duke University Press, S. 156.

77 Vgl. Gayatry C. Spivak (1993): »Can the subaltern speak?«. In: Laura Chrisman/Patrick Williams (Hg.): *Colonial discourse and post-colonial theory. A reader*, New York/Sydney: Routledge, S. 66–111, hier S. 70.

78 Gilles Deleuze (1993): *Critique et clinique*. a.a.O., S. 15.

Nation gestiftet werden und ein »peuple qui manque«, ein neues Nationideal ins Leben gerufen wird. Solch ein Ansatz benötigt beispielsweise eine neue politische Konzeption von Filmen und Regisseur*innen, eine Verschiebung der Sprecher*innenposition und ferner eine Interpretation der Filme von *subaltern* Filmemacher*innen im multikulturellen Kontext im Hinblick auf die Nation.

Die Funktion »fabulatrice« sollte sich aber sowohl auf eine Arbeit an der Nationgeschichte wie auch ihrer Gegenwart stützen. So können Filme als eine Art Tagebücher von Nationen betrachtet werden. In Kafkas Verständnis sind sie nämlich wichtiger als die übliche Geschichtsschreibung. Das ist eine Aktualisierung der engen, aber objektiven Verbindung von Film und Nation, die sich aus vielerlei Perspektiven zur Analyse anbietet. In seiner Rede an der Universität Sorbonne im Jahr 1882 behauptet Ernest Renan: »[U]ne nation est donc une grande solidarité, constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a faits et de ceux qu'on est disposé à faire encore. Elle suppose un passé.«[79] Diese Vergangenheit wird im Rahmen einer kritischen Herausbildung des kollektiven Gedächtnisses einer Nation filmisch bearbeitet. Betrachtet man mit Simo das Gedächtnis als kohärente, topografische und zeitliche Zusammenstellung von Tatsachen beziehungsweise als Narration, dann werden vor allem die Historienfilme von Regisseur*innen wie Kechiche, Amma Asante oder Mo Asumang zu Narrationen über (supra-)nationale Metanarrative. Diese Narrationen rücken bestimmte Zeitperioden ins Zentrum der Aufmerksamkeit, präzise Figuren der Geschichten oder Communitys, was zu einer notwendigen Klarheit über die Mythen einer Nation beitragen und zur Sakralisierung oder Dezentrierung (a)temporeller Werte beziehungsweise Mythen aus diesen Metanarrativen führen kann. Den filmischen Narrationen kommt dann auch die Funktion zu, die (un)bewusst marginalisierten, unrühmlichen Teile eines nationalen kollektiven Gedächtnisses ans Licht zu bringen und die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken. Denn auch die Nation ist eine Konstruktion, zu der Medien wie die Literatur oft beitragen.[80] Eric Hobsbawm schreibt diesbezüglich:

> It is clear that plenty of political institutions, ideological movements and groups – not least in nationalism – were so unprecedented that even historic continuity had to be invented, for example by creating an ancient past beyond effective historical continuity either by semi-fiction (Boadicea, Vercingetorix, Arminus the Cheruscan) or by forgery (Ossian, the Czech medieval manuscripts).[81]

---

79 Ernest Renan zit.n. David Simo (2001): »Littérature et nation. Une réflexion à partir des positions et de l'expérience de l'écrivain Franz Kafka«. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 11. Online unter: https://www.inst.at/trans/11Nr/simo11.htm [abgerufen am 30.10.2018]

80 Auf diese Beziehung zwischen Nation und Film gehe ich später ein.

81 Eric Hobsbawm zit.n. David Simo: »Littérature et nation«. a.a.O.

Ich halte es dementsprechend für wichtig, dass sich Medien wie Film an Prozessen einer neuen, inklusiveren Nationkonstruktion durch Revidierung alter Mythen und Legenden beziehungsweise durch die Schaffung neuer Mythen und Legenden beteiligen.

In seinen Erläuterungen zur Literatur als Tagebuch einer Nation beharrt Simo darauf, dass Kafkas Tagebücher nicht aus Intimitäten im engen Sinne bestehen. Kafka fasst in seinen Tagebüchern Treffen und Diskussionen zusammen, er schreibt Reflexionen, Entwürfe zu manchen fiktiven, literarischen und kulturellen Debatten nieder, aber auch alltägliche Beobachtungen. Simo erkennt hier »la relation des activités de l'esprit« beziehungsweise Kafkas »préoccupations intellectuelles«.[82] Überträgt man diese Funktion eines Tagebuches auf Filme, dann kann man ihnen die Fähigkeit zuerkennen, die Nation am objektivsten darzustellen: in ihrem Alltag, in ihren Kämpfen, Wünschen, Niederlagen, Siegen, in ihren vielfältigen Communitys, Kulturen, Traditionen, Sprachen, in ihrem Kontakt mit dem »Anderen«, in ihren Sorgen, Ängsten, Projektionen, in ihren Denkweisen, Weltanschauungen, in ihrem geistigen Zustand. Das bedeutet es in Kafkas Worten, die Nation »bis an ihre Grenzen«[83] zu bearbeiten.

Durch die Arbeit am Nationgedächtnis anhand von Filmen in Form eines kritischen Tagebuches leisten Filme, ähnlich der Literatur, einen Beitrag zum kollektiven Gedächtnis. Diese Herangehensweise lässt eine Analyseperspektive zu, die beispielsweise einen Zusammenhang zwischen präzisen historischen Nationalgeschichten in Westeuropa und der Entstehung von neuen Genres in den *national cinemas* der betroffenen westeuropäischen Nationen ermittelt. Die Entstehung beziehungsweise die Entwicklung des *cinéma beur,* des *Black British cinema* und des Kinos der Fremdheit können hierfür als Beispiele dienen. Man kann anhand dieser Genres auf eine geschichtliche, begrenzbare Zeitperiode hinweisen, in der jeweils die französische, britische und die deutsche Nation mit Migrationsbewegungen aus den ehemaligen Kolonien, der Türkei und anderen europäischen Ländern konfrontiert waren und in der diese Nationen zumindest zufriedenstellende politische und soziale Antworten auf die damals durch diese starke Mobilitätsperiode verursachten Probleme hatten geben können. Dies erspart dem Filmforschenden, sich nur auf eine rein ästhetische Analyse von Filmen aus solchen Genres wie dem *cinéma beur* zu beschränken, bietet ihm wohl aber die Möglichkeit, das Ganze im Auge zu behalten, das heißt, sich zwar auf Filme zu konzentrieren, aber daran einen kulturwissenschaftlichen Blick anzuschließen, der Momente wie die Nation, das Politische, den *space*, Position und Machtartikulierung nicht außer Acht lässt.

82 Ebd.

83 Ebd. S. 153.

2. Annäherungen eines neu elaborierten *minor cinema*-Begriffs an Bourdieus Feldtheorie

Pierre Bourdieu ist einer der bekanntesten Namen der soziologischen und mediterran-anthropologischen Forschungen. Dies hängt zweifelsohne mit seinem anti-kolonialen Engagement gegen die französische Kolonisierung Algeriens zusammen. Über fünfzig Jahre später kommt das Werk des französischen Soziologen mit weitreichenden Kulturbereichen wie Literatur, Musik, Fernsehen und Film in Berührung. Bridget Fowler betrachtet es gegen die Jahrhundertwende als »the most powerful social theorization currently available«.[1] Anhand von Konzepten wie symbolischem Kapital, Feld und Habitus war Bourdieu im Rahmen seiner Arbeit über Kultur als sozialer Praxis intensiv mit Literatur, Theater oder Malerei befasst. Trotz der damaligen (und sogar heutigen) »social centrality« von Medien und Filmen widmete Bourdieu diesen medialen Praxen eher wenig Raum.[2] Bourdieus theoretisches Werk lässt sich allerdings auf produktive Weise an die Auseinandersetzung mit Bildmedien anschließen. Indem sie den Versuch unternimmt, Bourdieus Begriff Kapital weiter zu explorieren, entwickelt Sarah Thornton den Ausdruck »subcultural capital«, wobei sie den Fokus auf Tanzmusik und Ravekulturen setzt.[3] In derselben Reihenfolge streben jeweils Mark Jancovich und Sune Jensen an, den Begriff Kapital in Beziehung zu Kultfilmen,[4] zur relativen Autonomie von Subkulturen und zur Entstehung von »semi- or quasifields« zu überdenken.[5] In anderen Fällen wird die Kategorie des kulturellen Kapitals auf die Filmwissenschaft übertragen, um im Wesentlichen einer »sociology-of-taste agenda« zu folgen. Darunter versteht Chris Cagle

1 Bridget Fowler (2001): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Reading Bourdieu on society and culture*. Oxford: Wiley- Blackwell, S. 1–21, hier, S. 2.

2 Hier können Werke wie *Sur la tétévision* (1996) und *Distinction* (1979) erwähnt werden.

3 Sarah Thornton (1997): »The Social logic of Subcultural Capital«. In: Ken Gelder/Dies (Hg.): *The Subcultures Reader*. London/New York: Routledge, S. 200–211, hier S. 211.

4 Vgl. Mark Jancovich (2002): »Cult fictions, Cult movies. Subcultural capital and the production of cultural distinctions«. In: *Cultural studies* 16.2, S. 306–322.

5 Sune Jensen (2006): »Rethinking subcultural capital«. In: *Young. Nordic Journal of Youth Research* 14.3, S. 257–276, hier S. 266.

»analysing film preferences and consumption through the lens of class stratification«.[6] Mit den Kategorien des kulturellen Kapitals und des Publikumsgeschmacks untersuchen Forscher*innen meistens die Herausbildung von spezifischen Filmdeutungen. So wird Bourdieu in der Filmwissenschaft – auf der Grundlage seines Buches *Distinction* (1979) und dessen Thematik der Kinoliebe (frz. *cinéphilie*) – durch die Agenda der »sociology of taste« hauptsächlich im Rahmen der Rezeptionsästhetik verwendet.[7] Letztlich lässt sich aber argumentieren, dass Bourdieus Begriff des Feldes als sozialer Ort der kulturellen Produktion der Forschung zu Kino und Film Möglichkeitsräume eröffnen kann.

2.1 *Minor minoritarian cinema* und das kulturelle Filmfeld

Es ist zwar ein riskantes, aber aufschlussreiches Unterfangen, den Bourdieu'schen Feld-Ansatz mit Aspekten des Denkens von Deleuze und Guattari als Grundierung für die vorliegende Arbeit zu kombinieren. Auf der einen Seite steht die weitgefasste philosophische Theorie von Deleuze und Guattari, die eine üblich betriebene Philosophie aus der Bahn zu werfen versucht, und auf der anderen Seite die Feldtheorie, die sich aus soziologischer Perspektive auf den ersten Blick auf präzise konstruierte Objekte anwenden lässt. Die Herausforderung besteht entsprechend in einer gerechtfertigten Annäherung zwischen einem allgemeinen und einem partikularen Ansatz.

Bourdieu bemüht sich in seinen Studien darum, gesellschaftliche Ungleichheiten nachvollziehbar zu machen. In seinem Ansatz aber grenzt er sich von den zwei traditionellen soziologischen Hauptparadigmen seiner Zeit ab: dem Marx'schen und dem Weber'schen. Das Marx'sche Paradigma stellt den sozialen Rahmen als aus ökonomischen Gründen stark polarisierte Klassengesellschaft dar. Das Weber'sche Paradigma begreift die Gesellschaft als Schichten, die durch den Einfluss von drei Klassifikationsfaktoren zustande kommen, nämlich Macht, Prestige und Reich-

6 Chris Cagle (2018): »Bourdieu and Film studies, Beyond the Taste Agenda«. In: Guy Austin (Hg.): *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*, New York/Oxford: Berghahn, S. 35–50, hier S. 35.

7 Dazu siehe: Lea Jacobs (1992): »The B Film and Problem of Cultural Distinction«. In: *Screen* 33.1, S. 1–13. Mark Jancovich (2010): »Two ways of looking, The critical reception of 1940s Horror«. In: *Cinema Journal* 49.3, S. 45–66. Michael Z. Newman (2009): »Indie Culture. In pursuit of the Authentic Autonomous Alternative«. In: *Cinema Journal* 48.3, S. 16–34. Jeffrey Sconce (1995): »Trashing the Academy. Taste, Excess, and an Emerging politics of cinematic style«. In: *Screen* 36.4, S. 371–393. Andrew Tudor (2005): »The Rise and Fall of the Art (house) Movie«. In: David Inglis/John Hughson (Hg.): *The sociology of Art. Ways of seeing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 125–138.

tum.[8] Bourdieu erarbeitet einen methodologischen Rahmen, der den Positionen von sozialen Agent*innen, deren Interaktionen und den Reproduktionsmechanismen der Gesellschaftsordnung Rechnung trägt. Dieser ist bekannt als Feld-Theorie.

Das Feld ist laut Bourdieu das Universum »des options possibles«[9]; es ist ein Netzwerk von objektiven Beziehungen zwischen den Positionen in einem abgegrenzten Raum, die dieses Feld besetzen. Diese objektiven Beziehungen können als dominierend, subordinierend, komplementär, homologisch oder antagonistisch beschrieben werden. Die Positionen haben sehr oft einen determinierenden Einfluss auf die Personen und die Institutionen,[10] die diese Positionen besetzen und die je nach den von ihnen besessenen Kapitalarten und der Distribution dieser Kapitalarten spezifische Ansprüche erheben können und sogar neue Positionierungsformen aufweisen.

Die Metapher des Spiels, so Bourdieu, kann dazu dienen, den Feld-Ansatz begrifflich zu fassen und zu fokussieren. Das Feld kann in gewissen Maßen als ein Spiel betrachtet werden.[11] Der Spieleinsatz ist sozusagen das Ergebnis derjenigen Rivalitäten, die zwischen den Spielakteur*innen existieren. Im Rahmen dieses Spiels kommt ein weiterer Begriff hinzu, der sozusagen den Willen, das freiwillige Mitma-

---

8 Vgl. Michael Pullmann (2010): »Habitus et classes. Les pistes ouvertes par la sociologie de Pierre Bourdieu dans le domaine de l'histoire sociale (du point de vue des sciences sociales allemandes)«. In: *Cahiers du CEFRES* 29, S. 2–9, hier S. 3. Online unter: www.cefres.cz/pdf/c29f/pullmann_2003_bourdieu_sciences_sociales_allemandes.pdf [abgerufen am 25.11.2018]. Patrice Bonnewitz (1997): *Premières Leçons sur la sociologie de P. Bourdieu*. 2. Aufl. Paris: Presses Universitaires de France, S. 41.

9 Pierre Bourdieu (1991): »Le champ littéraire«. In: *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, S. 3–46, hier S. 18. Online unter: www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986 [abgerufen am 13.05.2017]. Paul Lopes (2000): »Pierre Bourdieu's Fields of cultural production. A case study of modern Jazz«. In: Nicholas Brown/Imre Szeman (Hg.): *Pierre Bourdieu. Fieldwork in culture.* Lanham et al.: Rowman and Littlefeld Publishers, S. 165–185, hier S. 166.

10 Die Institutionen spielen eine wichtige Rolle in einem Feld. Als Machtinstanzen kreieren sie die Realitäten des Feldes mit, konsolidieren manche Kräfteverhältnisse, setzen Ideologien durch und sorgen dafür, dass Positionen aufbewahrt oder auch erneuert werden. Aus einer privilegierten Position handeln sie auch als Legitimationsapparate und entscheiden auch über den symbolischen Tod oder das symbolische Leben von Filmemacher*innen. Sie akkreditieren Handlungsweisen oder tragen einfach dazu bei, den Wert kultureller Werke herabzusetzen. Vgl. Patrice Bonnewitz: a.a.O., S. 82.

11 Dem Vergleich mit einem Spiel liegt die Annahme zugrunde, dass das Feld nicht als willentliche Schaffung eines Menschen angesehen werden kann und dass die Spielregeln im Rahmen eines Feldes nicht immer offen verkündet oder in Form eines Codes niedergeschrieben werden.

chen der gesamten Akteur*innen an diesem Spiel symbolisiert: die »illusio«.[12] Mit anderen Worten: Die »illusio« steht für die Überzeugung, dass die Teilnahme an einem Spiel lohnenswert ist. Jedem Feld wohnt eine »illusio« inne. Sie ist die treibende Kraft, der Magnet, der die Spielakteur*innen anzieht und in Konfrontation oder in Beziehung zueinander setzt. Ohne »illusio« gäbe es kein Feld. Sie tritt als kollektiver Glaube hervor, während das Feld den Raum beziehungsweise das Universum des Glaubens bildet. Sie verkörpert den Sinn des Spiels. Darum schreibt Bourdieu: »[L]'illusio est la condition du fonctionnement d'un jeu, dont elle est aussi au moins partiellement, le produit.«[13]

Weil das Spiel hier kollektiv ist und einen Einsatz hat, verweist es auf eine Konfiguration, wobei soziale Agent*innen nicht nur kollektiv handeln, sondern sich auch Paroli bieten. Die Konfrontation ereignet sich dann zwischen Klassen beziehungsweise Gruppen. Deshalb spricht Bourdieu von »lutte symbolique«.[14] Dem symbolischen Kampf liegt ein weiteres Feldprinzip zugrunde, das der Vision und der Division. Das Feld weist eine in Klassen dividierte Struktur auf, die aufgrund ihrer divergenten Weltanschauung in Konflikt geraten. Der symbolische Kampf stellt sich unterschiedlich dar. Darüber äußert sich Bourdieu wie folgt:

> Les luttes symboliques à propos de la perception du monde social peuvent prendre deux formes différentes. Du côté objectif, on peut agir par des actions de représentation, individuelles ou collectives, destinées à faire voir et à faire valoir certaines réalités […] Du côté subjectif, on peut agir en essayant de changer les catégories de perception et d'appréciation du monde social, les structures cognitives et évaluatives: les catégories de perception, les systèmes de classement, c'est-à-dire, pour l'essentiel, les mots, les noms qui construisent la réalité sociale autant qu'ils l'expriment, sont l'enjeu par excellence de la lutte politique, lutte pour l'imposition du principe légitime de vision et de division légitime…[15]

Bei dem symbolischen objektiven Kampf liegt der Fokus auf kollektiven oder individuellen Repräsentationshandlungen. Der kollektive Handlungsakt kann weitestgehend darauf abzielen, eine gesellschaftliche Gruppe, mit der sich beispielsweise ein kunstschaffendes Subjekt identifizieren kann, darzustellen. Dabei kann das filmschaffende Subjekt in diesem Fall eine soziale Gruppe mit klar zugeschriebenen Grundzügen und Eigenschaften in seinem Film (neu)bedenken, (neu)schaffen. Auf der individuellen Ebene kann es darum gehen, das jeweilige persönliche Image

---

12 Der Terminus steht nicht im Zusammenhang mit dem herkömmlichen Begriff der »Illusion«. Vgl. Pierre Bourdieu (1998): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire.* Edition revue et corrigée. Paris: Éditions du seuil, S. 373f.

13 Pierre Bourdieu: »Le champ littéraire«. a.a.O., S. 23.

14 Ebd., S. 13.

15 Pierre Bourdieu (1978): *Choses dites.* Paris: Les éditions de minuit, S. 159.

durch die eigene Wortmeldung (hier in Form eines Filmes) zu bearbeiten. Bei dem symbolischen subjektiven Kampf handelt es sich darum, einen Perspektivwechsel in den Wahrnehmungs- und Beurteilungskategorien zur Strukturierung des sozialen Raumes einzuführen und sozusagen der Tendenz der Repetitivität ein Moment der Unberechenbarkeit einzuschreiben. Hier stellen sich dann folgende Fragen: Wie erfolgt dieser Perspektivwechsel? Wie wird kultureller Wandel erfasst? Welche Strategien setzt das filmschaffende Subjekt um, um die kognitiven und evaluativen Strukturen, von denen Bourdieu spricht, zu erschüttern, um die »systèmes de classement« zu hinterfragen und die klassifizierenden Kategorien in Schwingung zu versetzen? Die von Bourdieu vorgeschlagene Antwort, die auch meiner Hypothese entspricht, ist in der Sprache beziehungsweise in der Wortmeldung zu finden.[16] Dies würde ich an dieser Stelle als eine Art sozialer Performativität der Sprache bezeichnen.

Im Anschluss an diese sozialen Performativität der Sprache sind hier die Arbeiten von Judith Butler zu Gender, zur Performativität des Geschlechts und noch spezifischer zur Auflösung mentaler Dispositionen in körperlichen Bewegungen und Artefakten von Belang.[17] Butler analysiert ebenso wie Bourdieu Praktiken des Handelns und des Verhaltens, wobei sie den Schwerpunkt auf die Normalität der Subversion beziehungsweise der Unberechenbarkeit von routinierten sozialen Praktiken legt. Im Gegensatz zu Deleuze und Guattari, wo nur das »Andere« in sich das Neue ist, wird hier durch Differenzerzeugung etwas Neues, Aufschlussreicheres geschaffen. Insofern denkt Butler gewissermaßen zwar teleologisch, aber produktiver. Der Soziologe Andreas Reckwitz erkennt bei diesem Modell von Butler eine Tendenz zur Unberechenbarkeit, Veränderungsoffenheit, Widerständigkeit, die sich in der Praxis einbaut. Bei der Analyse von soziopraktischen Wissensformen aus praxeologischer Sichtweise werden Körper und Artefakte in den Mittelpunkt gerückt. Diesbezüglich schreibt Reckwitz:

> Die zentrale Bedeutung der Materialität unterscheidet die Praxistheorie schlagend von den anderen Formen der Kulturtheorien […] und gibt zwei nur scheinbaren Banalitäten ihr grundsätzliches Recht: dass Praktiken sich aus Körperbewegungen zusammensetzen und dass Praktiken in der Regel Verhaltensweisen mit

16 Bei Pierre Bourdieus Ansatz fehlt mir ein konkretes analytisches Modell, mit dem diese sprachliche Arbeit, die sprachliche Artikulierung von Wortmeldungen, Positionen und Stellungnahmen nachvollzogen wird. Seine Theorie ist eher kultursoziologisch und enthält daher keine Methode, die sich auf sprachliche Aspekte bezieht. Aus diesem Grund habe ich zusätzlich zu Deleuze und Guattaris Modell der »kleine Literaturen« gegriffen. Damit wird konkret versucht, die filmisch konstruierte Sprache zu erschließen, um diese theoretisch-analytische Lücke zu füllen.

17 Vgl. Judith Butler (2001): *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

> Dingen, mit Artefakten bilden, in deren Zusammenhang das praktische Wissen aktiviert wird.[18]

Es geht also um eine unauflösbare Beziehung zwischen Körpern und Dingen beziehungsweise Artefakten, woraus praktisches Wissen aktiviert und Erkenntnisse gewonnen werden können. Wird diese Idee auf den Kinobereich übertragen, dann lässt sich argumentieren, dass die subversive, veränderungsoffene, wandelwillige Verhaltensweise eines filmschaffenden Subjektes aus seinen Filmen herausgelesen werden kann. So lässt sich das filmische Werk – als soziales Artefakt und als sprachlich konstruiertes Objekt – als eine Wortmeldung auffassen, durch die die Position eines filmschaffenden Subjektes rekonstruiert werden kann. Anhand seiner gesamten Filmsprache ist es dem filmschaffenden Subjekt möglich, Stellung zu einem Thema wie der Repräsentation der Nation, oder der Definition von Kunst zu nehmen und daraufhin das Universum der Möglichkeiten zu transformieren, die bestehenden Beziehungen zwischen den Feldagent*innen zu erneuern oder auch seine eigene Position zu verändern. Hierzu schreibt Bourdieu:

> Ainsi lorsqu'un nouveau groupe littéraire ou artistique s'impose dans le champ, toute la problématique s'en trouve transformée : avec son accès à l'existence, c'est-à-dire à la différence, c'est l'univers des options possibles qui se trouve modifié, les productions jusque-là dominantes pouvant, par exemple, être renvoyées au statut de produit déclassé ou classique.[19]

In seinem Versuch, die *Jazz Music* im Rahmen des kulturellen Musikfeldes in US-Amerika geschichtlich sowie strukturell zu analysieren, führt Paul Lopes die symbolischen Spannungen vor Augen, die während der Institutionalisierung dieses musikalischen Feldes bestanden hatten.[20] Er reflektiert dabei einerseits einen Legitimationskampf zwischen dem Pol der bürgerlichen Kunst und dem der populären Kunst, andererseits einen Kampf um die Prinzipien einer elitären Kunst und um die einer populären. Dies zeigt in epistemologischer Hinsicht, dass die Kämpfe im Rahmen eines kulturellen Gesamtfeldes auf unterschiedlicher Ebene zu situieren sind, was aber keineswegs Überlappungen oder Ambiguitäten ausschließt. Innerhalb solch eines kulturellen Feldes kann wohl ein Kampf zwischen Agent*innen der populären Musik im Zusammenhang mit einem allgemeinen Kampf analysiert

---

18 Andreas Reckwitz (2004): »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«. In: Karl Hörning/Julia Reuter (Hg.): *Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript, S. 40–54, hier S. 45.

19 Pierre Bourdieu: »Le champ littéraire«. a.a.O., S. 19.

20 Vgl. Paul Lopes: a.a.O., S. 174.

werden, in dem die elitäre Kunst und die populäre Kunst einander gegenüberstehen. Dieser Kampf wird auch weiterhin im Hinblick auf die Opposition zwischen dem Gesamtfeld der Kultur und dem ökonomischen Feld reflektiert. An den Aspekt der Überlappungen unter diesen unterschiedlichen Feldern können auch die Korrelationen und Interdependenzen zwischen (Groß)Feldern angeschlossen werden. Solch eine Konfiguration wird auch im Bereich der Filmproduktion von Ländern festgestellt, die ich in der vorliegenden Studie erforsche. In Großbritannien kann die Position einer filmschaffenden *person of color* in dem abgegrenzten Raum des *Black British cinema*, in Bezug auf Positionen des britischen Mainstreamkinos oder in Bezug auf Akteur*innen des britischen politischen Feldes untersucht werden. Wenn mit Kechiches Fallbeispiel belegt werden könnte, dass er sich als Regisseur mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte mit einer neuen Filmästhetik auf der ethnischen, nationalen und internationalen Ebene durchsetzt und sich somit von anderen Regisseur*innen des *cinéma beur* differenziert, dann wird die Problematik dieses Genres in Frankreich wieder vergegenwärtigt. Das führt zweifelsohne zu Fragen wie: Was bedeutet es, Franzose nordafrikanischer Herkunft zu sein und zugleich Filme in Frankreich zu drehen? Was ist eigentlich *cinéma beur* und welches Ansehen genießt es noch? Ist solch eine Kategorie überhaupt aus heutiger Perspektive noch nachvollziehbar? Was ist überhaupt der »typische französische« Film? In Anlehnung an den Bourdieu'schen Feld-Ansatz und die Hypothese einer multiperspektivischen Positionierung eines filmschaffenden Subjektes mit Migrationsgeschichte stellt sich meiner Ansicht nach eine wesentliche Frage: Erfolgt eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Positionen und Stellungnahmen von Kechiche unter einem ethnografischen Blickwinkel (das heißt in Bezug auf andere Filmemacher*innen des *cinéma beur* oder Regisseur*innen mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte), einem französisch-nationalen Blickwinkel (das heißt französische Filmemacher*innen aus anderen Kreisen wie dem Mainstreamkino oder *cinéma d'auteur*) oder unter einem internationalen Blickwinkel (das heißt in Bezug auf Regisseur*innen aus dem Kreis zum Beispiel des *world cinema*)?[21] Denn ein filmschaffendes Subjekt dreht seine Filme in Interaktion mit Akteur*innen seines Feldes sowie/oder Agent*innen anderer Felder. Es trifft die Entscheidung, sich auf einer ethnischen, nationalen Ebene zu positionieren und dabei Stellung zu ethnischen, regionalen, nationalen oder internationalen Fragen zu nehmen. Und je nach dem intendierten Zweck kann es die nötigen Strategien in Gang setzen; je nach der angestrebten Positionierung führt es Mechanismen ein, um über die nötigen

21 Was meine Untersuchungsperspektiven anbelangt, habe ich vor, die drei Regisseur*innen aus ethnischen und nationalen Prismen zu analysieren. Dies kann klarstellen, wie sie über den filmethnografischen Rahmen hinausgehen, um sich in dem großen nationalen Filmfeld zu positionieren und manchen Positionen aus diesem »gehobenen« Kreis zu folgen, sie zu hinterfragen oder weiterzuentwickeln.

Kapitalarten[22] zu verfügen. Diese Strategien sind finanziell, kulturell und sozial fundiert, aber auch filmisch-ästhetischer Herkunft. So erörtert, gibt es also eine enge Korrelation zwischen Positionierung und Strategie einer filmemachenden Person, denn jeder Positionierungsart (ethnisch, national etc.) liegt eine Strategie zugrunde. Davon ausgehend wird hier eine Auseinandersetzung mit der Positionierung einer filmemachenden Person zu einem Thema immer mit der Erschließung ihrer Strategien einhergehen. Bourdieu formuliert diesen Punkt wie folgt aus:

> Le réseau des relations objectives entre les positions fonde et oriente les stratégies que les occupants des différentes positions engagent de leurs luttes pour défendre ou améliorer leur position: en effet ces stratégies dépendent dans leur force et leur forme de la position que chaque agent occupe dans les rapports de forces. En phase d'équilibre, l'espace des positions tend à commander l'espace des prises de position; les transformations radicales de l'espace des prises de position (les révolutions littéraires ou artistiques) ne peuvent résulter que de transformations des rapports de forces constitutifs de l'espace des positions qui sont elles-mêmes rendues possibles par la rencontre entre les intentions subversives d'une fraction des producteurs et les attentes d'une fraction du public (interne et externe), donc par une transformation des rapports entre le champ intellectuel et le champ du pouvoir.[23]

Neben der Korrelation zwischen den Positionen und Strategien betont Bourdieu hier, dass die Kräfteverhältnisse eines Feldes anhand des Raums der Positionen und des Raums der Stellungnahmen beschrieben werden. Ob ein Feld als offen, liberal oder konservativ gekennzeichnet wird, liegt an diesem Verhältnis. Es herrscht ein Gleichgewicht, wenn die Positionen innerhalb eines Feldes in einer dauerhaften Zeit permanent sind, das heißt, wenn wenige einflussreiche Erneuerungen hierin erlebt werden. Hingegen ist dieses Gleichgewicht bedroht, wenn der Raum der Stellungnahme die Oberhand gegenüber dem Raum der Positionen gewinnt. Dies bedeutet, dass die durch Stellungnahmen eingeführten Transformationen immer wieder in diesem Feld stattfinden und auch, dass der Raum der Möglichkeiten (frz. »espace ou champ des possibles«) ständig erweitert wird. Bourdieu verweist hierbei darauf, dass diese transformativen Revolutionen oft auf den Erwartungen eines (Teils des) Publikums beruhen müssen, um erfolgreich zu sein.

---

22 Bourdieu identifiziert mindestens vier Kapitalformen: das ökonomische Kapital, das Sozialkapital, das kulturelle Kapital und das symbolische Kapital. Vgl. Pierre Bourdieu/Jean-Claude Passeron (1970): *La Reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Les éditions de minuit, S. 87.

23 Pierre Bourdieu: »Le champ littéraire«. a.a.O., S. 19.

2.2 *Minor minoritarian cinema*, Feld und Interkulturelle Kommunikation

Ich habe oben die Frage der Kommunikation im Raum eines kulturellen Feldes angesprochen. Das Augenmerk wurde dabei auf das Begriffspaar Positionen und Strategien gerichtet und wie diese beiden Momente sich soziologisch bedingen. Diese Sichtweise zwingt methodisch dazu, andere Werke des Feldes bei der Auseinandersetzung mit einem kulturellen Werk im Auge zu behalten. Hierzu äußert sich Bourdieu folgendermaßen: »Une œuvre culturelle n'existe pas par elle-même, c'est-à-dire en dehors des relations d'interdépendance qui l'unissent à d'autres œuvres.«[24] Das Produktionsfeld, in dem ein kulturelles Werk erzeugt wird, bietet sich als aufschlussreicher und vielversprechender Rahmen, um den Wert und die Bedeutung dieses Werkes zu reflektieren.[25] Das Produktionsfeld besteht unter anderem aus Positionen, die von Agent*innen mit rekonstruierbaren habituellen Dispositionen besiedelt werden. Wird nun nur der Habitus dieser Regisseur*innen rekonstruiert, könnte man daraus ableiten, dass Regisseur*innen aus spezifischen Weltregionen und mit angeblich spezifischen »Hautfarben« Filme in spezifischer Art hervorbringen. In diese Art der Rekonstruktion fallen die Produktion (und deren finanzielle Seite vor allem), die Distribution, die Rezeption (darunter die Anerkennungsinstanzen, die Festivals, an die sie sich richten) sowie die Darstellungsästhetik (thematisch, sprachlich, stilistisch etc.). Entsprechend gerinnt die Migrationsgeschichte, die Kechiche und Asumang gemeinsam haben, zum ›Migrationsvordergrund‹ und wird als Referenzrahmen genommen, um nicht nur ihre Soziobiografie zu verstehen, sondern auch ihre gemeinsame kulturelle Randständigkeit zu legitimieren. All dies führt mich zu zwei Schlussfolgerungen: Erstens hat der Migrationsakt eine Art pejorative Konnotation in den deutschen, französischen und britischen Filmfeldern. Zweitens ist die Rolle von (inter)kulturellen Aspekten bei den Positionszuschreibungen in Filmfeldern unwiderlegbar. Allerdings gelten die Aspekte der Interkulturalität oder des Multikulturalismus in Bourdieus Ansatz zu kulturellen Feldern als wenig ausgelotet. Sicherheitshalber müsste aber noch zugestanden werden, dass Bourdieus Feldansatz nicht ausformuliert wurde. Deshalb erweist sich eine Erweiterung des Feldansatzes durch interkulturelle Aspekte angesichts meines Korpus als nötig.

Simos Arbeit zu interkultureller Kommunikation versucht diesen theoretischen Mangel zu beheben. Er erarbeitet einen Ansatz zur Analyse interkultureller Kommunikation, der sich an Bourdieus Feldpostulate und vor allem diskursanalytische Modelle anschließt.[26] Simo interessiert sich vor allem für literarische Akteur*innen

24 Ebd., S. 20.

25 Ebd., S. 22.

26 Vgl. David Simo (2009/2010): »Migration, Imagination und Literatur. Die Literatur der Migration als Ort und Mittel des Aushandelns von neuen kulturellen Paradigmen«. In: David

mit Migrationsgeschichte in europäischen Milieus und geht unter anderem auf die Fragestellung ein, wie die Kommunikation um, bei und zwischen diese(n) Agent*innen aus dem gleichen kulturellen beziehungsweise literarischen Feld orchestriert wird. Gerhard Maletzke versteht als interkulturell jene Beziehungen, »in denen die Beteiligten nicht ausschließlich auf eigene Kodes, Konventionen, Einstellungen zurückgreifen, sondern in denen andere Kodes, Konventionsverhaltensformen und Alltagsverhaltensweisen erfahren werden«.[27] Diese als interkulturell bezeichneten Beziehungen werden »mediatisiert«, so Simo in Anlehnung an Hans-Jürgen Lüsebrink, sobald sie als »fiktionale oder nicht fiktionale Repräsentationsformen in den unterschiedlichsten Texten, Diskursen oder Medien«[28] erscheinen. Dabei kann es sich um Presse, Fernsehen, Schriftliteratur, Hörfunk, Werbung, Internet oder auch Film handeln. Durch die Auseinandersetzung mit diesen Großmedienformen aus soziologischer Sicht lassen sich Erkenntnisse über die Modi der (interkulturellen) Kommunikationssituationen gewinnen. Eine mediatisierte interkulturelle Kommunikation würde dann in Anlehnung an Simo zwei Kommunikationsvorgänge erfolgen, nämlich die im Film dargelegte interkulturelle Kommunikation und die durch den Film eingeleitete Kommunikation.

In Bezug auf das Medium Film schlägt Jean-Pierre Esquenazi den verwandten methodischen Ansatz des »économie symbolique du film« vor,[29] der mit vier emanzipatorischen Punkten arbeitet: Ein Film entsteht erstens nicht *ex nihilo*. Er ergibt sich aus sozialen Zwängen, denen dessen Produzent*innen ausgesetzt sind. Zweites kann sich ein Film aber von diesen sozialen, feldbezogenen Zwängen emanzipieren. Denn die Filmemachenden haben immer noch die Wahl, sich für bestimmte Wege, Ressourcen und Techniken zu entscheiden. Auf diese Weise projizieren sie in ihren Filmen ihre Begehren, Vorlieben, ihre Blicke auf die Filmgeschichte (oder auch auf das nationale Gedächtnis). Aus diesem Grund ist jeder Film einzigartig; ein Film aus dem sogenannten *cinéma beur* müsste immer als ein besonderer *cinéma beur*-Film analysiert werden. Drittens kann ein Film sowohl als Wortmeldung einer filmmachenden Person als soziale Figur wie auch als deren Standpunkt und Stellungnahme über ihr/sein soziales Feld aufgefasst werden. Dies lässt sich aus der fiktional-mediatisierten Welt herauslesen, in der die Figurenkonstellation zur Entfaltung kommt. Viertens, *in fine* wird ein Film beziehungsweise ein filmschaffendes Subjekt erst ins Leben gerufen, wenn ihm durch das Publikum oder die Kritik eine Interpretation und dadurch eine Absicht zugesprochen werden.

Simo/Leo Kreutzer (Hg.): *Weltengarten. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken*. Hannover: Wehrhahn Verlag, S. 7–58.

27 Gerhard Maletzke zit.n. David Simo: ebd., S. 32.

28 Ebd., S. 40

29 Jean-Pierre Esquenazi (2004): *Godard et la société française des années 60*. Paris: Armand Colin, S. 3.

Diese Punkte möchte ich mir für mein methodisches, praxeologisch fundiertes Vorgehen zueigen machen. Das Positivum daran liegt an dem Vorschlag, Filme beziehungsweise Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte als Akteur*innen innerhalb der europäischen *national cinemas* aus kulturwissenschaftlicher Perspektive zu untersuchen. Auf diesem Weg wird der Versuch unternommen, Kechiche in Beziehung zu seinem sozialen beziehungsweise künstlerischen Feld zu verstehen. Dies setzt wiederum voraus, dass das Filmfeld (hier *national cinema*), auf dem seine Filme zu verorten sind, kritisch dargestellt wird. Im Anschluss daran sollen die Gründe dargelegt werden, warum sein künstlerisches Werk neu interpretiert und gedacht werden muss. Die Analyse der mediatisierten interkulturellen Kommunikationsvorgänge in Kechiches Filmen soll Auskunft darüber geben, wie Kechiche Frankreich als Nation (zum Beispiel die nationale Geschichtsschreibung) behandelt, wie er als Regisseur mit afrikanischer Einwanderungsgeschichte in seine künstlerische europäische Aufnahmelandschaft eintritt, mit dieser kommuniziert und sich innerhalb dieser Landschaft positioniert. Bei dieser Positionierung werden die übersichtliche Rolle seiner ästhetischen Poesis und die Funktionen einer strategischen Benutzung des »Interkulturellen« besonders hervorgehoben. Seine Ästhetik, wie Jacques Rancière den Begriff definiert,[30] wird jeweils verglichen mit den Ästhetiken von Filmmachenden aus dem angeblich ethnischen *cinéma beur* (wie Rachid Bouchareb oder Roschdy Zem), mit der von manchen Regisseur*innen aus dem *cinéma de banlieue* (wie Mathieu Kassovitz, Malik Chibane, Thomas Gilou oder Jean-François Richet), mit der von Regisseur*innen aus der *Nouvelle Vague* (François Truffaut, Agnès Varda, Maurice Pialat), mit der aus dem *Nouveau réalisme* (wie Jean Renoir, Marcel Carné, Laetitia Masson und Bruno Dumont) und noch weiteren Regisseur*innen (Laurent Cantet, Robert Guediguian, Jean-Luc Godard usw.), die die Kritik eher auf einer nationalen (und nicht ethnischen) Ebene verortet. Indem ich Kechiches filmische Artikulierung der französischen Nation untersuche, möchte ich weiterhin aufzeigen, wie dieser Regisseur sich bestimmte Genres und Filmtechniken aus seinem nationalen Feld zunächst aneignet, um dann seine »auteurité«-Ästhetik[31] zu entwickeln.

---

30 Vgl. Jacques Rancière: a.a.O.

31 Emmanuel Ethis spricht hierzu vom »principe d'auteurité«. Der Ausdruck wird von *auteur* beziehungsweise *cinéma d'auteur* abgeleitet. Mit »principe d'auteurité« werden sowohl das Endprodukt als auch die Strategien bezeichnet, mit denen sich Regisseur*innen einen Status im Rahmen eines kulturellen Feldes aufbauen. Der Begriff *auteur* hat eine wichtige Funktion in der geschichtlichen und theoretischen Entwicklung des Films eingenommen. Im französischen Raum tauchte der Terminus in den 1920er Jahren auf, obwohl er in Deutschland schon einige Jahre zuvor, nämlich 1913, verwendet wurde. In Deutschland erscheint der Autorenfilm quasi wie eine Reaktion auf den französischen *Film d'art*, der unter den gesellschaftlichen Mittelschichten sehr populär war. *Film d'auteur* und Autorenfilm sind voneinander zu unterscheiden. Im deutschen *Autorenfilm* geht es darum, den Ansprüchen der Drehbuchautoren*innen gegenüber dem Film selber und nicht mehr ausschließlich hinsichtlich des Dreh-

Im Folgenden will ich solchen Genres, wie etwa dem *cinéma beur* im französischen Filmfeld, auf den Grund gehen. Dabei möchte ich darlegen, wie und warum etablierte Genres wie das *cinéma beur* aus dem französischen, das *Black British cinema* aus dem britischen sowie das Kino der Fremdheit aus dem deutschen *national cinema* durch Regisseur*innen wie Kechiche überwunden werden. Das Machtspiel zwischen den durch diese Genres symbolisierten Positionen und weiteren Positionen aus den jeweiligen nationalen kulturellen Feldern wird dabei ebenfalls sichtbar. Dies setzt voraus, dass man die Felder als Makrostrukturen auch aus begriffsgeschichtlicher Perspektive betrachtet und dann die Konstellation bestimmter Positionen, die Minderheiten mit afrikanischer Migrationsgeschichte zugewiesen werden, aus einer postkolonialen Perspektive analysiert.

buchs gerecht zu werden. Der Film sollte als Werk des Drehbuchautors beurteilt werden und nicht mehr als das Produkt von Regisseur*innen. In Frankreich ist der Autor hingegen derjenige, der den Film dreht, auch wenn der Drehbuchautor zugleich der Regisseur sein kann. In den 1920er Jahren wendet sich die Frage des *film d'auteur* der Debatte um das gegensätzliche Paar »auteur – scenario-led« zu. Diese *scenerio-led*-Filme sind filmische Produktionen, die von Studios und Produktionshäusern bestellt werden und dessen Regie von dafür beauftragten Regisseur*innen geleitet wird. Diese Gegenüberstellung führte zu einer ästhetischen, einschätzenden Distinktion zwischen *high art* und *low art*. Um ihre Grundgedanken zu Film zu veranschaulichen, gründen die Leitfiguren des *Nouvelle Vague* (André Bazin, François Truffaut usw.) die filmkritische Zeitschrift *Cahiers du cinéma*. Hier ist der mannigfaltige Einfluss von Hollywood auf die *Nouvelle Vague* zu bemerken. Damit verlagerte sich der Schwerpunkt weg von der Autorschaft zu der Mise-en-scène beziehungsweise dem ästhetischen Stil eines filmmachenden Subjektes. Weitere beispielhafte Namen eines *cinéma d'auteur* sind Jean Renoir, Jean-Luc Godard oder Agnès Varda in Frankreich, Orson Welles und David Lynch in den USA, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Margarethe von Trotta in Deutschland. Vgl. Emmanuel Ethis (2009): *Sociologie du cinéma et de ses publics*. 2. Aufl. François de Singly (Hg.): Villeneuve-d'Ascq: Armand Colin, S. 68. Susan Hayward: *Cinema studies*. a.a.O., S. 19f.

3. *National cinemas* in Deutschland, Frankreich und Großbritannien

3.1 Was ist ein *national cinema*?

Was sich zum jetzigen Zeitpunkt festhalten und als Erklärungsansatz verwenden lässt, ist die These von Hjort Mette und Scott Mackenzie: Sie gehen davon aus, dass die Erforschung des *national cinemas* im Zusammenhang mit der *auteur theory* ihr Debüt in der akademischen Institutionalisierung des Films als Universitätsfach in den US-nordamerikanischen Universitäten gegen das Ende der 1960er Jahre erlebte.[1] Die Funktion der ursprünglich rein deskriptiven Kategorie des *national cinemas* bestand in jener Zeit zunächst darin, einer neuen akademischen Disziplin systematischen Inhalt und systematische Form zu verleihen.[2] Im Mittelpunkt der Kategorie *national cinema* – vor allem als Forschungsgegenstand – stand hauptsächlich folgende Doppelkonfiguration: Auf der einen Seite legte die Forschung ihr Augenmerk auf spektakuläre Ereignisse (zum Beispiel den längsten Film, den Film mit der teuersten Produktion usw.); auf der anderen Seite beschäftigte man sich mit namhaften Klassiker*innen, deren Filme man als Meisterwerke schätzte, und die man eindeutig mit präzisen Nationen beziehungsweise Ländern verband. So standen beispielsweise Alfred Hitchcock und John Ford für die Vereinigten Staaten, Jean-Luc Godard und François Truffaut für Frankreich oder Ingmar Bergman für Schweden. Auf diese Art wurde eine Praxis, die bereits im literarischen Bereich üblich war und das damalige Verständnis von nationaler Identität reproduzierte, quasi eins zu eins auf das Medium Film übertragen. Diese Formierung und Legitimierung von nationalen Filmkanons ist aus heutiger Perspektive nicht vor Kritik gefeit, weil diese Kanonbildung mittels Operationen der Selektion und Exklusion vollzogen wird.

---

1 Vgl. Mette Hjort/Scott MacKenzie: »Introduction«. a.a.O., S. 2.

2 Vgl. Obwohl es nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit dem US-amerikanischen Kontext steht, bildet eine Art Ausnahme die psychoanalytische, sich auf das Kino in der Weimarer Republik beziehende Arbeit von Siegfried Kracauer dank deren stark theoretischem Fundus. Siegfried Kracauer (1947): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.

Bis ungefähr zu den 1980er Jahren konzentrierte sich die Forschung zu *national cinema* vor allem auf Filme, die in einem gegebenen Nationalstaat produziert wurden und deren Regisseur*innen die entsprechende Staatsbürgerschaft besaßen. *National cinemas* versuchten somit, dem imperialistischen Effekt des US-amerikanischen Stils entgegenzuwirken und eigene Filme, eigene »varieties of otherness« in Abgrenzung zu Hollywood zu fördern.[3]

Ab den 1970er bis in die 1980er Jahre hinein ließ sich ein Paradigmenwechsel beobachten. Die filmwissenschaftliche Arbeit am Konzept von *national cinema* gewann neue kritisch-analytische Perspektiven vor dem Hintergrund historischer Bewegungen wie dem *linguistic turn*. Zu diesen Perspektiven gehören auf der einen Seite theoretische Impulse zu Psychoanalyse, Semiotik, Feminismus und Strukturalismus und auf der anderen Seite die wachsende Etablierung von Fachzeitschriften wie *Camera Obscura, Cahiers du cinéma, Frauen und Film, Ciné-Tracts* und *Screen*. Man begann, das Konzept »national« kritisch zu hinterfragen. Als Beispiele für kritische Texte aus dieser Zeit sind die Arbeiten von Martha Wolfenstein und Nathan Leites über filmische Inszenierungen von nationalen Charakterzügen[4] sowie die Abhandlungen von Thomas Elsaesser über das deutsche nationale Kino[5] zu nennen.

Seit den 1980er Jahren hat sich dieser Forschungstrend zugespitzt. Es ließ sich immer weiter feststellen, dass die filmwissenschaftliche Arbeit am Konzept *national cinema* sich änderte. Es wurden neue Forschungskategorien entworfen, die versuchten, den Begriff des *national cinema* auszuweiten. Dabei ging man über die Landesgrenzen und die Geburtsorte als Referenzgrößen zur Bestimmung des *national cinema* hinaus. Einer der Pioniere dieser Denkrichtung war Andrew Higson. Er erweiterte den Forschungshorizont der *national cinemas*, indem er dafür plädierte, die Aspekte der Produktion, Rezeption, Distribution und Vorführung, des Publikums sowie der kritischen und kulturellen Diskurse bei dessen Bestimmung zu berücksichtigen. Seinen neu entwickelten Ansatz wendete er speziell auf das britische *national cinema* an.[6] Vier Hauptblickwinkel sind dabei für Higson maßgebend: Erstens die ökonomische Betrachtung des *national cinema*, wobei Bezüge zur inländischen Filmindustrie analysiert werden. Hier sind folgende Fragen besonders wichtig: Wo und von wem werden Filme produziert? Welche Filme, Industrien und Infrastrukturen kommen hier ins Spiel, und wer kontrolliert jeweils die jeweiligen Bereiche? Zweitens wird eine textorientierte Perspektive eingenommen, die näher in den Blick nimmt, wie einzelne Filme die nationale Problematik angehen und die

3 Stephen Crofts (2000): »Concepts of National Cinema«. In: John Hill/Pamela C. Gibson (Hg.): *World cinema. Critical approaches*. New York: Oxford University Press, S. 1–10, hier S. 1.

4 Vgl. Mette Hjort/Scott MacKenzie: »Introduction«. a.a.O., S. 3.

5 Ebd. Thomas Elsaesser (1989): *New German cinema. A History*. New Brunswick: Rutgers University Press.

6 Vgl. Andrew Higson: »The concept of national cinema«. a.a.O., S. 36–37.

nationale Identität hinterfragen. Hierbei spielen die Inhalte der ausgewählten Filme sowie die jeweilige Darstellungsart des Nationalcharakters eine wichtige Rolle. Drittens werden Filmkonsum und -distribution beleuchtet. Der Fokus liegt hierbei auf den Filmzuschauer*innen und beispielsweise deren kinematografischen Präferenzen, auf Ängsten und Krisen innerhalb eines *national cinemas*, die unter anderem von der großen Zahl zirkulierender Hollywood-Filme in diesem einzelnen Land provoziert werden. Viertens und letztens wird die Reichweite eines *national cinemas* anhand von Filmen mit vermeintlicher Hochqualität bestimmt. Diese Vorgehensweise ist kritisch zu betrachten, da sie alle Filme, die als »populär« bestimmt werden können, unberücksichtigt lässt. Obwohl Higsons Ansatz viel Aufmerksamkeit in der akademischen Debatte erfuhr, werfen ihm manche Wissenschaftler*innen vor, unter anderem Stephen Crofts, keine zufriedenstellenden Antworten darauf zu geben, wie rein filmbezogene Elemente gründlich und mit Erfolg erforscht werden sollen.[7] Darüber hinaus räumt Higsons methodisches Vorgehen dem sogenannten *popular cinema* nur wenig oder gar keinen Platz ein, im Gegensatz zu der zentralen Bedeutung, die ein postkolonial ausgerichtetes *third cinema* für die Entwicklung eines *national cinema* und dessen Beziehung zum Konzept der Nation haben kann. Vor diesem Hintergrund möchte ich eine Theoretikerin wie Hayward heranziehen, die das frühere Paradigma der Forschung zum *national cinema* in Zweifel gezogen und so einen Grundstein für neue Forschungswege gelegt hat. Ihr Ansatz ermöglicht nämlich einen aktualisierten, systematischeren, umfassenderen und transnationalen Zugang zum *national cinema*. Dementsprechend bietet sie sich als aufschlussreicher und erfolgsversprechender Ausgangspunkt für die Diskussion meiner Untersuchungsobjekte und Fragestellungen an.

Zwar beschränkt sich Haywards Forschung, wie die meisten bisher existenten, nur auf abendländische Kontexte, sie bietet jedoch in ihrer Monografie *French National cinema* die Quintessenz ihrer theoretischen Überlegungen sowie den Schlüssel für ein hervorragendes Verständnis des Konzeptes von *national cinema*.[8] Haywards Schriften sind motiviert durch die von ihr postulierte limitierende, prädominierte Tendenz in der Filmwissenschaft, *national cinema* ausschließlich auf einen Kanon bestimmter Filme zu reduzieren, den Kritiker*innen und Filmhistoriker*innen festlegen. Diese Tendenz kritisiert sie mit Blick auf die weitreichenden Implikationen des Prädikates »national«. Aus ihren Analysen kristallisiert sich heraus, dass sich die Forschung zu *national cinema* um zwei Hauptfragen beziehungsweise -achsen dreht: erstens, wie das Nationale organisiert und strukturiert wird und welche Texte, Dis-

7 Vgl. Stephen Crofts: a.a.O., S. 386.

8 Vgl. Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O.

kurse und Bedeutungen dazu oder dabei in den Fokus gerückt werden; zweitens, wie das Nationale artikuliert beziehungsweise inszeniert wird.[9]

Die erste Achse ist hier von größerem Belang. Sie bezieht sich auf drei Diskursmodi: die Filme; die geschriebenen Diskurse über Filme sowie die Archivinstitutionen. Im Folgenden werde ich zunächst auf die beiden letztgenannten Punkte eingehen.

Die geschriebenen Diskurse weisen auf die Texte hin, die von den Filmhistoriker*innen, Kritiker*innen und dem Staat im Sinne von Gesetzen veröffentlicht werden, um die Spielregeln in der Filmlandschaft als »nationaler Institution« zu definieren. In Frankreich und in Großbritannien werden diese Rollen jeweils unter anderem von CNC (Conseil national du cinéma et de l'image animée) und BFI (British Film Institute) eingenommen. Filmhistoriker*innen wiederum wählen in der Praktik der Geschichtsschreibung des jeweiligen *cinema* aus, was sie für dessen wichtige Momente halten. Hierbei geht es zum einen um den Prozess der historiografischen Dokumentation eines bestimmten Filmgenres. Zudem geht es dabei aber auch um die Auswertung und Dokumentation von Memoiren, die über manche Sektoren beziehungsweise Großfirmen der Filmindustrie existieren, aus welchen deren Produktionspolitik abgeleitet werden kann. Es ist wichtig, die Rolle von solchen Institutionsdiskursen innerhalb eines *national cinema* zu berücksichtigen, denn durch sie werden Macht und die Möglichkeit ausgeübt, Filmemacher*innen den Status eines kunstschaffenden Subjektes aus der nationalen Filmkultur zu verleihen oder vorzuenthalten. Solche geschriebenen Diskurse können als ein wichtiges Bindeglied an der Schnittstelle zwischen Prozessen der Produktion, Rezeption, Auszeichnung und im weiteren Sinne der Etablierung eines nationalen Filmkanons fungieren. Neben dem Kanonisierungsprozess von Filmen, der von Filmhistoriker*innen oder von Institutionendiskursen vorangetrieben wird, lässt sich in der Filmgeschichtsschreibung anhand dieser Diskurse nachvollziehen, wie sie dazu beitragen, neue Kategorien zu etablieren, und welche Rolle sie bei Konflikten, Krisen und Verhandlungen zwischen orthodoxen und heterodoxen Bestrebungen innerhalb einer nationalen Filmlandschaft einnehmen.

Hinzu kommen die nationalen Archive, die in ihrer Funktion als kulturelle Bewahrungsorte die Rolle von Kino-Denkmälern übernehmen. Sie dienen dazu, die Bilder und Repräsentationen einer nationalen Filmkultur zu pflegen, über die Rezeption einer nationalen Filmkultur Auskunft zu geben, ein kulturelles Erbe zu schützen und möglichst lebendig zu halten. Problematisch an diesem Prozess der »Mausoleumifizierung« sind die nach wie vor selektiven und ausgrenzenden Maßnahmen im Prozess der spezifischen Konstruktion eines homogenen »nationalen« Kulturellen. Man kann dessen Repräsentativität wohl immer in Frage stellen. Für

9 Die zweite Achse beschreibe ich detaillierter in dem Unterteil über die Beziehung des Films zur Nation. Siehe hierzu S. 99f.

wen steht eigentlich dieses »nationale« Kulturelle? Wem kommt ein solcher Prozess zugute und warum? Hier sollte in Anlehnung an Sean Cubitt hervorgehoben werden, dass man bei Debatten über die soziale Funktion von Museen mit der institutionellen Konstituierung eines kollektiven Gedächtnisses vorsichtig sein sollte, denn sie »ossify history into tradition« und »mobilise the myth of the fixity of cultural capital«.[10]

Ich möchte mich jetzt dem von Hayward als ersten Punkt aufgeführten Aspekt mit der Frage zuwenden, welche Filme Bestandteil eines *national cinema*-Korpus sind und wie diese organisiert werden. Von diesen zwei Unterpunkten geleitet, wird dieser Teil zwei Hauptlinien folgen.

Vorab sei erwähnt, dass im Konzept *national cinema* immer eine bestimmte Pluralität mitschwingt. Im Rahmen eines *national cinema* mag es viele *cinemas* geben, die in Genres und manchmal in Subgenres unterteilt werden. Im Allgemeinen und je nach der filmischen Landschaft werden Genres wie *art*, *popular cinemas*, Mainstreamkino und *periphere cinemas*, andere *cinemas* und die *cinemas* der »Anderen« (Stimmen von und aus den Marginalisierten) oder auch wie »*the* cinema und the cinemas«[11] aufgelistet. Bei den zwei letztgenannten Genres geht es um die binäre Struktur eines *national cinemas*, wobei Filmegenres entweder im Zentrum (*the* cinema) oder in der Peripherie (the cinemas) einer Nation verortet werden. Die Verortung, die politische Implikationen voraussetzt, hängt mit einer Nation-Ideologie zusammen. Es besteht in diesem Sinne eine Korrelation zwischen einem »nation's cinema« und der Ideologie einer Nation. Hierzu muss ein weiterer Begriff in die Diskussion speziell eingeführt werden, nämlich der der Kultur. In Anlehnung an Hayward[12] kann ins Zentrum eines nationalen Filmdiskurses je nach Land eine Hauptfilmkultur im Sinne von »capital culture« oder eine offizielle Filmkultur im Sinne von »official culture« gerückt werden. Als Beispiele sind hier Hollywood als die Hauptfilmkultur in den USA und eine offizielle Filmkultur in manchen (ehemaligen) kommunistischen Ländern wie Nordkorea zu nennen. Weiterhin sind *cinemas* keine stabilen Einheiten.[13] Da es beispielsweise um »ins Zentrum stellen«

10 Sean Cubit zit.n. Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 8.

11 Ebd. S. 6. [Hervorgehoben von der Autorin]

12 Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 6.

13 Mit »Einheiten« beziehe ich mich vor allem auf den Begriff Genre. Obwohl dieser in der Filmwissenschaft diskutiert wird, ist ihm dennoch seine epistemische Relevanz nicht genommen, wie manche Forschungsarbeiten belegen. Vgl. Jean-Pierre Esquenazi (1997): »Le renouvellement d'un jeu de langage. Genres et canaux«. In: *Réseaux* 81.15, S. 103–118. Raphaëlle Moine [2002](2008): *Les Genres du cinéma*. Paris: Armand Colin. Raphaëlle Moine (2009): »Film, Genre, Interprétation«. In: *Le Français d'aujourd'hui* 165, S. 9–16. Frédéric Gimello-Mesplomb (Hg.) (2012): *L'Invention d'un genre. Le cinéma fantastique français ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire*. Paris: L'Harmattan. Chloé Delaporte (2015): *Le Genre filmique. Cinéma, Télévision, Internet*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

oder um »in die Peripherie stellen« und daher um Positionierung geht, können Filme immer anders wahrgenommen und zugeordnet werden. Dies bedeutet, dass die Instabilität von *cinemas* als Einheiten auch die Wandelbarkeit ihrer Klassifizierung impliziert. Gründe dafür sind neben der Ideologie der Nation verschiedene kanonisierende Instanzen wie Filmfestivals und -preise. Mainstreamkino wird beispielsweise von TV-Sendungen, der Presse, den Distributionskatalogen oder auch in Fanzines usw. kanonisiert; Nicht-Mainstream- und Avantgarde-Cinema eher in Annalen von Filminstituten und wissenschaftlichen Schriften.[14]

Es gibt keine strikten Grenzen zwischen den jeweiligen Filmgenres. Die *cinemas* der »Anderen« sind in Westeuropa öfter als peripheres Kino im Rahmen eines *national cinemas* zu betrachten. In Frankreich können Subgenres wie *cinéma beur*, in Deutschland Kino der Fremdheit und Großbritannien *Black British cinema* sowohl als Kino der »Anderen« als auch als periphere Filme angesehen werden. Die Überlappung bei der Klassifizierung solcher Genres liegt an den politischen Kräften, die mit ins Spiel kommen, der Geschichtlichkeit dieser Genres sowie an ästhetischen Fragen wie der, was konkret unter Genre verstanden wird.

3.2 *National cinemas* und die Inszenierung der Ambivalenz

3.2.1 Zum Begriff Genre

Als kritischer Begriff reicht Genre auf das 19. Jahrhundert zurück. Dieses ursprünglich französische Wort wurde vom Lateinisch *genus* (»class«, »sort«) abgeleitet. Genres entsprechen Filmklassifikationen, die mehr oder minder mit bestimmen Kriterien verknüpft sind. Was Spielfilme angeht, beruhen die Ordnungsschemata auf Kriterien wie der Handlung, der räumlichen und zeitlichen Situierung, den bildlichen Motiven, dem visuell-ästhetischen Stil, dem narrativen Muster und der Textperspektive.

Dem Begriff Genre wird eine wichtige Rolle in der Beziehung zwischen Produzierenden und Rezipienten zuerkannt. Hierbei spricht Lother Mikos von »Gebrauchswertversprechen«[15] und verweist damit auf die Erwartung des Publikums, während Knut Hickethier in derselben Richtung einen »historisch-pragmatischen Zusammenhang« beschreibt.[16] Genres übernehmen also eine Agency-Funktion und

14 Vgl. Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 6.

15 Lothar Mikos (1995): »Zur Faszination von Action- und Horrorfilmen«. In: Mike Friedrichsen/Gerhard Vowe (Hg.): *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 166–193, hier S. 173.

16 Vgl. Knut Hickethier (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 203.

werden zu »stabilizations of relations of communication« zwischen Produzierenden und Rezipienten, so Stephen Heath.[17] Durch Wiederholung (von Schemata) und Anerkennung wirken sie in einem Feld regulierend und sogar präskriptiv. Sie tendieren dazu, Schemata als feste und unbekümmerte Identitäten zu etablieren. Aber zwischen der Produktion und der Rezeption, den Produzierenden und den Rezipienten, zwischen den Genrezuordnungen und den Erwartungen des Publikums können auch Diskrepanzen im Sinne von Enttäuschungen bestehen. Denn eine falsche Klassifikation kann zu falschen, nicht-erfüllten Erwartungen führen. Dementsprechend sind Genres auch als »gedankliche Konstruktionen«[18] zu betrachten. Diese Konstruktionen der Rezipienten im Verhältnis zur Produktion bilden »kulturübergreifende Einverständnisse«[19], die die Grundzüge eines einzelnen Genres definieren. In solch einem Kontext kommt es einem neuen filmschaffenden Subjekt zu, den eigenen neuen Film in schon existierende Genres beziehungsweise Filmtraditionen einzuordnen. So eröffnet er sich von vornherein Chancen, gleichermaßen Sichtbarkeit und kommerziellen Erfolg zu erzielen.

Diese ökonomischen Kalküle sind schon seit der Entstehung der klassischen Genres im Kontext eines an Bedeutung gewinnenden modernen Hollywoods nachzuweisen:

> Um die Produktion von Spielfilmen zu rationalisieren und um an erzielte Erfolge möglichst sicher anzuschließen, wurden in Hollywood bereits im zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts Fertigungsweisen der Filme standardisiert. Die Entwicklung der Genres, ihre Ausdifferenzierung in andere Genres, ihr Auftauchen und ihr Verschwinden lassen sich so begreifen als ein ständiges Variieren und Modifizieren, das sich in Abhängigkeit von ökonomischen Erfolgen, kulturellen Entwicklungen und historischen Ereignissen vollzieht.[20]

In diesem Zitat von Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans-Jürgen Wulff werden die Faktoren Gewinn und Erfolg stark betont. Sie sind verknüpft mit der Systematisierung beziehungsweise der Rationalisierung von Spielfilmen, die eigentlich auf ästhetischen, möglichst objektiven und historischen Momenten beruhen sollen. Genres sind nicht homogen und können von Film zu Film große Heterogenität aufzeigen. Wenn im Hollywood'schen *Roadmovie* Wert auf das Motiv der Reise gelegt wird, fokussiert der *Western* die raumzeitliche Situierung der Handlung, während

17 Stephen Heath (2004): »The politics of Genre«. In: Christopher Prendergast (Hg.): *Debating World Literature*. London/New York: Verso, S. 163–174, hier S. 169.

18 Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans-Jürgen Wulff (2002): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, S. 166.

19 Ebd., S. 51.

20 Ebd.

das Genre *Musical* wiederum eine gewisse Darstellungsform in den Vordergrund rückt, nämlich Tanz und Gesang der Schauspieler*innen.

Um die Kategorie des Genres für die Analyse fruchtbarer zu machen, möchte ich besonders auf die »Strukturkonventionen« eingehen. Für meine Fragestellung ist besonders interessant, wann und wie sie in Filmen oder bei der Produktion zum Tragen kommen. Wie wird in der filmwissenschaftlichen Forschung versucht, einen Konsens darüber herzustellen, einem Genre präzise »motivische, ikonografische, strukturell-inhaltliche und formale«[21] Merkmale zuzusprechen? Zur Beantwortung dieser Frage gibt Werner Faulstich eine erste Anregung mit seiner meiner Einschätzung nach treffenden These, dass Genres historisch wandelbare Größen seien, zu denen nicht alle Filme immer partout passen müssen. Weiter führt er aus, dass Genres »kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata [sind], die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können)«[22]. Damit weist er auf die Wandelbarkeit von Konventionen hin, die von Borstnar, Pabst und Wullf als »historische Variabilität« bezeichnet wird.[23]

Dem Konzept Genre kann unter einem anderen Blickwinkel Rechnung getragen werden, indem versucht wird, es von anderen verwandten Begriffen abzugrenzen

21 Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans-Jürgen Wulff: a.a.O., S. 67.

22 Werner Faulstich (2008): *Grundkurs. Filmanalyse*. 2. Aufl. Paderborn: UTB Verlag, S. 29.

23 Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans-Jürgen Wulff: a.a.O., S. 67.

– so geschehen im Ansatz von Cornelia Ruhe,[24] bei dem Genre von den Begriffen *mode*,[25] *style*,[26] *cycle*[27] sowie Gattung[28] und Format[29] unterschieden wird.

24 Vgl. Cornelia Ruhe (2006): *Cinéma beur. Analyse zu einem Genre des französischen Film*s. Konstanz: LJVK Verlagsgesellschaft, S. 16ff.

25 Für David Bordwell liegt der Unterschied zwischen Genre und *mode* genau in der oben besprochenen historischen Wandelbarkeit des Genres. In wechselnden Perioden beziehungsweise sozialen Formationen werden Genre-Variierungen erfahren. Eine *mode* scheint in Abgrenzung zum Genre jedoch »more fundamental, less transcient, and more pervasive« zu sein. Bordwell spricht in diesem Zusammenhang von »modes of narration«, die über Genres, Strömungen, Bewegungen und *national cinemas* hinausgehen. Eine *mode* habe also immer eine transnationale Dimension und schließt in dieser Hinsicht unter anderem Genres als untergeordnete Kategorie in seiner Vernetzung ein. Dies bedeutet aber nicht, sofern man Barry Grants Argument folgt, dass Genres nicht auch die Fähigkeit hätten, »across national boundaries« zu funktionieren, auch wenn dieser letzte Punkt fraglich erscheint und für Fallbeispiele wie das *cinéma beur* oder das *Black British cinema* erst noch diskutiert werden muss. Vgl. David Bordwell (1985): *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, S. 150.

26 Die erste filmbezogene Anwendung des Begriffs »Stil« findet sich für den expressionistischen Film und richtet sich nach einer zeitlichen Abgrenzung, einer Epoche und wird filmübergreifend verwendet. Er findet auch Anwendung in der Literaturwissenschaft. In Bezug auf Film lässt er sich nicht ausschließlich auf Genres oder Regisseur*innen reduzieren. Er bestimmt auch eine eigene Einteilung von Filmen in Gruppen. In dieser Hinsicht gilt der *Film noir* für Knut Hickethier nicht als Genre, sondern als deskriptive eigenständige Filmstilkategorie innerhalb des Kriminalfilmgenres. Vgl. Knut Hickethier (2010): *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 140. Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. a.a.O., S. 153.

27 *Cycle* kann in Bezug auf Film in zweierlei Hinsicht verstanden werden. Einerseits werden damit Filme aus dem Gesamtwerk eines einzelnen Regisseurs zusammengefasst, die dieselben Themen behandeln. Als Illustration kann man etwa die nicht beendete Trilogie des Senegalesen Djibril Diop Mambéty über Das Leben kleiner Menschen (*Le Franc*, 1994; *La petite vendeuse de soleil*, 1999; *Malaika*) nennen. Andererseits fungiert *Cycle* aber auch als Bezeichnung für Filme unterschiedlicher Regisseure, die inhaltlich zusammenhängen können oder deren Filme einen gemeinsamen Titel haben. Ein klassisches Beispiel für den letzteren Fall wären etwa die vier Teile des sogenannten Alien-Zyklus. Vgl. Ridley Scott (1979): *Alien*, USA. James Cameron (1986): *Aliens*, USA. David Fincher (1992): *Alien*^{3}, USA, 1992. Jean-Pierre Jeunet (1997): *Alien. Resurrection*, USA. Vgl. Cornelia Ruhe: a.a.O., S. 19.

28 »Genre« wird in der Umgangssprache und im publizistischen Kontext häufig die gleiche Bedeutung wie »Gattung« zugesprochen. Das Genre bezieht sich auf inhaltliche Strukturen, wenn die Gattung durch den Modus der Darstellung (zum Beispiel Spiel-, Kurzfilm) und die Verwendung (zum Beispiel Lehr-, Experimentalfilm) bestimmt wird. Seine These veranschaulicht Knut Hickethier am Beispiel des Krimis. Dessen inhaltliche Substanz weist im Wesentlichen ein Verbrechen und die Aufklärung des Verbrechens auf. Dieses Genre ist aber im filmischen Zusammenhang in Gattungen wie Spiel-, Kurz- oder auch Animationsfilm zu finden. Was andere Medien anbelangt, kann dieses Genre in Form eines Romans, einer Erzählung, eines Hörspiels, eines Fernsehspiels oder einer Bühnenaufführung gefunden werden. Vgl. Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. a.a.O., S. 151.

29 »Genre« unterscheidet sich auch von der Kategorie des »Formats«. Zwar wird in der Fernsehproduktion Genre oft synonym mit Format verwendet; allerdings bezieht sich der Begriff des

Oben habe ich bereits darauf hingewiesen, dass Genres zwar nationübergreifend sind, sich aber auch kontextuell einem Land zuordnen lassen. Betrachtet man die Konfiguration von manchen *national cinemas* in Westeuropa genauer, dann erkennt man manche Beispiele, deren Sinn und Bedeutung ohne Verknüpfung mit einzelnen spezifischen Ländern nicht erschlossen werden können. In der Folge möchte ich näher auf drei solcher Beispiele eingehen, nämlich das *cinéma beur*, das *Black British cinema* und das Kino der Fremdheit. Sie werden als neue Wortergreifungen mancher postkolonialen Communitys innerhalb ihrer jeweiligen westeuropäischen *national cinemas* angesehen, die ab der Zeit ihrer Entstehung in diesen kulturellen Feldern eine neue Ära signalisieren. Ich betrachte sie unter dem Blickwinkel des Integrationsparadigmas und unterziehe sie anschließend einer postkolonialen Lektüre.

3.2.2 *National cinema* und das Paradigma der Integration in Westeuropa

Das *cinéma beur* als Genre des französischen *national cinema*

Etymologisch gesehen ist *beur* eine Umkehrung der Buchstaben des Wortes »rabe«, was wiederum eine verkürzte Umformung des französischen Wortes »arabe« darstellt. Das Wort verweist auf die zweite (oder noch spätere) Generation von Immigrant*innen, deren Vorfahren aus Nordafrika unter anderem nach Frankreich kamen. Sie sind in Frankreich geboren, aufgewachsen und besitzen die französische Staatsbürgerschaft. Vor diesem Hintergrund gilt *beur* als »a sign of creolization and cultural ambiguity«.[30] *Beur* als Selbstbeschreibung findet sich ursprünglich unter Franzosen mit maghrebinischer oder nordafrikanischer Migrationsgeschichte. Der

---

Formats stärker auf Festlegungsformen von Produktionen, die zu Fragen der Lizenz und kommerzieller Auslegung in Beziehung stehen. Beim »Format« wird damit gerechnet, dass Zuschauergruppen und deren Unterhaltungserwartungen aus ökonomischen Gründen ins Visier genommen werden. Im Rahmen des Fernsehens sind etwa Beispiele wie serielle Sendungen oder TV-Shows »Format« als ein »globale[r] Markenartikel« zu nennen. Bei einer weltweit existierenden TV-Show wie *The Voice* verpflichten sich die Lizenznehmer, das Inszenierungskonzept ohne Veränderungen strikt einzuhalten. Unter den verschiedenen Genrevarianten und -mischungen des Fernsehfilms und TV-Movie unterscheidet Knut Hickethier unter den TV-Subgenres das Melodrama: »Women in Jeopardy« (Frauen in extrem gefährlichen Situationen); das traditionelle Melodrama (eine Frau hat es schwer, ihr Glück zu leben); »the disease of the week« (aktuelle Krankheitsbilder) und das Gesellschaftsdrama (wobei eine Gesellschaft mit den durch einen Schicksalsschlag hervorgerufenen Schwierigkeiten konfrontiert ist). »Format« tritt auch im Hörfunk in Erscheinung und bezeichnet hier ein Programm, so Hickethier. Die Formatierung eines Programms zielt auf eine Vereinheitlichung der Sendetypen sowie eine kontinuierliche Produktion dieses Programms ab. Es geht darum, ein Programm inhaltlich und formal so aufzubauen, dass ein zielgerichtetes Publikum erreicht wird. Vgl. Ebd., S. 152–153.

30 Ian Chambers (1994): *Migrancy, Culture, Identity*. London: Comedi, S. 94.

Begriff wurde aber schnell abgewertet und mit negativen Zuschreibungen aufgeladen.[31]

Durch soziale und politische Ereignisse hat das Wort *beur* Eingang in den medialen Raum gefunden. Die entsprechenden Vorkommnisse fanden in den vergangenen Jahren auf europäischer sowie auf nationaler Ebene statt. Gemeint sind hier die sozialen Aufstände in Manchester, London, Birmingham, vor allem aber auch in Lyon, die im Herbst 1983 unter dem Label »festival des voitures brûlées« in den Medien bekannt wurden. Sie berichteten über alltägliche Konfrontationen mit der Polizei und eine der größten sozialen Demonstrationen in der Geschichte Frankreichs, bei dem mehr als 100.000 Teilnehmer*innen von Marseille nach Paris marschierten. Der Terminus *beur* ist seitdem untrennbar mit dem Bild von Immigrant*innen oder Nachfahren von Immigrant*innen in Frankreich verknüpft, als Emblem des Demonstrierens gegen politischen Konservatismus, soziale Ausgrenzung, Diskriminierung, Intoleranz gegenüber Fremden sowie gegen rassistische, ausländerfeindliche Parteien wie die Front National.[32]

Über diesen soziopolitischen Spannungskontext hinaus fand das genreüberschreitende *beur* zuerst Eingang in der Literatur. In ihren Texten gehen Schriftsteller*innen auf ihre »dual cultural heritage«[33] ein und die damit einhergehenden Krisen und Konflikte in ihrem neuen, abendländischen, von populärer Kultur sehr geprägten französischen Milieu, das ihre nordafrikanischen, moslemischen Traditionen kaum annimmt. Sie versuchen diese identitätsbezogenen Fragen und Spannungen literarisch zu artikulieren. Ausgehend von dieser literarischen Übertragung verbreitet sich die Praxis, diesen Begriff für sich zu besetzen, in weiteren künstlerischen Bereichen, unter anderem auch dem Film. Zu den bekanntesten Filmen dieser Art zählen beispielsweise *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) und *La Fille de Keltoum* (2001) von Medhi Charef sowie *Indigènes* (2006) von Rachid Bouchareb.

Christian Bosséno definiert die Kategorie *beur* in Bezug auf Film folgendermaßen: »A *beur* film is one which was made by a young person of North African origin who was born or who spent his or her youth in France, and which features *beur* characters.«[34] Naficy kritisiert diese Definition. Seiner Auffassung nach wird hier eine stark restriktive Position vertreten und die Schattenseiten der französischen

31 Vgl. Will Higbee (2007): »Locating the Postcolonial in Transnational Cinema. The Place of Algerian Émigré Directors in Contemporary French Film«. In: *Modern & Contemporary France* 15.1, S. 51–64, hier S. 56.

32 Die Partei heißt seit dem 01. 06. 2018 Rassemblement National. Vgl. Source AFP (01.06.2018): »Le Point.fr«. *Le Front national change officiellement de nom*. Online unter: https://www.lepoint.fr/politique/le-front-national-change-officiellement-de-nom-01-06-2018-2223460_20.php [abgerufen am 22.11.2018]

33 Alec G. Hargreaves (1989): »Beur Fiction. Voices from the Immigrant Community in France«. In: *French Review* 62.4, S. 661–667, hier S. 661.

34 Christian Bosséno: a.a.O., S. 49.

Kolonialisierung werden ausgeblendet, die in den ehemaligen Kolonien (hier: Algerien) unter anderem zu einer Art Exil *in situ* geführt hat. Dieses Exil sei in den alten Kolonien ein inneres und zeichne sich dadurch aus, dass die ehemals Kolonisierten durch die französische Sprache und den Zugang zu französischen Institutionen in einem Zustand der Abhängigkeit und Unterdrückung, der Metropole des ehemaligen Kolonialreiches, gehalten würden. Dieses Argument gewinnt besonderes Gewicht, wenn man sich vor Augen führt, dass sich Regisseur*innen wie Merzak Allouache und Mahmoud Zemmouri aufgrund der wirtschaftlich schlechteren Situation des algerischen *national cinemas* für die Produktion ihrer Filme wegen eigener politisch motivierter Positionierung eher dem französischen *national cinema* zugewandt haben.[35] Vor diesem Hintergrund erweist sich die *cinéma beur*-Definition der Regisseurin und Schriftstellerin Farida Belghoul als offener. Zum *cinéma beur* gehören bei ihr drei Unterkategorien: erstens Filme von Regisseur*innen, die eine nordafrikanische oder maghrebinische Migrationsgeschichte haben und in Frankreich geboren oder aufgewachsen sind; zweitens Filme von Französ*innen aus der Mehrheitsgesellschaft, wie Gérard Blain oder Serge Le Péron, den vermeintlich »weißen französischen«[36], die Fragen über moslemische Communitys in Frankreich behandeln; und drittens Filme von Algeriern in Frankreich, die aber im Spannungsverhältnis zur algerischen nationalen Identität stehen.

Das *cinéma beur* scheint auf den ersten Blick nicht so richtig auf institutioneller Ebene zu funktionieren, wenn man es mit den institutionell organisierten Schwestergenrekinos wie dem *Black British cinema* und dem *Asian British cinema* der 1980er Jahre vergleicht. Trotzdem lässt sich feststellen, dass es auch dort generalisierende, institutionelle Trends gibt. Die externe Finanzierung des Genres *beur* erfolgt maßgeblich aus öffentlichen Mitteln (CNC, Kulturministerium, französische und europäische TV-Sender usw.). Die Unterstützung umfasst Produktion und Distributi-

35 Was zum Beispiel Okacha Touita, Abdelkrim Bahloul, Mahmoud Zemmouri und Merzak Allouache angeht, untersucht Will Higbee ihre sozioprofessionellen Laufbahnen und verdeutlicht dabei die Gründe, warum diese Regisseure den Übergang vom algerischen zum französischen *national cinema* vollziehen. Auf diese Art macht er deutlich, wie die algerischen Emigrant*innen in Frankreich Positionierungen innerhalb des *cinéma beur* so verändern, dass ihre filmischen Werke ausschließlich aus einer französischen Perspektiven analysiert werden können. Er legt auch die Gründe dar, die solchen Stellungnahmen zugrundeliegen. Während Touita ins politische Exil nach Frankreich geht, gelingt es dem liberalen Zemmouri nicht, unter den strengen Zensurmaßnahmen des algerischen Kontextes politisch-kritische Filme zu drehen. Bei Allouache und Bahloul geht es jeweils um politisch-ökonomische und ökonomisch-berufliche Gründe. Vgl. Will Higbee (2007): »Locating the Postcolonial in Transnational Cinema«. a.a.O.

36 An dieser Stelle möchte ich auf die rassistische Aufladung und die nationalsozialistische Erblast dieses Adjektivs hinweisen. Daher würde ich das Wort einer postkolonialen Kritik unterziehen. Bei dessen Benutzung beziehe ich mich auf die dominante, *weiße* Mehrheitsgesellschaft.

on und stellt auch sicher, dass die Sendequoten der nationalen Produktion beachtet werden.[37] Der Zugang zu dieser Produktions- und Distributionsförderung ist nach wie vor sehr selektiv. Laut Claire Diao[38] betrifft sie vor allem Regisseur*innen aus der Doppelwelle (französischen Regisseur*innen mit Einwanderungsgeschichte) mit Diskriminierungs- und Exklusionspraktiken. Neben der Strategie, staatliche finanzielle Förderung zu erhalten, versuchen Regisseur*innen zudem, dichte Netzwerke, Vereine beziehungsweise Kollektive zu bilden, um aus den Grenzen ihres kategorialen »Ghettos« auszubrechen. Das Collectif Mohamed ist hierfür ein Beispiel. Es produzierte zwischen 1977 und 1981 drei Kurzfilme (*Le garage*, 1970, 30 Min.; *Ils ont tué Kader*, 1980, 20 Min.; *Zone immigrée*, 1980, 40 Min.),[39] was symptomatisch für dieses Genre ist, das sich bis in die 1980er Jahre hinein überwiegend auf Kurz- und Dokumentarfilme konzentrierte. Erste bedeutsame Spielfilme gab es erst ab 1985. Sie fanden ein gutes kommerzielles Echo beim Publikum, vor allem bei ethnischen Communitys. *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) ist einer dieser Filme, der im selben Jahr mit dem Preis des jungen französischen Kinos in Cannes geehrt wurde. Mit diesem Preis verschaffte sich das *cinéma beur* eine größere Aufmerksamkeit und weckte ein euphorisches Interesse bei jungen Regisseur*innen. Weitere Regisseur*innen mit einschlägigen *beur*-Thematiken trugen dazu bei, dass das *beur*-Genre sowohl international als auch national immer gefragter wurde: Rachid Boucharebs *Cheb* (1990), Thomas Gilous *Raï* (1995), Karim Dridis *Bye-bye* (1995) und Ahmed Bouchaalas *Krim* (1995).

Das *beur*-Milieu wird eigentlich von männlichen Positionen dominiert. Mit Ausnahmen von Frauen wie Aïssa Djabri oder Farida Belghoul stößt man selten auf weibliche Akteurinnen im *cinéma beur*. Die Regisseur*innen sind meistens Männer, und ihre Filme erzählen Männergeschichten. In diesem *cinéma* sind die Frauen im Allgemeinen unterrepräsentiert.[40] Dieses Phänomen könnte auf die mosle-

37 Aus einer protektionistischen Perspektive heraus hat der französische Staat den Beschluss gefasst, dass 50 Prozent der Filme und TV-Produktionen auf den fünf öffentlichen Fernsehsendern und 40 Prozent der populären Musik auf französischen Radiosendern französisch sein müssen. Somit wird versucht, die lokale Produktion vor den hegemonischen ausländischen Produktionen, vor allem aus Hollywood, zu schützen. Allerdings können folgende Fragen für die Forschung interessant sein: Was wird genau unter »französisch« verstanden? Welche Bedeutung wird hier transnationalen Phänomenen sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption zugeschrieben? Inwiefern können solche Maßnahmen auf Künstler*innen und die Filmproduktion hemmend aufwirken? Vgl. Alex Ross zit nach Hamid Naficy: *Accented cinema*. a.a.O., S. 97.

38 Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 252f.

39 Vgl. Collectif Mohamed (13.05.2017): »Slash Paris«. Online unter: https://slash-paris.com/fr/evenements/projection-de-courts-metrages-du-collectif-mohamed [abgerufen am 09.11.2018]

40 In den letzten Jahren wurden immer mehr *beur*-Filme immer gedreht, bei denen Frauen Regie führten oder in denen Frauen die Hauptrollen erhielten. Als Beispiele seien die Filme *Vivre*

misch-konservative Kultur verweisen, aus der sich das Genre (und seine Akteure) direkt oder mittelbar speist und in der die Frauenemanzipation manchmal nicht unkritisch gesehen wird. Auch übernehmen und verstärken diese Filme gern die Stereotypen über die *beur*-Communitys, die als integrations- beziehungsweise assimilationsunfähig oder gar verbrecherisch dargestellt werden; die sich die Rückkehr zur ursprünglichen Heimat immer als ein Scheitern, als eine Schande vorstellen; die keinen Nutzen aus einer ambivalenten Subjektposition ziehen können und diese immer als eine schwer zu ertragende Last erleben. Hier liegen die Gründe, warum dieses Kino sich in eine »realistisch-populäre« statt in eine rein ästhetisch-stilistische Tradition einschreibt.

Aus diesem Grund ist der Begriff *beur* zuletzt wieder in die Kritik geraten. Aufgrund der oben erwähnten negativen Konnotationen nehmen Regisseure wie Merzak Allouache oder Abdellatif Kechiche Abstand davon, sich oder ihr Werk so zu bezeichnen. Medhi Charef äußert zu dieser Problematik: »I don't have any desire to be labeled immigrant filmmaker. I'm a filmmaker, that's all.« Hier wird seine Distanzierung von einer *cinéma beur*-Position sehr deutlich, ungeachtet der Tatsache, dass sein Name in der Rezeption eng mit der Emergenz dieses Filmgenres verknüpft ist. Explizit möchte er die Rolle des Immigrantenfilmemachers ablegen und als »normaler« Filmemacher gesehen werden. Er möchte, vermutlich aufgrund seiner erreichten Sichtbarkeit und seines Erfolges, nicht mehr in dieser peripheren kategorialen Zone des französischen *national cinema* eingeengt werden. Dieses Statement kann zum Anlass genommen werden zu eruieren, wie die Wandelbarkeit eines Genres mit der Position und Positionierung von Regisseur*innen in einem Filmfeld zusammenhängt. So ließe sich im Kontext der Frage nach dem Genre in der ökonomisch geprägten Produktion-Rezeption-Beziehung die Figur »Regisseur*in« in den Hintergrund wegdrängen. Ebenso ließe sich zeigen, wie eine marktorientierte dominante Kultur eine peripher-populäre mitkreieren kann, die sich in Abgrenzung zu ihr definiert, zugleich aber auch von ihr bereichert wird oder sich bereichern lässt. Dass die französische Kulturindustrie sich ästhetische Aspekte des Genres *beur* wie die Musikart *raï* angeeignet und das *cinéma beur* zur Entstehung eines neuen, verwandten Genres in Frankreich beigetragen hat (*cinéma banlieue*, mit dem 1995 preisgekrönten Film von Mathieu Kassovitz als bestem Filmregisseur in Cannes), kann die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes illustrieren. Weiterhin gilt auch als bewiesen, dass sich die französische Mittelschicht in den letzten Jahren

---

au paradis (1998) von Bourlem Guerdjou, *Samia* (2000) von Philippe Faucon und *Inch'Allah Dimanche* (2001) von Yamina Benguigui genannt. Vgl. auch Martine Beugnet (2004): »French cinema of the margins«. In: Elizabeth Ezra (Hg.): *European cinema*. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 283–298, hier S. 292f. Carrie Tarr (2002): »Grrrls in the banlieue. Philippe Faucon's *Samia* and Fabrice Génestal's *La Squale*«. In: *L'Esprit Créateur* 42.3, S. 28–38, hier S. 28.

stark verändert hat.[41] Viele *beur*-Communitys treten durch Erfolg in Politik und Wirtschaft der sozialen Mittelschicht bei. Deshalb spricht Naficy von einer »beurgeoisie«[42] und Will Higbee von dem Anfang einer neuen Kultur, die den »post-beur«[43] signalisiert.

Zum *Black British cinema* aus dem britischen *national cinema*

Das *Black British cinema* ist im Vergleich zu seinem US-amerikanischen Pendant, dem *Black cinema* in den Vereinigten Staaten, im Sinne der jährlich produzierten Filme und der dafür gewährten Mitteln viel kleiner. Hinzu kommt, dass die behandelten Problematiken nicht dieselben sind, auch wenn sich gewisse Gemeinsamkeiten identifizieren lassen. Deshalb ist an dieser Stelle auch wichtig, das *Black British cinema* vom US-amerikanischen *Black cinema* zu unterscheiden.

Ähnlich wie das *cinéma beur* ist auch die Entstehung des *Black British cinema* geprägt durch Migrationsbewegungen aus alten Kolonien in die Länder ihrer ehemaligen Kolonialmächte, in diesem Fall nach Großbritannien.[44] Die maßgebliche Bevölkerungsschicht des *Back British cinema* sind afrikanisch-karibische Diasporacommunitys. Die Migrationswelle aus den »New Commonwealth countries in Afrika, the Caribbean and the South Asian subcontinent (India, Bangladesh und Pakistan)«[45] war dergestalt hoch und wichtig, dass Großbritannien ab einem gewissen historischen Zeitpunkt unter einer völlig veränderten sozio-kulturellen Zusammensetzung zu denken und zu konzipieren war. Eine diachronische Auseinandersetzung mit dem Genre des *Black British cinema* legt dabei die Phasen seiner Geschichte frei.

Das *Black British cinema* existierte in Großbritannien schon ab den 1960er Jahren. Die wichtigsten Produktionen waren die Kurz-, Spiel- sowie Dokumentarfilme von Lloyd Reckord (*Ten Bob in Winter*, 1963), Lionel Ngakane (*Jemima and Johnny*, 1966) und Horace Ové Baldwin (*Nigger*, 1969; *Reggae*, 1970; *Pressure*, 1975). Diese Filme, die heute in den Beständen der BFI National Film Archive verfügbar sind, behandelten ausnahmslos Fragen von Marginalisierung und *race,* so Susanne Hayward.[46]

---

41 Vgl. Ekrame Boubtane (2016): »Le patrimoine des personnes migrantes en France«. In: *Revue d'Économie Financière* 122.2, S. 205–222.

42 Hamid Naficy: *An accented cinema*. a.a.O., S. 100.

43 Will Higbee: *Post-Beur Cinema*. a.a.O.

44 Das britische Kolonialempire, das größte weltweit, hatte Kolonien in Nord- und Südamerika, Afrika, Asien und im karibischen Raum. Länder wie Australien, Neuseeland oder auch Irland ergänzen die Liste alter britischer Kolonien. Vgl. Lois Tyson (2011): *Using critical theory. How to read and write about literature*. 2. Aufl. London/New York: Routledge, S. 245.

45 Sarita Malik (2010): »The dark side of Hybridity. Contemporary Black and Asian British cinema«. In: Daniela Berghan/Claudia Sternberg (Hg.): *European cinema in motion. Migrant diasporic film in contemporary Europe*. New York: Palgrave Macmillan, S. 132–151, hier S. 133.

46 Vgl. Susan Hayward (2006): *Cinema studies. Key concepts*. New York/London: Routledge, S. 41f.

Ab den 1980er Jahren wurden die alten Fragen des *Black British cinema* zunehmend in den als Workshops und Kollektiven benannten institutionellen Rahmen besprochen. In ihrer postkolonialen Form resultierten diese Workshops und Kollektive, aus den Schwarzen und jugendlichen Demonstrationen in den Londoner Stadtteilen Notting Hill (mit Bezug zum Notting Hill-Karneval, den die Regierenden in dieser Zeit zu verbieten versuchten) und Brixton von 1976 und 1981.[47] Sie richteten sich gegen Polizeigewalt, Arbeitslosigkeit, Rassismus und standen für bessere »black representation« ein.[48] Als Antwort darauf beschloss die damalige radikal-konservative Labour-Regierung, den Minoritäten im Land Geld zur Verfügung zu stellen, um sich selbst filmisch darstellen und inszenieren zu können. In dieser Hinsicht engagierten sich ACTT (Association of Cinematographic and Televisions Technicians, the film industry union; ins Deutsche übersetzt: die Gewerkschaft der Filmindustrie) mit Roy Lockett als Direktor und der 1982 gegründete Fernsehkanal Channel 4. Beides stand für mehr Repräsentation der marginalisierten Stimmen in der multikulturellen britischen Gesellschaft und half bei der Distribution der kinematografischen Werke dieser Minoritäten.[49] Was zum Beispiel Channel 4 angeht, musste es als öffentlich-rechtlicher Sender und Teil der BBC in seinen Programmen ethnische *diversity* umsetzen:

> [The declaration required] that the franchised workshops should be drawn from outside the mainstream of film and television culture – with a particular focus on ethnic diversity and a commitment to local issues. As a result, the funding stream

47 Daneben gingen auch die Erschießung von Colin Roach am 12.1.1983 und die »Handsworth riots« *dem Black British cinema* voraus. Vgl. Daniella R. King (2017): Britain's Black filmmaking workshops and collective practice in: Sue Clayton/Laura Mulvey (Hg.): *Other cinemas. Politics, Culture and experimental film in the 1970s*. I.B. Trauris, London/New York, S. 205–216, hier S. 215.

48 Hamid Naficy: *Accented cinema*. a.a.O., S. 88.

49 Es gab damals weitere Finanzierungsinstanzen, die den ethnischen Minoritäten nicht verschlossen waren. Die Produktion von *Territories* (1984), dem zweiten Film des Kollektivs Sankofa, wurde damals von dem Greater London Council, dem British Film Institute und Channel 4 gefördert. Im Kontext des Kampfes zwischen der *weißen* Autorität und der schwarzen Jugend ist dieser Dokumentarfilm ein Medium der kritischen Reflexion über die soziale Stellung der schwarzen Jugend in Großbritannien und über die Gewalt der Polizei. Dadurch wird der Dokumentarfilm selbst zu einem Akt des Widerstands. Dieser Film stellt im damaligen Kontext eine Art Finanzierungsausnahme dar, da es bereits die soziale und physische Gewalt aufdeckte, in die ein bedeutender Staatsapparat wie die Polizei involviert war. Bei dieser Ausnahme beziehe ich mich auf Stuart Hall et. Al, die in ihrem angeführten Text darlegen, wie die Kategorie *race* damals konstruiert wurde. Die Autor*innen heben auch die Rolle der Medien sowie des öffentlichen Diskurses bei dieser Konstruktion hervor. Für sie gab es einen nicht zu unterschätzenden Zusammenhang zwischen diesen Diskursen und den damaligen Regierungsmaßnahmen sowie einem kriminellen Justizsystem. Vgl. Daniella R. King: a.a.O., S. 207. Stuart Hall et al. (1978): *Policing the crisis, ›Mugging‹, the state and Law and order*. London: Hutchinson.

> and support initiated by the Declaration helped many groups working on directly politically and socially engaged filmmaking to consolidate their activities and provide opportunities for other.[50]

Es wurden fünf Workshops mit dem Ziel gegründet, diese beklagten Lücken zu schließen. Neben dem Filmdrehen widmeten sich die Teilnehmer*innen der Workshops auch einer neuen Aufarbeitung des nationalen Gedächtnisses mit Fokus auf Phänomene der Identität und Hybridität, wie dies beispielsweise im Black Audio Film Collective,[51] Ceddo Film and Video Workshop und Sankofa Film and Video Collective[52] mit Bezug auf Afrika-Karibik und im *Retake Film and Video Workshop* mit Bezug auf Indien und Pakistan erfolgte. Diese Workshops markieren zunächst einmal einen Paradigmenwechsel in der Praxis des Filmedrehens unter diesen Communitys – von einer individuellen hin zu einer kollektiven. Sie stellen den Meilenstein des Filmemachens dar, um die sich die Debatten des *Third Cinema* zentral drehten. Diese Art des Filmemachens stärkte die Idee der Community, und das Kulturelle stand in unmittelbarer Beziehung zum Sozialen.[53] Die Möglichkeit wurde aufgegriffen, die dunklen, vergessenen Seiten der nationalen Geschichte filmisch zu erzählen, den simplifizierten Stereotypen und falschen Darstellungen von schwarzen Minoritäten in den Mainstreammedien entgegenzuwirken,[54] was Sarita Malik als »cinema of duty«[55] bezeichnet. In diesen Mainstreammedien traten die ethnischen Minoritäten als »either criminal, lazy, regressive (read uncivilised or

---

50 Tom Roberts zit.n. Daniella R. King: a.a.O., S. 206–207.

51 Dieses sehr bekannte Kollektiv wurde 1982 von John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson und Trevor Mathison ins Leben gerufen. Sie studierten alle Soziologie und Kunst an der Polytechnischen Hochschule Portsmouth. Ebd., S. 211.

52 Das Kollektiv Sankofa, dessen Name in der ghanaischen Sprache Twi »go back and get it« bedeutet, wurde im Sommer 1983 gegründet. Zu den ersten Mitgliedern zählen Isaac Julien, Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards und Robert Crusz. Es setzte sich als Ziel, die (britische) Gegenwart durch die Brille der (britischen) Vergangenheit zu reflektieren. Die Mitglieder dieses Kollektivs wollen in ihren Filmen Teile der nationalen britischen Geschichte beziehungsweise Vergangenheit ausgraben und ästhetisch aufarbeiten, die bewusst oder versehentlich außer Acht gelassen wurden. Sie arbeiten in ihren Filmen mit Archivfilmmaterial, Audioaufnahmen und Menschen aus der *black community*, wie das in *Territories* zu beobachten ist. Sie bearbeiten eine breite Themenpalette von nationaler Identität über Begehren und Geschichtsschreibung bis hin zu Zivilrechten und Widerstand. Ebd., S. 209f.

53 Vgl. Sarita Malik: »The dark side of hybridity«. a.a.O., S. 132.

54 Vgl. Cameron Bailey (1992): »What the story is. An interview with Srinivas Krishna«. In: *Cineaction* 28, S. 38–47, S. 38.

55 Sarita Malik (1996): »Beyond The cinema of duty? The Pleasures of Hybridity, Black British Film of the 1980s and 1990s«. In: Andrew Higson (Hg.): *Dissolving views. Key writings on British cinema*. London: Cassell, S. 202–215.

primitive), suspicious and sexually deviant, or as smiling entertainers or sportspersons«[56] hervor. Die Zentralität des Wortes »community« war für die schwarzen Workshops in dieser Zeit deswegen so relevant, weil sie nicht nur Kontrolle über die Produktion haben, sondern auch die Rezeption beeinflussen wollten. So unterstreicht der Workshop Cedo 1986 auf der *third cinema*-Konferenz in Edinburgh:

> Our common interest is the involvement of black people in all aspects of film/video production, thereby contributing to the development of an independent film/video culture. Linking our work with the community is an important part of the Workshop's function, as it is from this source that we will gain our strength and support.[57]

Dieses Zitat spricht auch von einer ethnischen Vision des Films beziehungsweise eines Genres, das sich ausschließlich auf die Schwarzen Communitys konzentrieren will. Das wiederum treibt die Ghettoisierung dieser Communitys auf der gesellschaftlichen und Medienebene in Anlehnung an Elsaesser[58] voran und schreibt sich auch (un)bewusst in eine Art »Containerpolitik« einer radikalen Regierung ein, die sich dadurch eine Aufsicht und Kontrolle über diese »störenden Fremdanderen« erhoffte.

Dass die Entstehung der Workshops und Kollektive viel frischen Wind ins *Black British cinema* brachte, ist offensichtlich. Zwar ermöglichten sie einen Wechsel von billigen Experimentalfilmen zu langen, teuren Spielfilmen, aber die zur Verfügung stehenden Mittel schienen dennoch nicht zu reichen. Es gab Regisseur*innen, die unabhängig blieben und autonom Filme (im Sinne von »independent film«) drehten, in denen sie tabuisierte Themen wie Homosexualität unter Schwarzen ins Visier nahmen. Durch eine innovative grenzübergreifende Ästhetik ist es Regisseur*innen wie beispielsweise Isaac Julien mit seinem Film *Young Soul Rebels* (1991) gelungen, sich Aufmerksamkeit unter den karibischen, den Schwarz-britischen, den Schwarz-amerikanischen und den queeren Communities und der britischen Mehrheitsgesellschaft zu verschaffen.[59] Schwarz-britische Regisseur*innen machten auch durch prägnante, aber meist kurze Filme von sich reden: Martine Attile (*Dreaming Rivers*, 1988), Ngozi Onwurah (*The Body Beautiful*, 1990), Amanda Holiday (*Miss Queencake*, 1991) und Maureen Blackwood (*Home Away from Home*, 1993).

Zwischen 1980 und 1990 förderte Channel 4 die Produktion von ungefähr 170 Filmen von »independent« Produktionsgesellschaften und von 136 kollektiv produzierten Filmen. Das legt die Vermutung nahe, dass die Diskrepanz zwischen kollektiver

56 Daniella R. King: a.a.O., S. 208.

57 Ceddo Film-Video Workshop zit.n. Hamid Naficy: *An accented cinema*. a.a.O., S. 89.

58 Vgl. Thomas Elsaesser (2005): *European Cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 59.

59 Vgl. Georg Seeßlen: a.a.O., S. 23.

und individueller Förderung einer sich an liberalen Marktpraktiken orientierenden Politik geschuldet war, die 1991 bestätigt wurde. Channel 4 unterbrach daraufhin die finanzielle Unterstützung von Kollektiven und zwang die Filmemacher*innen so dazu, wie die anderen Produzent*innen individuell um Fördermittel gegeneinander zu konkurrieren. Das hatte erhebliche Auswirkungen auf die Kollektive und wirkte auf einige, wie etwa das Kollektiv Retake, wie ein Todesstoß. Dennoch bedeuteten diese Kürzungen kein generelles Aus. Einige ehemalige Mitglieder von Retake begannen, »independent« Filme zu drehen oder ließen ihre Filmproduktion durch private Institutionen finanzieren.

Das Kino der Fremdheit als Genre aus dem deutschen *national cinema*

Die Bezeichnung »Kino der Fremdheit« ist Georg Seeßlen zu verdanken. Gemeint sind damit Filme, die generell das Leben von Migrant*innen in Westeuropa und vor allem in Deutschland auf die Leinwand bringen. Es geht hier um Filme sowohl deutscher[60] als auch nicht-deutscher Regisseur*innen. Dieses Kino setzt in Deutschland in den siebziger Jahren ein, gut ein Jahrzehnt nach der Zeit des Wirtschaftswunders und den damit verbundenen Migrationswellen nach Deutschland. Im Mittelpunkt dieser Kategorie stehen inhaltlich-thematische Filmstrukturen sowie prekäre Produktionsmöglichkeiten.

Statt von Kino der Fremdheit wird manchmal von »Immigrantenkino« gesprochen. Bei der letztgenannten Kategorie handelt es sich um Filme, die im Kontext Deutschlands von »fremden«, vermeintlich nicht Deutschen aus der *weißen* Mehr-

60 Deutsche Filmeschaffende, so etwa Rainer Fassbinder mit *Katzelmacher* (1969) oder Helma Sanders-Brahms mit *Shirins Hochzeit* (1976), thematisieren im Sinne des »pflichtbewussten Problemfilms« eine Gesellschaft, die durch Migration Veränderungen ausgesetzt ist. Darüber hinaus lassen die Figuren von Migrant*innen für diese linksintellektuellen Künstler*innen selbstreflexive Perspektiven zu. Auf diese Migrant*innen wird die eigene Marginalisierung als linksintellektuell projiziert und ihr Verhältnis zur dominierenden Ordnung reklamiert. Diesen Umstand kommentiert Georg Seeßlen auf einem WDR-Symposium zu »Heimat« wie folgt: »Die Gesellschaft in Deutschland war in der 60er Jahren eine ziemlich geschlossene rigide Gesellschaft. Es gab nicht etwa verschiedene Gruppen, sondern nur die Gesellschaft oder eben die Außenseiter. Außenseiter waren langhaarige Studenten und auch Gastarbeiter. Die langhaarigen Studenten, die sich selber fremd fühlten, hatten dann Lust, Filme über andere Außenseiter zu machen, und so machten sie Filme über Gastarbeiter. *Katzelmacher*, ein Film über einen Gastarbeiter von Rainer Werner Fassbinder, war eins der ersten Beispiele des Neuen Deutschen Films.« WDR (2011): »Das Gedächtnis der Migration in Film und Kultur, Podiumsdiskussion«. In: WDR (Hg.): *Plötzlich so viel Heimat! Identität im Wandel in Film, Kultur und Gesellschaft*. Köln: Strzelecki Books, S. 49–59, hier S. 49f. Aurora E. Rodono (2013): »Nomadische Narrative, Das Kino der Migration in Deutschland und Italien«. In: Elmar Schafroth et al. (Hg.): *Italien, Deutschland, Europa: Kulturelle Identitäten und Interdependenzen*. Beiträge zur Kulturwissenschaft. Bd. 27. Bielefeld: Athena, S. 166–191, hier S. 169.

heitsgesellschaft realisiert werden. Ein anderer ebenfalls geläufiger und mit dem Immigrantenkino verwandter Begriff ist der Migrantenfilm.

Die Mehrheit der Produktionen im deutschen Kino der Fremdheit bezieht sich auf türkische Communitys oder Deutsche mit türkischer Migrationsgeschichte. Sicher hängt diese Tatsache damit zusammen, dass solche Filme kommerziell erfolgreich sind und ihnen in der Forschung zum »Fremdheitskino« große Bedeutung eingeräumt wird. Hinzu kommt, dass diese Gruppe eben auch die größte migrantische Community in Deutschland bildet. Doch wie genau funktioniert dieses Kino in Deutschland? Was kann über seine Themen und Motive gesagt werden?

Im Vergleich zu Frankreich und Großbritannien zeigt sich das Kino der Fremdheit in einer weniger organisatorisch-institutionellen Form. Die Diskussionen über den Begriff finden vielmehr im wissenschaftlichen Rahmen und teilweise auch in den Medien statt.

Inhaltlich betrachtet, treten häufig sozial-realistische Darstellungsformen auf. Durch eine Abbildung der alltäglichen Realitäten von Gastarbeiter*innen beispielsweise wird der Anspruch erhoben, ein Vakuum bezüglich der Repräsentation von Migrant*innen in Deutschland zu füllen. Durch diese sozial-realistische Darstellungsformen wird der Akzent auf die Authentizität der visuell erfahrbaren Migrant*innengeschichten gelegt. In dieser Hinsicht kann diesem Kino die Rolle eines Tagebuches einer am Rande der deutschen Gesellschaft existierenden »fremdartigen« Community zugeschrieben werden. Allerdings werden schon hierin die Defizite eines solchen Ansatzes deutlich. Streckenweise wird so der pejorative Diskurs über das migrantische Subjekt inszeniert, das sich im Kontakt mit Deutschland mit Schwierigkeiten konfrontiert sieht, die für ihn vermeintlich völlig neu sind. Das Kino der Fremdheit schreibt auf diese Weise bereits über Migrant*innen in der deutschen Gesellschaft bestehende klischeehafte Bilder fort. Auf diese Art wird dazu beigetragen, das Migrantische in einem Topoi des »Fremdanderen« zu verorten und es als eine »exotische Figur« zu bestätigen. Aus dem Kontakt der migrantischen Kulturen mit der »deutschen« Kultur entsteht eher eine Anklage aus der Mehrheitsgesellschaft heraus. Diese kann ferner Angst und Zurückhaltung übermitteln, selbst wenn der filmischen Beschäftigung mit den neuen Minderheiten ein humanistisch-pädagogischer Impuls zugrunde liegt, wie er sich, wie bereits erwähnt, insbesondere im postpolitischen Kino der siebziger Jahre zeigte.[61] Als Beispiele können hier Filme wie *Angst essen Seele auf* (1973) von Rainer Werner Fassbinder, *In der Fremde* (1974) von Sohrab Shalid Saless, *Shirins Hochzeit* (1975) von Helma Sanders-Brahms und *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* (1978) von Christian Ziewer genannt werden.

Die nachfolgende Phase des Kinos der Fremdheit brachte vermehrt Konfliktgeschichten auf die Leinwand und das »Drama zwischen Integration und Rückkehr

61 Ebd. S. 23.

in der zweiten Generation […] [sowie] die Suche nach den Lebens- und Rollenmodellen«.[62] Im Spannungsverhältnis zwischen Integration und Rückkehr wird letztgenannte immer als empfundenes Trauma und Scheitern inszeniert. Es mündet scheinbar stets in der Identitätskrise, einer leidvoll erlebten Ambivalenz, ohne Auswege und Lösungen. In diesem Kontext bleiben die Migrant*innen und deren Nachfahren nach wie vor in einer geschwächten Stellung. Das lässt sich im Dokumentarfilm *Verländert* (1983) von Michael Lentz, in *Aprilkinder* (1998) von Yüksel Yavuz und *Geschwister-Kardesler* (1997) von Thomas Arslan und Kool Savas beobachten.

Fernsehproduktionen, die öffentliche Filmförderung und das Ansehen einiger Starregisseur*innen auf internationalen Filmfestivals haben auch bei der Entstehung des Kinos der Fremdheit beigetragen. Dank deren Fokus auf Minderheitenkulturen und einer neuen Rhetorik über ethnische Differenzen haben Filmprojekte von Migrant*innen, Nachwuchskünstler*innen und experimentellen Regisseur*innen bei der Filmförderung auf Bundes- und Landesebene Gehör sowie Möglichkeiten der Koproduktion mit dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen einen Nährboden gefunden, so etwa mit der Abteilung »Das kleine Fernsehspiel« des ZDF. Mit Deniz Göktürk würde ich hierbei anmerken, dass die Auswahl- und Förderungskriterien oft auf spezifische Themenfelder und Fragestellungen eingeschränkt waren. Für ein neues filmschaffendes Subjekt mit Migrationsgeschichte, das sich im eigenen Drehbuch von pflichtbewussten Problemfilmen emanzipieren wollte, war es schwer, an Förderung zu gelangen. Dieser Tatbestand erstickt dieses Migrantenkino »im Gefängnis der Förderung«[63] und lässt hinter dem Paradigma der Integration die Spuren einer Pseudo-Integration beziehungsweise Pseudo-Öffnung von Mehrheitsgesellschaften aufscheinen, in der das »Fremdandere« letztlich nicht wirklich frei ist. Solche Praktiken einer Pseudo-Integration beziehungsweise Pseudo-Öffnung von Mehrheitsgesellschaften möchte ich im Folgenden als *politics of conspacing* innerhalb westeuropäischer *national cinemas* eruieren. Diese Kritik soll anschließend darin münden, die Beziehung zwischen Film und Nation insbesondere mit Blick auf postkoloniale Minoritäten neu herauszuarbeiten.

3.2.3 Zu *Politics of conspacing* als Spuren einer Pseudo-Integration in *national cinemas*

Aus der oben ausgeführten Darstellung des *cinéma beur, Black British cinema* und des Kinos der Fremdheit ergibt sich auch eine Beziehung zwischen Genres, Gesellschaft und Geschichte, was bedeutet, dass Genres soziohistorisch operieren

62 Ebd. S. 24.

63 Deniz Göktürk (2000): »Migration und Kino, Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?«. In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 329–347, hier S. 332.

können. Genres verweisen darauf, dass bestimmte ästhetische Formen in spezifischen soziohistorischen Kontexten entworfen werden, dass bestimmte Positionen im Rahmen eines spezifischen Paradigmas zustande kommen. Vor diesem Hintergrund beschreibt Heath Genres als »forms of history« und spricht von der »generic memory«.[64] Mit Rücksicht auf den soziohistorischen Entstehungskontext zeigen das *cinéma beur,* das *Black British cinema* und das Kino der Fremdheit genügend Aspekte, um dem Genre die Fähigkeit zur Politik der Repräsentation zuzuschreiben. Dieser Politik will ich nun einer poststrukturalistischen beziehungsweise postkolonialen Analyse unterziehen. Damit sich *national cinemas* neu in diesem Licht betrachten lassen, mache ich mir folgende emanzipatorische Fragen von Stephen Heath zu eigen: »[W]ho and what is represented and how and to whom«?[65] Mittels zentraler Fragen lässt sich die Spannung zwischen den Genres und ihrer jeweiligen *national cinemas* in einer kritischen Perspektive sehr präzise analysieren. Ebenso lässt sich hiermit eruieren, was sich hinter der »Integration« dieser neuen Genres in den jeweiligen nationalen Filmkanon aus kultureller Sicht verbirgt. Dadurch wird beispielsweise deutlich, wie diese neu geschaffenen Genres eigentlich bereits existierende imaginierte, dabei marginalisierte Räume okkupieren, die ich als *conspaces* betrachte.

Postuliert der Strukturalismus von Saussure, dass Menschen von inneren Strukturen geleitet werden, bezeichnet die Psychoanalyse diese inneren Strukturen als »das Unbewusste«. Zu dessen zentralen Modi zählen Begehren und Wünsche des Subjektes. Wie Jacques Lacan betont, wird das Unbewusste wesentlich durch die Sprache erzeugt, strukturiert und von dieser regiert. Im Grunde operiert es, so Lacan in Anlehnung an Jakobson, mit Metapher und Metonymie. Während es die Metonymie als Figuration der Verschiebung zulässt, der Zensur, den Formen der Eindämmung und der Unterwerfung zu entkommen, ermöglicht es die Metapher als Figuration der Kondensation, den unbewussten Wunsch, das Zensierte zum Ausdruck zu bringen.[66] Ich würde im Folgenden die psychoanalytische Kategorie des Unbewussten im Lacan'schen Sinne auf soziale Realitäten übertragen und die Metapher beziehungsweise das sprachlich artikulierte Unbewusste in den hierin untersuchten *national cinemas* kurz analysieren.

Das Unbewusste von *national cinemas* als sozialen Realitäten basiert auf dem reibungslosen Funktionieren von filmischen Feldern. Zugleich scheinen diese Felder es nicht unter Kontrolle zu haben, insofern es die internen Vorstellungen Akteur*innen leitet und das innere Funktionieren von *national cinemas* beeinflusst. Lacan kennzeichnet dieses Unbewusste als einen Prozess der Bedeutungserzeugung, den ich hier an der Sprache, den Handlungen und der Konfiguration eines *national cinema*

64 Stephen Heath: a.a.O., S. 170.

65 Ebd.

66 Vgl. Jacques Lacan (1966): *Écrits*. Paris: Seuil, S. 268f.

ablesen möchte. Mit Sean Homer würde ich behaupten, dass das Unbewusste jene Sprache ist, die aus *national cinemas* herausgelesen wird, und nicht partout jene, die von *national cinemas* gesprochen wird.[67] Insofern bestimmt Lacan das Unbewusste als den Diskurs des »Anderen«, des großen »Anderen«. Das »Andere« steht für die Sprache, die nicht immer von einem Subjekt gesprochen wird, sondern die hier durch die Konfigurierung von *national cinemas*, die Entscheidungen, die entstehenden Genres, die Möglichkeiten, die Positionen innerhalb dieser *national cinemas* artikuliert wird. Um diese Sprache zu erschließen, möchte ich Lacans Begriffe des Imaginären, des Realen und des Symbolischen aufgreifen.

Obwohl Lacan seinen Begriffen im Laufe der Entwicklung seines Denkens immer neuere Bedeutungen zugeschrieben hat, verzichtete er nie auf die zuerst bestimmten.[68] Das Imaginäre ist die Ebene des Egos, der Identifikation und der Beziehung zum Selbst, zum eigenen Körper. Das ist auch die Ebene der illusorischen Einheit. Denn das Ego besteht im Grunde aus ständigen inneren Konflikten. Dieses Imaginäre wiederholt sich im Inneren des Subjekts und wird immer durch das Subjekt verfestigt, wenn es in Kontakt mit der äußeren Welt kommt. In Bezug auf die *national cinemas* wäre an sich das Imaginäre das Ego dieser Felder, die Gesamtheit der Akteur*innen und der Spannungen innerhalb dieser, was auch deren Besonderheit ausmacht. Die Identität eines *national cinemas* ist jene, die sich in einem wiederholenden Prozess und im Spiegel beziehungsweise in Abgrenzung zu anderen Filmfeldern herausbildet.

Der Begriff »Reales« fand in den 1930er Jahren Eingang in Lacans Schriften. In einem absolut philosophischen Sinne beschreibt er das »absolute being«, das »being-in-itself«.[69] Das Reale bezeichnet auch aus einer klinischen Sicht eine vorsymbolische Realität, eine Not, ein Manko, das verdrängt wird. Das Reale bezieht sich auf Prozesse, bei denen vorsymbolische Wirklichkeiten, notwendige, erwünschte »social realities« zustande kommen. Dies würde sich im Rahmen der untersuchten westeuropäischen *national cinemas* auf die Bedingungen beziehen, die durch den Bedarf an neuen Genres (*cinéma beur*, Migrantenkino, *Black British cinema* usw.) erkannt wurden und die zur Entstehung der erwünschten Genres geführt haben.

Das Symbolische ist letztendlich das System jener Sprache, die hinter der ausgedrückten Sprache steht. Es ist die Sprache, die aus den Handlungen innerhalb einer »social reality« oder die aus der Strukturierung einer sozialen Realität herausgelesen wird. Das Symbolische ist das nicht-ausgesprochene Gesprochene. Es ist der entschlüsselbare Signifikant einer »social reality« und markiert die Ebene des Unbewussten par excellence. Durch Metapher und Metonymie artikuliert die symbolische Ordnung die nicht besagten Begehren des Unbewussten eines Subjektes

67 Vgl. Sean Homer (2005): *Jacques Lacan*. New York: Routledge, S. 65f.

68 Vgl. Jacques Lacan (2005): *Psychology*. Sean Homer (Hg). London/New York: Routledge, S. 10.

69 Ebd., S. 82.

beziehungsweise einer sozialen Wirklichkeit. Die symbolische Totalität konstituiert das gesamte Universum eines Subjektes oder einer sozialen Realität und wirkt sich auf diese Realität wie eine strukturierende Kraft aus. Wie wäre dann die symbolische Ordnung gestaltet, die der Integrierung neuer Genres jeweils in den französischen, britischen und deutschen Filmkanon in der 1970/80er Jahren zugrunde liegt? Wie ließe sich die symbolische Totalität von dem, was ich als Paradigma der Integration in dieses *national cinema* betrachte, ausbuchstabieren? Worin lägen die unausgesprochenen Begehren der damaligen dominanten Positionen innerhalb dieser *national cinemas*?

Die Zuordnung eines Films beziehungsweise eines filmschaffenden Subjektes zu einem der hier angesprochenen Genres folgt einem Klassifizierungsmodell, das primär auf körperlicher Materialität (Schwarz, *weiß* usw.) beziehungsweise religiöser Zugehörigkeit oder Ethnizität beruht. Sie lädt dementsprechend dazu ein, den konstruierten »Anderen« als zeitgenössisches Bild des Exotischen zu entdecken, zu erschließen, von dem sich das europäische Subjekt aus der Mehrheitsgesellschaft absetzt. Für Graham Huggan finden schon alte Repräsentationsformen des Exotischen in der Zeit des Empires immer mehr ihre Pendants im postkolonialen Zeitalter. Diese aktuellen Kontinuitäten des imperialistischen Exotischen fächern sich ihm zufolge in »aesthetics of decontextualisiation«, »commodity fetishism« und »exoticist spetacle« auf.[70] Es ist, als wären diese Klischees und Stereotypen reproduzierenden Genrefilme ein Schauspiel des leidenden, jammernden, gewalttätigen und straffälligen exotischen »Fremdanderen«, von dem sich das europäische Subjekt aus der Mehrheitsgesellschaft abgrenzt und den es sich aus der Distanz betrachtet, um sich seines Überlegenheitsgefühls rückzuversichern.[71] Exotismus bezeichnet hier spezifische Charakter- oder Identifizierungsmerkmale von Menschen, Objekten oder Orten. Der Begriff verweist vorwiegend auf ein besonderes ästhetisches Wahrnehmungsmodell, durch das Menschen und Kulturen in einem Integrierungsprozess verfremdet werden und das »Fremdandere« konstruiert wird.[72] In dieser Hinsicht können Filme aus bestimmten Genres aus einer postkolonialen Perspektive als postkoloniale Formen von Völkerschauen und Menschenzoos angesehen werden, die die »Vorstellung fremder Völker in breiteren Schichten der europäischen Bevölkerung« als anders und minderwertig verbreiten.[73] In einer Untersuchung zu Juan Goytisolo merkt Roger Célestin an, »it is no longer necessary

70 Graham Huggan (2001): *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins.* 2 Aufl. London/New York: Routledge, S. 20.

71 Vgl. Deniz Göktürk: »Migration und Kino«. a.a.O., S. 336.

72 Ebd., S. 13.

73 Jean B. Miguoué (2017): »Kolonialismus, Exotismus, Wahnsinn. Literarische und filmische Verarbeitungen vom kolonialen Spektakel des Anderen in der europäischen Kulturgeschichte. Darstellungen der »Hottentotten-Venus« bei Hans Christoph Buch und Abdellatif Kechiche«. In: Constatin Sonkwé/Hyancinthe Ondoa/Jean B. Miguoué (Hg.): *Postkoloniale Blick-*

to take the plane for Istanbul or Marrakesh in search of exoticism […] a little stroll in the streets is enough«, weil die Peripherie heutzutage auf erhebliche Weise im Zentrum zu finden sei.[74] Filme können insofern auch als »mirroir anthropologique« bezeichnet werden, die Wünsche, Träume, Imagination und Repräsentation eines Publikums projizieren und objektivieren.[75] Mit dieser Definition von Film lassen sich die Auswirkungen des Kolonialismus auf europäische Metropolen wie auch auf ehemalige Kolonisierte erarbeiten und übertragene Formen einer europäischen kulturgeschichtlichen »kollektiven Hysterie«[76] im filmästhetischen Rahmen zutage fördern.

Bei einer genaueren Betrachtung des *cinéma beur*, *Black British cinema* und der Kinos der Fremdheit wird deutlich, dass sie einige Aspekte gemeinsam haben. Neben dem »exoticist spectacle« inszenieren sie alle auch das, was Huggan »commodity fetishism« nennt. »Commodity fetishism« beschreibt in einem klassisch-marxistischen Verständnis die Verschleierung der materiellen Umstände, in denen Waren produziert und konsumiert werden. Huggan zufolge ist »commodity fetishism« in verschiedensten Formen und Kombinationen mit »exoticist spectacle« in der Produktion, der Distribution und der Rezeption von kulturellen Texten am Werk. Indem sie den Alltag von Migrant*innen oder Menschen mit Migrationsgeschichte visuell erfahrbar machen, verleihen solche Formen und Kombinationen auch Klischees über diese »fremdanderen« Migrant*innen sicheren Boden und Konsistenz. Sie schreiben sich also in einen Reproduktionsmechanismus ein, der aus marktökonomischen Gründen gerechtfertigt zu sein scheint. Dieser Ansatz verspricht und gewährt aller Wahrscheinlichkeit nach Erfolg. Zwar war es für Migrant*innen wichtig und nötig, sich selbst zu repräsentieren, was aber erfolglos bliebe, wenn man versuchen würde, Filmbilder mit latenten Wünschen der realen Zuschauer*innen in Einklang zu bringen. Die Kategorien des »commodity fetishism« haben auf erhellende Weise eine Marktlücke geschaffen beziehungsweise zum Vorschein kommen lassen, die dann gepflegt beziehungsweise genährt wurde und immer noch wird. In seiner Untersuchung zu Reproduktionsmechanismen in den Produktionsbedingungen innerhalb der französischen Filmkultur beleuchtet Pierre Sorlin ein aufschlussreiches Muster:

---

punkte. Betrachtungen zur Interkulturalität in Literatur, Film und Sprache. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 85–112, hier S. 88.

74 Roger Célestin (1996): *From Cannibals to Radicals. Figures and Limits of Exoticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 220.

75 Edgar Morin (1958): *Le cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Les éditions de minuit, S. 221.

76 Ebd.

> L'industrie [cinématographique] fabrique les produits et suscite le besoin du produit; elle éveille la curiosité, l'attente, pour assurer la circulation des films et se procurer le moyen de mettre en chantier d'autres films.[77]

In derselben Reihenfolge kommentiert Sarita Malik diesen Punkt wie folgt:

> The multiple ideological and industrial layers of film culture and practice mean that even these ›ethnicist discourses‹ are not always produced in straightforward, intentional ways, but result from the cumulative effect of how these films are jointly positioned by a range of cultural stakeholders including creative personnel, marketeers, distributors, financiers and, indeed, audiences. The shifting ›rhetorical value‹ of ›race‹, itself a social construct, means that processes of commodification, incorporation and identification are all involved in how these ›ethnicist discourses‹ are mobilised and subsequently become institutionalised.[78]

Durch solche Prozesse findet »commodity fetishism« einen infizierenden Eingang auch in die Produktion und Rezeption von Filmen aus Genres wie dem *cinéma beur*, dem *Black British cinema* oder dem Migrantenkino. Da er dem Geist des postmodernen Zeitalters abendländischer Kulturen angehört, werden Filme aus solchen Genres zu »salabe exotic objects«, zu Objekten des Massenkonsums.[79] In dieser Hinsicht erscheinen diese Genres als problematisch, weil ihnen ökonomische und ethno-anthropologische Zwecke zugrunde liegen, die den ästhetischen Intentionen eines filmschaffenden Subjektes beziehungsweise der diskursiven Beschaffenheit eines Films im Wege stehen können, statt ihm Rechnung zu tragen.

Genres sind auch keine neutralen Kategorien. Zwar wird darauf abgezielt, eine gewisse Beziehung zwischen den Produzent*innen und den Rezipient*innen herzustellen, ohne dass diese jedoch langanhaltend stabil sein muss. Denn Genres können auch eine starke Einengung bedeuten. Die Tatsache, dass manche Regisseur*innen häufig einem bestimmten Genre auf Kosten eines gewünschten anderen Genres nicht zugeordnet werden wollen, weist deutlich auf diesen Gesichtspunkt hin. Bezüglich dieses »Abstempelns« betont Naficy:

> Genres are not neutral but are ›ideological constructs masquerading as neutral categories‹. The undesirable consequences of overdetermination of meanings and ideological structuration are particularly grave for films made in the diaspora. By classifying these films in one of the established categories, the very cultural and

77 Pierre Sorlin (1977): *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier-Montaigne, S. 77–78.

78 Sarita Malik: »The dark side of hybridity«. a.a.O., S. 142.

79 Vgl. Fredric Jameson (1991): *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, S. x.

> political foundations that constitute them are limited, negated or effaced altogether.[80]

Wichtig an diesem Zitat sind der bereits diskutierte Marktaspekt sowie besonders die ideologischen Strukturen und Machtverhältnisse, die den Genres anhaften. Diese Machtverhältnisse können unter anderem aus dem Entstehungskontext der Genres beziehungsweise dem Bestreben, von den politisch-öffentlichen Mitteln unabhängig zu sein, sowie von den Marktgesetzen abgeleitet werden. Was das *cinéma beur* und das *Black British cinema* angeht, wurde deutlich, inwiefern ihre Produktionen (auf quantitative und gewissermaßen auch qualitative Weise) stark von staatlichen Mitteln abhängig sind. Weiterhin ist auch dargelegt worden, dass die Quotenpolitik über die staatliche Produktionsförderung von Filmen in Frankreich und Großbritannien, die auch auf anerkannten Genres beruht und bis heute unter dem Label »diversity and inclusion« (in Großbritannien) noch aktuell ist, auch diskriminierende Folgen zeitigen kann: Regisseur*innen, die über den Tellerrand der »sanitised conventions«[81] hinausschauen und aus kreativen und fantasievollen Gründen Filme mit unbekannter, neuer Ästhetik drehen wollen, erhalten unter Umständen weniger Mittel oder werden gar nicht gefördert.[82] Diese Förderpolitik zwingt sie folglich manchmal dazu, statt Spielfilmen Kurz- oder »independent« Filme zu drehen[83] beziehungsweise »independent« Filmemacher*innen zu werden.[84] Auf diesen kausalen Zusammenhang deutet Naficy hin, wenn er die Determinismus-Funktion des Genres in den Vordergrund stellt. Dass ein Film dem einen oder dem anderen Genre zugesprochen wird, kann Einfluss auf die Erwartungen haben, die Zuschauer*innen – sei es implizit, real oder professionell[85] – gegenüber diesem Film haben und diese so dazu bringen, manche substanziellen Elemente des Films nicht zu berücksichtigen. In dieser Hinsicht kommt dem Genre zusätzlich eine evaluative Rolle statt einer deskriptiven zu.[86] Die meisten Kritiker*innen sind sich beispielsweise darüber einig, dass ein Film wie *Le Thé au harem d'Archimède* (1975) von Mehdi Charef dem *cinéma beur* angehört. Georg Seeßlen hingegen erkennt in diesem Film

---

80 Hamid Naficy: »Phobic Liminal spaces«. a.a.O., S. 38.

81 Sarita Malik: »The dark side of hybridity«. a.a.O., S. 134.

82 Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 252f.

83 Vgl. Susan Hayward: *Key Concepts*. a.a.O., S. 33.

84 Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 156f.

85 Vgl. Dabei wird Bezug auf rezeptionsästhetische Ansaätze aus der Literatursoziologie von u.a. Robert Jauß und Wolfagng Iser genommen. Vgl. Heinz Antor: »Rezeptionsästhetik«. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 5. Aufl. Stuutgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 650–652, hier S. 651f.

86 Vgl. David Bordwell/Kirstin Thompson (2008): *Film Art. An Introduction*. 8. Aufl. New York: McGraw-Hill, S. 319.

25 Jahre später die Grundzüge eines »métissage«-Kinos.[87] Dies lässt sich auch damit erklären, dass die Interpretationshintergründe und die Machtverhältnisse nicht dieselben sind. Während Seeßlens Wahrnehmung nur auf filminhaltlichen Aspekten gründet, wird die Bezeichnung *cinéma beur* im Zusammenhang mit der Herkunft der Regisseur*innen, den politisch-historischen und den historisch-kommerziellen Entstehungsbedingungen des Films gerechtfertigt. Aus dieser Spannung ist zu folgern, dass bei der Einschätzung von Genres objektive Kriterien angewendet werden sollten, die auf einer ästhetischen Basis beruhen.

Die Bezeichnung von Genres kann eben auch als problematisch wahrgenommen werden. Die einen geben beschreibend Auskunft über den Inhalt eines Films (zum Beispiel Horrorfilme), die anderen verweisen eher auf die herkömmliche Identität der Regisseur*innen, wie das Beispiel der drei oben besprochenen Genres (*cinéma beur, Black British cinema*, Immigrantenkino)[88] zeigt, wodurch sie diese Filme

87 Der Kontakt zwischen Europa und den ihm »gegenübergestellten« Kulturen hat ab den 1970er Jahren zu einem allgemeinen exotischen Bekenntniskino geführt, aus dem das *cinéma du métissage* oder »métissage«-Kino hervorgeht. Die »métissage« in Filmen begann schon in den 1980er Jahren in Europa mit »dem Abschied von den Träumen der Emigration«. Es bleibt an vielerlei Stellen feststellbar, dass das *cinéma du métissage* von Regisseur*innen angetrieben wird, die selbst aus der dritten und vierten Einwander*innen-Generation stammen und öfter (auto)biografische Filme drehen. Aus einer freieren und unbefangenen Position ist es ihnen zum Beispiel gelungen, interne Konflikte »jenseits der Träume vollständiger Adaption […] [und] jenseits der Vision von der Rückkehr« filmisch zu bearbeiten. Damit vollzieht sich der Übergang, so argumentiert Georg Seeßlen, von einer »métissage«- als »Struktur« beziehungsweise einem »Modell« zu einer »métissage« als »Subjekt«. Ein »métissage«-Film wird an seiner Herangehensweise an das Thema »métissage« erkannt. Filme schildern das Leben der Immigrant*innen nicht mehr aus dem Prisma ihrer großen Träume. Es geht nämlich darum, mit einem Kino des Bekenntnisses zu brechen und Menschen und Gesellschaften jenseits von Kulturschock, Elend und Leidensgeschichten darzustellen. In diesem neuen Kino wird ein Perspektivenwechsel gestaltet. Die »métissage« ist für die Aufnahmegesellschaft sozusagen kein Problem mehr, stattdessen wird in dieser neuen Mischidentität ein organischer Teil einer sich neu modellierenden Gesellschaft gesehen. Aus der Spannung zwischen dem alten und dem neuen Raum ergibt sich ein harmonischer *Third space*, eine zufriedenstellende Imagination, die sozusagen die neue Heimat der Immigrant*innen ist. Die »métissage« wird zu einer Brücke zu neuen Chancen, Alternativen, zur Differentialität. Vgl. Georg Seeßlen: a.a.O., S. 22–29.

88 Dies weist auf mindestens zwei Umstände hin: Erstens wird die »Ethnizität« als Säule einer politischen Inklusionsstrategie genutzt, was an sich nicht immer als nachteilig zu beurteilen ist. Eine interessante Untersuchungsfrage wäre dann, welche Gründe und Ziele einer so aufgebauten Inklusionsstrategie zugrunde liegen. Zweitens: Wenn die institutionelle Inklusion der institutionellen Exklusion entgegenwirken soll, und wenn die Inklusion auf der Ethnizität gründet, dann bedeutet dies quasi, dass die Exklusion auf Ethnizität gründet. Gehen wir davon aus, dann widerspricht das dem Scarman-Bericht, der 1981 von der konservativen Regierung in Auftrag gegeben wurde, um den Ursachen der soziopolitischen Unruhen auf den Grund zu gehen. Denn diesem Bericht zufolge gehört die institutionelle Exklusion nicht zu

zu etikettieren, stigmatisieren und verfremden scheinen. Die deskriptive Funktion eines Filmgenres steht nicht mehr im Mittelpunkt der Diskussion, sondern das filmschaffende Subjekt in seiner körperlichen Materialität. In diesem Sinne artikulieren diese Bezeichnungen ethnische und epistemologische Grenzen, die dem Publikum in Erinnerung rufen, dass das besprochene filmschaffende Subjekt eigentlich noch »fremd« ist. Diese grenzerrichtenden Konstruktionen, die in Anlehnung an Achille Mbembe als symptomatisch für die »Politik der Feindschaft« im gesamten Abendland zu betrachten sind, können mit Formen eines »Nanorassismus« verglichen werden.[89]

Nanorassismus liegt dem zugrunde, was Mbembe die feindschaftliche »Frontiérisation« nennt,[90] die heutzutage in abendländischen Demokratien am Werk ist. Alle drei diskutierten Genres (*cinéma beur*, Immigrantenkino und *Black British cinema*) stufe ich hier als beispielhafte Ausdrucksformen dieser »Frontiérisation« ein. Sie materialisieren eine Politik, nach der immer Grenzen gezogen werden, und wodurch einer Kategorie von Menschen aus bestimmten Gesellschaftsklassen der Zugang zu anderen »gleichstufigen« Filmkategorien verwehrt wird. Filmkategorien wie *cinéma beur* scheinen so einen Raum zu bestimmen, in den viele Menschen von Generation zu Generation platziert und im Prozess einer weiteren symbolischen Gewalt einem Unfähigkeitsvorurteil ausgesetzt werden. Man wirft ihnen vor, sie könnten keine erfolgreichen Filme wie die anderen, »normalen«, vermeintlich »reinrassigen« europäischen Regisseur*innen mit großen Budgets drehen. Die durch diese Kategorien errichteten Grenzen werden in Anlehnung an Mbembe fast zu einem »Null-Ort« (»lieu-zéro«), einem Raum der Nicht-Beziehung, wobei dem vermeintlichen »Anderen« ein Anspruch auf gemeinsame Rechte, auf gemeinsame Träume, auf alle Stufen eines nationalen kulturellen Feldes und sogar auf eine gemeinsame Humanität abgesprochen wird.[91] Mit diesen Räumen ist es, als würde man versuchen, den »Anderen« zu der Havarie des Dunklen, des Vergessens und ferner der Verleugnung zu verurteilen.

In Anlehnung an die theoretischen postkolonialen Überlegungen von Homi Bhabha und Achille Mbembe möchte ich nun kurz das prozessuale Moment der kulturellen Differenz im französischen, britischen und deutschen *national cinema* begriff-

---

den Hauptursachen der sozialen Aufstände, und es gebe keinen institutionellen Rassismus in Großbritannien.

89 Für Achille Mbembe ist eine Politik der Feindschaft in den letzten auf der ganzen Welt und vor allem im Abendland beobachtbar. Vgl. Achille Mbembe (2016): *Politique de l'inimitié*. Paris: La Découverte, S. 81–82.

90 Achille Mbembe (02.05.2018): »AOC Média, Analyse opinion critique«. *Le grand débarras*. Online unter: https://aoc.media/opinion/2018/05/02/le-grand-debarras/ [abgerufen am 03.01.2019]

91 Ebd.

lich fassen und fokussieren. Die kulturelle Differenz, von der hier gesprochen wird, wird in Bezug auf die Machtinstanzen (Produktionsindustrie, Kritiker*innen, Forscher*innen, Institutionen etc.) verwendet, die pseudo-kategoriale Räume schaffen und benutzen, um Regisseur*innen und ihre filmischen Werke zu charakterisieren. Diese kulturelle Differenz fasse ich hier als *politics of conspacing* auf. Ich gehe von der festgestellten kontinuierlich inszenierten Konjunktion von Ausgrenzung, symbolischer Gewalt und Nanorassismus aus, um die These zu vertreten, dass Kategorien wie *cinéma beur, Black British cinema* und Immigrantenkino ästhetische »conspaces« sind. Für den Neologismus »conspaces« können unterschiedliche Bedeutungen aus einem Übersetzungsspiel zwischen Englisch, Französisch und Deutsch und vor allem aus einer archäologischen Untersuchung des Ungesagten, des Impliziten gewonnen werden. Die eine Bedeutungsebene bezieht sich auf »conspaces« als ästhetische Räume mit dem Ziel, die »Anderen« beziehungsweise ein Publikum zu betrügen (aus dem Englischen: *to con somebody*). Es werden eben »spaces« benannt, die den Eindruck erwecken, sie seien normal, objektiv, neutral, deskriptiv und nicht-evaluativ. Diese »conspaces« sind in der Tat ethnische und »ethnicized« Räume beziehungsweise Kategorien, die mit subjektiven, evaluierenden und marginalisierenden Mechanismen operieren. Sie markieren die ambivalenten Räume, die zwar die Inklusion von manchen Regisseur*innen in europäische *national cinemas* signalisieren, dennoch aber aufgrund des Vorwands der Migrationsgeschichte quasi ausschließlich am Rand dieser Filmfelder stattfindet. Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte werden dann weder als völlig fremde noch als völlig europäische Regisseur*innen angesehen und wahrgenommen. Man vermittelt ihnen den Eindruck, sie würden in den filmischen Großraum ihrer Aufnahmenationen inkludiert sein, in den sie angeblich auch – genauso wie die anderen Akteur*innen des Feldes – aufgenommen worden seien. Es lässt sich aber feststellen, dass diesen »fraglichen« Regisseur*innen aufgrund ihrer Einwanderungsgeschichte der Zugang zu manchen Kategorien, Ansprüchen, Produktionsmechanismen, Anerkennungspreisen, Bewertungen, Chancen, Möglichkeiten und Ansehen verwehrt bleibt. Dies wird damit begründet, dass diese Filmemacher*innen eigentlich anders seien. Freilich wird ihnen ein »right to difference in equality«[92] nicht zuerkannt. Diese »conspaces« erscheinen zudem als Verwirrungsmoment, die auch die Zuschauer*innen bei einer richtigen Einschätzung von Regisseur*innen und deren Filmen beziehungsweise Filminhalten »con« können. Und so könnten Kategorien wie *cinéma beur, Black British cinema* und Immigrantenkino, die einem filmschaffenden Subjekt a priori aufgrund seiner Migrationsgeschichte zugewiesen werden, die Zuschauer*innenschaft sogar täuschen. Denn sie werden in eine Position versetzt, die an einer angemessenen

92 Etienne Balibar zit.n. Homi Bhabha (2004): *The Location of culture*. London/New York: Routledge Classics, S. xvii.

Einschätzung der diskursiven Tiefe eines Films oder der Positionierung eines Regisseurs scheitert. Es ist wieder einmal die deterministische Agency des Genres, die die interpretativen Fähigkeiten der Zuschauer*innen unterminieren kann.

Die andere Bedeutungsebene von »conspaces« (»Vollidiot« aus dem französisch übersetzten »con«) würde Raum für »Vollidioten«, »unfähige«, »fremde« Filmemacher*innen unterstellen. Diese seien aufgrund ihrer Migrationsgeschichte in eine nationale beziehungsweise mehrheitsgesellschaftliche Zone eingebrochen und würden abendländische Gesellschaften und Kulturen ins Chaos führen und gefährden können. Diese »fremdunfähigen« Filmemacher*innen könnten ästhetische Regeln ihrer Aufnahmefelder umstürzen; sie würden die traditionellen ästhetischen Praktiken ihrer Aufnahmefelder erweitern. Darum seien solche Räume wie das *cinéma beur* und *Black British cinema* geeignet, um auf nichtneutrale Weise den »Fremdanderen« unter Kontrolle zu halten, seine Diskurse zu narkotisieren, ihn möglichst zu neutralisieren, wenn nicht gänzlich ohnmächtig zu machen. Deshalb lese ich an solchen Genres wie dem *cinéma beur* und *Black British cinema* eine quasi Containerfunktion ab.

Und weil diese »politics of conspacing« Rechte der Akteur*innen aus diesen angesprochenen Filmkreisen beeinträchtigen, lese ich weiterhin daraus eine symbolische Drohung ab, die der abendländischen Demokratie mit dem Tod droht, und die dennoch gerade von den grenzziehenden Mechanismen dieser Demokratie hervorgerufen wird. In dieser Hinsicht können sich die französischen, britischen und deutschen Genrekategorien wie das Platon'sche doppeldeutige *Pharmakon* auswirken. Sie bieten sich an, wenn es darum geht, über Strukturen in Filmfeldern nachzudenken. Aber diese Genrekategorien können auch bedrohlich sein, wenn sie beispielsweise zu Modellmustern führen, denen verabsolutierte teleologische Funktionen zugrunde liegen. Laut der letzten Berichte des UNHCR (UN-Flüchtlingskommissariat) für 2017 und 2018 gab es fast 69 Millionen vertriebene Menschen auf der Welt,[93] was der Einwohner*innenzahl eines Landes wie Thailand entspricht. Weltweit gibt es mehr als 258 Millionen Migrant*innen, von denen 64 Prozent in Industrieländern wohnen und sich ca. 78 Millionen in Europa aufhalten. Deutschland, Großbritannien und Frankreich gehören zu den Top-6-Ländern, die die meisten Migrant*innen aufnehmen. Vor diesem Hintergrund ist es sehr wahrscheinlich, dass kurz-, mittel- und langfristig in diesen Ländern die Räume, Grenzen, Kategorien und Referenzrahmen in allen Bereichen neu ausgehandelt werden. Mit vermehrten Prozessen der Hybridität muss ebenfalls gerechnet werden. Vor solchen Herausforderungen ist zu fragen, ob man denn mit »politics of conspacing« zur Strukturierung der Realität weiter operieren möchte, oder ob sich die Forschung zu *national*

93 Hierunter fallen Flüchtlinge, Asylsuchende, innere Vertriebe in einem Land und staatenlose Menschen.

cinema der »métissage« epistemologisch nicht aus völlig anderen Perspektiven annähern sollte.

Ein weiteres Problem von Genres wie *cinéma beur* und *Black British cinema* besteht in dem ethnisch definierten Rezeptionshorizont, auf den sie sich manchmal berufen, wie 1986 auf der *Third cinema*-Konferenz in Edinburgh. Ein filmschaffendes Subjekt soll Filme für ein bestimmtes implizites Publikum drehen, in der Regel für die eigene Community. Eine solche ästhetische Strategie ist meiner Meinung nach restriktiv und somit problematisch. Es kann vorkommen, dass Regisseur*innen ein erweitertes implizites Rezeptionspublikum erreichen. Es wird ihnen in solchen Fällen dann oft vorgeworfen, ihre ethnischen Communitys zu verraten und letztere nicht mehr auf die Leinwand bringen zu wollen – als könnte ihre künstlerische Vorstellungskraft keinen Anspruch darauf erheben, über die eingrenzenden Merkmale eines Genres hinauszugehen.[94] Diese Art Rassifizierung der Rezeption weist auf eine Rassifizierung der filmischen Produktion hin,[95] die das programmatische Ziel hat, »the totality of the Asian [im Fall des *Asian British cinema*] or the black experience«[96] zu repräsentieren. Genauso wie Filme aus ideologischen und industriellen Gründen »racialised«[97] werden, tendiert auch die Rezeption dieser Filmen dazu, »racialised« zu werden.[98] Über solche Modelle schreibt Naficy bedauernd:

> Such traditional schemas also tend to lock the filmmakers themselves ›into discursive ghettos‹ that fail to adequately reflect or account for the filmmakers' personal evolution and stylistic transformations over time. Once labeled ethnic or ethnographic, transnational filmmakers remain so even long after they have move on.[99]

---

94 Dies wird beispielsweise von Claire Diao zu manchen französischen Regisseur*innen oder Schauspieler*innen aus der Gruppe der sogenannten Doppelwelle (vor allem unter Regisseur*innen und Schauspieler*innen afrikanischer Migrationsgeschichte) angemerkt, die queere Rollen in Filmen spielen oder Filme mit queeren Akteur*innen drehen. Das trifft unter anderem auf *Vers la tendresse* (2016) von Alice Diop und *Yves Saint-Laurent* (2014) von Jalil Lespert zu. Und wenn dann die Zensur nicht aus der eigenen ethnischen Community stammt, erfolgt manchmal eine Autozensur aus religiösen, kulturellen oder persönlichen Gründen. Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 56f.

95 Vgl. Eve Gabereau (2007): »›That's a world music film for us‹. The Distributor's Perspective. Conference Presentation«. In: Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe. Online unter: www.migrantcinema.net/podcasts/ [abgerufen am 27.03.2019]. Kobena Mercer (1990): »Black Art and the Burden of Representation«. In: *Third Text* 10, S. 61–78.

96 Sarita Malik: »The dark side of hybridity«. a.a.O., S. 140.

97 Ebd.

98 Auch wenn die Regisseur*innen dieser Filme nicht dunkelhäutig sind, wurden *Rollin' with the nines* (2006) und *Bullet Boy* (2004) meistens als Schwarze Filme rezipiert. Trotz der Vielfältigkeit ihrer filmisch angesprochenen Problematik und Themen gründet solche eine Beurteilung darauf, dass die meisten Schauspieler*innen im Film »Schwarz« sind.

99 Hamid Naficy: »Phobic liminal spaces«. a.a.O., S. 38.

Das bedeutet, dass aktuelle Projekte von Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte nicht in die Falle der Ethnizität tappen dürfen. Filmische Interpretationsversuche sollten aber durchaus in Betracht ziehen, dass es in Filmen und Filmkulturen um ständige Aushandlungen, Spannungen, (De)Platzierungen geht, dass es sich um rhizomatische Positionen, einen dialogischen, formverändernden Kommunikationsakt zwischen Filmemacher*innen und der filmischen Aufnahmelandschaft handelt, die von spezifischen Dispositionen und Machtverhältnissen abhängig sind. Diese essentialistisch abgeschlossenen Filmkategorien wie *cinéma beur*, *Black British cinema* und Immigrantenkino sind in der Tat »complex or segmented […] because members of such diasporas may unite together in some contexts, and oppose each other in other contexts. Their members' identities in other words, are not fixed but situationally determined«.[100] Deshalb sollte das Filmwerk eines filmschaffenden Subjektes weit entfernt von »conspaces« und eher im Rahmen eines unaufhörlichen wandelbaren Zwischenraums erschlossen werden. Denn auf diese Weise bleibt filmschaffenden Subjekten mit Migrationsgeschichte der Zugang zu Vielfalt, Heterogenität, Komplexität und politischer Diskursivität prinzipiell offen.

3.3 Exkurs: Film und Nation

In seinen Arbeiten denkt Jürgen Habermas darüber nach, wie in unserer historischen Postnationzeit eine ideologisch-politische Postnation in Europa umgesetzt werden kann.[101] Weltweit lassen sich Anzeichen dafür beobachten, dass die Nation in eine Krise geraten ist.[102] Die Fülle, Frequenz, Geschwindigkeit und Komplexität von Phänomenen auf globaler Ebene einerseits und die politischen sowie sozialen Konflikte in Afrika, in Asien oder auch in Europa andererseits scheinen deutlich darauf hinzuweisen. Es gilt, die Nation zukünftig über die Prinzipien des *Jus soli* wie bei

100 Pnina Werbner (2004): »Theorising Complex Diasporas. Purity and Hybridity in the South Asian Public Sphere in Britain«. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 30.5, S. 895–911, hier S. 900.

101 Vgl. Jürgen Habermas [1998](2013): *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*. Frankfurt a.M.: edition Suhrkamp 2095, S. 65f.

102 Vgl. Sebastian Friedrich/Patrick Schreiner (Hg.) (2023): *Nation, Ausgrenzung, Krise: Kritische Perspektiven auf Europa*. Münster: Assemblage. Frank Jakob/Adam Luedtke (Hg.) (2018): *Migration and the crisis of the Modern Nation State?* Wilmington/Malaga: Vernon Press. Jay Sexton (2018): *A Nation forged by a crisis*. New York: Basis Books. Peter Ehret (2017): »Die Krise des nationalstaatlichen Konzeptes in der Europäischen Union.« In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie/Archives for Philosophy of Law and Social Philosophy* 103.1, S. 2–22. Bertin B. Malengu (2012): *L'Etat-nation à l'épreuve de la mondialisation. Edgar Morin et Jürgen Habermas, deux penseurs de l'option postnationale.* Louvain-La-Neuve : L'Harmattan/Academia.

Jean-Jacques Rousseau[103] und des *Jus sanguini* wie bei Johann Gottfried Herder[104] oder der gemeinsamen Sprache wie bei Johann Gottlieb Fichte zu denken[105], und dass die Nation daher in vielen Fällen noch zu konstruieren oder zu verändern ist. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Nation beziehungsweise das Nationale als Referenzrahmen für die Denkpraxis und die Kenntnisentwicklung komplett obsolet ist.[106] Und es bedeutet schon gar nicht, dass die epistemologische Konsistenz des Nationbegriffs und ihr zu untersuchendes Potenzial durch die Herausforderungen der Globalisierung völlig zunichte gemacht wurden.

Bezüglich des Kinos wird immer noch öffentlich und in der neueren Filmforschung von *national cinemas* gesprochen.[107] Dass die Nation in der Krise ist, heißt

103 Vgl. Jean-Jacques Rousseau [1782](2001): *Considérations sur le gouvernement de Pologne, Et sur sa reforme projétée*. Jean-Marie Tremblay (Hg.): S. 13. Online unter: www.espace-rousseau.ch/f/textes/considerations_pologne.pdf [abgerufen am 16.11.2018]. Jean-Jacques Rousseau (1762): *Du Contrat social*. Ou Principes du droit politique. Marc M. Rey (Hg.). Amsterdam: Pléiade.

104 Vgl. Johann G. Herder (1985): »Wie die Philosophie zum Besten des Volks angenehmer und nützlicher werdenkann«. In: Martin Bollacher et al. (Hg.): *Johann Gottfried Herder, Werke in 10 Bänden*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. Karl H. Metz (1986): »Nation und Geschichte, J. G. Herder und die Genesis der Nationalidee an der Schwelle zur modernen Welt«. In: *Saeculum* 37.3-4, S. 366–376. Isaiah Berlin (1976): *Vico and Herder.* London: The Hogarth Press. Frank E. Manuel (Hg.) (1961): »Introduction«. In: Johann G. Herder: *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*. Chicago: University of Chicago Press. Alexander Gillies (1945): *Herder.* Oxford: Blackwell.

105 Vgl. Johann G. Fichte [1808](2008): *Reden an die deutsche Nation*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. Arthur Liebert (1920): »Fichte, Joh. Gottlieb, Der Patriotismus und sein Gegenteil, herausg. von Hans Schulz. Fichte, Joh. Gottlieb, Macchiavell, herausg. von Hans Schulz«. In: *Kant-Studien* 24. 1, S. 147–148. Online unter: https://doi.org/10.1515/kant-1920-5116 [abgerufen am 16.11.2018]. Richard Schottky (1996): »Fichtes Nation-Begriff 1806–1813. In der Spannung und Entwicklung«. In: Rudorf Burger/Hans-Dieter Klein/Wolfgang Schrader (Hg.): *Gesellschaft, Staat, Nation*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 159–184. George A. Kelly (1968): »Introduction«. In: *Johann Gottlieb Fichtes Addresses to the German Nation*. New York: Harper & Row.

106 Vgl. Pascal Ory (2020): *Qu'est-ce qu'une nation? Une histoire mondiale*, Paris: Gallimard.

107 Vgl. Jacqueline Maingard (2007): *South African National Cinema*. London/New York: Routledge. Marie Foucarde (2012): »Bollywood dans l'héritage du cinema indien«. In: *Théorème*, S. 18–31. Anthony Cristiano (2013): »The New Stakes for National Cinemas. A Word on the Case of Italy, and an Interview with Ivan Cotroneo«. In: *California Italian Studies* 4.2, S. 1–17. Cristina Johnston (2010): *French Minority Cinema*. Amsterdam/New York: Rodopi. Jeffrey Middents (2009) *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover, N.H.: University Press of New England. Tim Palmer (2011): *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press. Marta G. Carrión (2014): »Spain on the big screen: Regional imaginary, Popular culture and national identity in the Spanish cinema of the first half of the twentieth century«. In: *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* 6.1, S. 115–131. Sabine Hake (2002): *German National Cinema*. London: Routledge. Daniel J. Wolpert (2018): »The author and his corpse. German classical culture in the National Cinema of occupied Germany«. In: *German Life and Letters* 71.2, S. 154–168. Barton Byg (2011):

nicht, über Filme ausschließlich in einem postnationalen oder transnationalen Sinne nachzudenken, zumal diese drei Richtungen einander nicht immer entgegenstehen. Damit wir der Beziehung zwischen Nation und *national cinema* gerecht werden, soll im Folgenden erörtert werden, wie und warum die Aktualisierung des Begriffs *national cinema* in einer notwendigen Emanzipation von einem essentialistisch aufgefassten Nationbegriff als Referenzrahmen liegt.

Die Entwürfe von Herder und Fichte zur Nation können meiner Ansicht nach in einer differenzbezogenen Perspektive verstanden werden. Weil die Bevölkerungen sich voneinander aufgrund kultureller und oft konstruierter Artefakte unterscheiden, sollen sie, so die beiden Philosophen, von der imperialistischen Macht der anderen befreit werden und eigene Nationen bilden. *National cinemas* vor allem in Westeuropa versuchten, dem universalistisch-dominierenden US-amerikanischen Hollywood entgegenzuwirken. Hollywood trat als ein Kino auf, das der Emergenz der nationalen kulturellen Produktionen einengte und daher die nationalen Impulse zu unterdrücken schien. Die nationalen Filme sollten eine Reaktion beziehungsweise Antwort auf die nivellierenden Effekte Hollywoods darstellen. Seitens der *national cinemas* war es nötig und angebracht, eine Differenz zu Hollywood zu markieren. Dafür sollten sie die eigenen lokalen Eigenheiten fördern. Die Frage des *national cinema* tritt also als eine Frage der nationalen Souveränität auf; es ist eine des nationalen Stolzes und sogar der nationalen Identität, was aber eine zusätzliche Schwierigkeit bietet.[108] Darauf möchte ich später zu sprechen kommen.

Filme aus einer nationalen Landschaft, in denen die begrenzten Spezifika einer souveränen Nation imaginiert, konstruiert und definiert werden, unterliegen oftmals einem nationalen Identitätsdiskurs. Auf einer filmisch-ästhetischen Ebene lassen sich beispielhaft folgende Elemente auflisten, durch die, so Hayward, die Nation beziehungsweise das Nationale artikuliert werden:[109] die (propagandistischen oder subversiven) filmischen Narrative über die Nation wie in Jean Gremillons *Le ciel est à vous* (1944) über die kritisch dargestellte deutsche Ansiedlungszeit in Frankreich und Jean-Luc Godards *Weekend* (1967) mit einer kritischen Stellung zur Konsumgesellschaft; die Genres, Codes und Konventionen (zum Beispiel die Produktionsmodi, die oft von einem Land zu einem anderen variieren), die Starschauspieler*innen (zum Beispiel Gérard Depardieu und Brigitte Bardot für Frankreich, Marlene Dietrich und Till Schweiger für Deutschland), die Gestik und Morphologie (zum

»A Review of German National Cinema. 2nd Edition«. In: *Quarterly Review of Film and Video*. 28.2, S. 171–174. Sarah Street (2002): *British national cinema*. 2. Aufl. London/New York: Routledge. Lindsey Decker (2016): »British cinema is undead. American horror, British comedy and generic hybridity in shaun of the dead«. In: *Transnational Cinemas* 7.1, S. 67–81.

108 Vgl. Thomas Elsaesser: *European Cinema*. a.a.O., S. 57f. Maria Tortajada (2008): »Du National appliqué au cinéma«. In: *1985* 54.1, S. 9–27. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 13f.

109 Vgl. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 8f.

Beispiel die Sprachintonationen und Körperhaltungen von Schauspieler*innen, die von einer nationalspezifischen Kultur zu einer anderen oft unterschiedlich sind), das Spannungsverhältnis zwischen Zentrum und Peripherie eines nationalen Kinos sowie die Mythen einer Nation beziehungsweise die Nation als Mythos in Filmen. Solche filmtheoretischen Denkansätze leiten sich unter anderem von den Arbeiten Benedict Andersons zur Nation ab. In dieser Perspektive wird die kulturwissenschaftliche Funktion von Filmen dergestalt verstanden, dass Filme als »Medien des kollektiven Gedächtnisses und […] als langfristige kulturelle Elemente der Aufbau- und der Erhaltungsprozesse gesellschaftlicher und nationaler Identität« betrachtet werden.[110] Dabei können Filme einen Gedächtnis- und Erinnerungsbeitrag (auf gesellschaftlicher beziehungsweise nationaler Ebene) leisten. Hier lassen sich beispielhaft Werke von kanonisierten Autor*innen wie Godard und Grémillon als kulturgeschichtliche Artefakte anführen. Diesbezüglich betont Agnes Schindler mit deutlicher Anlehnung an Anthony Smith, dass dieser Konstruktionsbeitrag zur nationalen Identität durch eine filmisch artikulierte »Wiederentdeckung und Authentifizierung bereits bestehender Mythen und Symbolen«[111] von gemeinschaftlich-nationaler Relevanz erfolgt.

3.4 *National cinema* heute

In ihrem Versuch, neue Möglichkeiten für die Forschung zu *national cinema* zu erarbeiten, lehnt sich Susan Hayward an Studien von Frantz Fanon, Patrick Hall und Hegel an. Mir scheint es an dieser Stelle angebracht, die Thesen von Hayward zu Film und Nation unter einem konstruktivistischen postkolonialen Blickwinkel in aller Kürze zu skizzieren und zu erweitern.

Die *national cinemas* entstehen in Westeuropa, so Hayward, aus einer nationalistischen Sicht auch gegen das universalistisch-imperialistische Hollywood-Kino. Mit Fanon kann man sagen, dass diese *national cinemas* im marxistischen Sinne »alienation«-Effekten aus Hollywood ausgesetzt wurden. Es entstand eine Entfremdung innerhalb der europäischen *national cinemas*, die unter kapitalistischen Impulsen Spaltung und Antagonismus verschärft und deshalb Emanzipation, Befreiung und Transformation verhindert. Diese Effekte sind nicht nur ökonomisch, sondern auch kulturell bedingt. Denn Hollywood antwortete man in den europäischen Kinos im Lauf der Zeit immer wieder mit den nationalistischen Argumenten einer zu verteidigenden »nationalen Identität« beziehungsweise »nationalen Kultur«. An diesem Punkt klinkt sich Hayward in die Diskussion ein und weist darauf hin, dass die

110 Agnes Schindler (2014): *Icelandic National Cinema. Film- und Rezensionsanalysen nationaler Identität*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 21.

111 Ebd. S. 15.

europäischen *national cinemas*, die gegen die US-Entfremdung im Sinne von »alienation« kämpften, diese Entfremdungspraktiken in ihrer Struktur vorgezeichnet haben. Sie schreibt: »In much the same way as nationalisms invent nations where they do not exist, national culture does not represent what is there but asserts what is imagined to be there: a homogenised fixed common culture.«[112] Das *national cinema* greift durch Homogenisierung einer gemeinsamen Kultur unvermeidlich zu Unterdrückungs- oder Verleugnungspraktiken, durch die marginalisierte Bevölkerungsteile oft ausgeblendet werden. Die vom Konstruktionsprozess abgeleitete Entfremdung eines *national cinemas*, in der »the denial and the repression of ›otherness/difference‹«[113] gegeben ist, führt unter anderem dazu, dass die Unterdrückten, die Marginalisierten, die Verleugneten ebenfalls entfremdet werden, und zwar als Ergebnis davon, dass sie als »other/different« imaginiert und daher ausgeschlossen wurden. Folgt man der Argumentation von Hayward, ließe sich auch davon sprechen, dass die kulturellen Artefakte territorialisiert wurden und man das Kino »as national bounded cultural artefact«[114] präsentierte. Hayward sieht in dieser Territorialisierung eine Veränderung beziehungsweise eine Neufassung des Kinos (im Sinne von *cinema*) in einem diskursiven »historical subject«, was sie mit der Hegel'schen Geschichtskonzeption verknüpft. *National cinema* steht demzufolge als Kino für und über die Nation beziehungsweise den Staat, in dem die Nation/der Staat sich selbst repräsentiert, sich repräsentativ für die eigenen als Objekte imaginierten Subjekte vorstellt und artikuliert. Ein *national cinema* als bloßes raumgebundenes historisches Subjekt wiederholt dann bewusst oder unbewusst die Bilder, die Mythen, die Diskurse, die Gedächtnisverlustgeschichte einer Nation. Diese Diskurse definieren das, was sichtbar gemacht werden kann, sie sind daher immer sehend. Sie sind darin produktiv, dass sie Gewalt anwenden, das Nichtmitgedachte und alles andere ausschließen. Am Ende taucht dann ein »narcissistic, self-reflexive and self-fulfilling view of national cinema, one in which the historical subject/object becomes knowledge of itself and not the subject of knowledge«[115] auf. Auf dieser Basis entstehen Filme in Ländern, in denen der Staat eine beträchtliche Kontrolle über kulturelle Felder und die Kulturpolitik und -diskurse hat, in denen die Meinungsfreiheit sowie weitere demokratische Grundrechte beeinträchtigt sind. Diese nationalistischen Perspektiven zum *national cinema* enthüllen im Wesentlichen Formen der Essentialisierung des Nationalen, der nationalen Identität, die zu einer Art bewuss-

112 Susan Hayward (2000): »Framing national cinema«. In: Mette Hjort/Scott Mackenzie (Hg.): *Cinema and Nation*. a.a.O., S. 81–94, hier, S. 91.

113 Ebd., S. 92.

114 Ebd., S. 84

115 Ebd.

ter, ironischer oder selbstironischer Zurschaustellung von Klischees und Vorurteilen führen, die Elsaesser im Begriff der »ImpersoNation«[116] auf den Punkt bringt.

Ein *national cinema* als »subject of knowledge« ist ein autonomeres Kino, ein etwas freieres Feld. In Bezug auf die Nation selbst und in der Fortsetzung von Haywards Ansatz zu Film und Nation wäre *national cinema* als »subject of knowledge« meiner Ansicht nach jenes, das auch im Spannungsverhältnis mit der autoritären Übermacht des Staates als Symbol des politischen Feldes steht. Um mehr Gewicht und Freiheit zu erringen, sollten *national cinemas* Abstand von der entfremdenden Übermacht des Staates oder der Nation nehmen. Nur so kann ein *national cinema* produktiv an den eigenen Möglichkeitsbedingungen arbeiten und im Anschluss daran Einfluss auf die Nation nehmen. In zunehmend postfaktischen Zeiten gewinnt eine scheinbar öffentliche Kanonisierung von Emotionalität und Affektivität durch Spektakeleffekte immer mehr an Brisanz, die Jan Slaby mit Fragen der »politischen Affektivität« verknüpft.[117] Solchen aus der wechselseitigen Durchdringung von Politik und Affekt gewonnenen Spektakeleffekten liegen auch Zwecke einer politisch-sozialen Machteroberung und sogar Meinungsmanipulation zugrunde. Das zukünftige *national cinema* steht vor der Herausforderung, solche diskursiven hegemonialen Praktiken innerhalb filmischer Landschaften und im Rahmen der Nation zu enthüllen und zu dezentrieren. Dies bedeutet zum Beispiel, dass das *national cinema* sowohl ein Forschungsgegenstand wie auch ein Forschungsansatz sein muss, um mittels postkolonialer Sichtweise zu Kategorien wie *race* und Gender oder Intersektionalität die tiefen und unbewussten Strukturen einer Nation, ihre geheimen Fantasien, politischen Brennpunkte und kollektiven Ängste zu entschlüsseln und zu entlarven.

Ein *national cinema* als »subject of knowledge« muss also weit entfernt sein von jeglicher Propaganda und Essentialisierung und jenseits der Prämisse einer simplizistischen Repräsentationslogik gedacht werden. Aus deren Konstellation und Materialität soll eine gewisse Art von »grounded art« herausgelesen werden, die »politics of conspacing« materialisieren, wie oben beschrieben, nationale Stereotypen oder signifikante symbolische Konfigurationen verbreiten, wie die Vater-Sohn-Beziehung im deutschen Kino, die der Vater-Tochter-Beziehung im französischen Kino gegenübergestellt wird.[118] Dafür sollen *national cinemas*, indem sie sich neu denken und ständig verändern, ihre inneren und sogar äußeren ideologischen Grenzen auflösen, ihre epistemologischen Barrieren aufsprengen, mit einem existentiellen Zustand der Regression und der Isolation brechen und eine obsolete und antiquierte Logik der Passivität ablegen. Einem produktiven Potenzial von *national cinema* nach-

116 Thomas Elsaesser: *European Cinema*. a.a.O., S. 61.

117 Vgl. Jan Slaby (2017): »Affekt und Politik«. In: *Philosophische Rundschau* 64.2, S. 134–162.

118 Thomas Elsaesser: *European Cinema*. a.a.O., S. 61.

zugehen, würde beispielsweise bedeuten, »structures of power and knowledge«[119] mit Blick auf asymmetrische Machtkonfigurationen in »representations and negotiations of differences, […] media flows, media policies or forms of media access, consumption and appropriation«[120] und in Verästelungen des »récit national« einer Nation im Zusammenhang mit dessen Unartikuliertem (frz. »l'impensé« im Sinne von Achille Mbembe[121]) in den Vordergrund zu stellen. Durch eine kritisch-positive Arbeit, durch das Freilegen von Unterdrückungspraktiken der Demütigung, der Entbehrung und der Benachteiligung sollen *national cinemas* neue Wege erschließen. So kann und soll insbesondere ermöglicht werden, dass Außenseiter*innen einer Nation sich selber neu bestimmen, um sich daran anschließend die Nation neu anzueignen und am Prozess einer andersartigen Imagination der Nation teilzunehmen – da Nationen letztendlich *imagined* sind. Mit deutlichen Anleihen an Fanon sollten *national cinemas* beispielsweise das sichtbar machen, was durch die Kategorie *race* und ihre »visiblity of difference«[122] unsichtbar, latent, endemisch und »gefährlich« gemacht worden ist. Dadurch bieten sich Chancen und Mittel, um die Nation als Konzept ideologisch in Frage zu stellen, sie anders zu denken, neu zu entdecken, tiefgreifend neu zu erfinden und auf produktive Weise zu aktualisieren.

Im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit möchte ich anhand von Kechiches Kino ausführen, wie diese filmische Artikulation einer Nation als »subject of knowledge« für die französische Nation gelingen kann. Dabei soll die oben diskutierte Kategorie des *minor minoritarian cinema* auf Kechiches Filme angewandt werden, um unter anderem sein Kino als »subject of knowledge« zu beleuchten beziehungsweise die Zusammenhänge zwischen seinem Kino und der französischen Nation aus einer postkolonialen Perspektive eingehender zu erschließen. Mithilfe der drei ausgearbeiteten Kategorien des *minor minoritarian cinemas* (politischer Zusammenhang, Interkulturalität und Vitalität) soll in der darauf folgenden Analyse das Gesamtpotenzial des Kinos eines postmigrantischen filmschaffenden Subjektes wie Kechiche in seiner doppelten Dimension erfasst werden: nämlich als zentrales Artefakt des nationalen Kinos Frankreichs auftreten und die französische Nation diskursiv und transformativ artikulieren zu können.

In diesem Teil habe ich kurz am Beispiel des französischen, britischen und deutschen *national cinema* anschaulich gemacht, wie westeuropäische *national cinemas*

---

119 Ebd. S. 93.

120 Kai Merten/Lucia Kramer (2016): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Postcolonial studies meets media studies. A critical encounter*. Bielefeld: transcript, S. 7–22, hier S. 10.

121 Vgl. Achille Mbembe (2005): »La République et l'impensé de la'race«. In: Pascal Blanchard/Nicolas Bancel/Sandrine Lemaire (Hg.): *La Fracture coloniale*. Paris: La Découverte, S. 137–153.

122 Susan Hayward: »Framing national cinema«. a.a.O., S. 91.

auf die Herausforderungen zunehmender transnationaler Verflechtungen reagieren und wie diese Reaktionen aus kritischer postkolonialer Sicht eingeschätzt werden können. Daraus hat sich exemplarisch ergeben, wie die politisch, historisch und epistemologisch konstruierte Liminalität zwischen dem Europäischen und dem Nicht-Europäischen (zum Beispiel: dem Schwarzen, dem Asiatischen, dem Arabischen) die ästhetischen Genre-Kategorien durchdringt und infiziert und als Folge zu einer Fehl-Rezeption von Filmen führen kann. Daher ist die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels im Bereich Film-Genre signalisiert worden, der an Stelle *race*-bezogener Grundzüge auf strukturell-inhaltlichen Aspekten beruht. Auf diese Weise wird zwar das Problem der Grenzziehung zwischen den Genres nicht abschließend gelöst, aber zumindest können Klischees und Stereotype gegenüber filmschaffenden Subjekten insbesondere mit afrikanischer Migrationsgeschichte reduziert, Formen eines Nanorassismus überwunden und ästhetische Potenziale von Filmen, die mit der Nation in Zusammenhang stehen, richtig eingeschätzt werden. Solche Filmemacher*innen wie zum Beispiel Kechiche wären dann nicht mehr auf den ersten Blick jeweils dem *cinéma beur* oder dem *cinéma de banlieue* zuzuordnen, sondern dem *minor minoritarian cinema*. Denn anhand ihrer Filmästhetik (diskursiv, inhaltlich, ästhetisch usw.) leisten sie den existierenden Genres Widerstand, sie schaffen Krisen und erzeugen Diskontinuitäten, die über Momente der Linearität und Einheitlichkeit hinweg mit dem Nationenbegriff unter poststrukturalistischen beziehungsweise affirmativen und produktiven Gesichtspunkten operieren wollen. Die neu entworfene Diskurskategorie *minor minoritarian cinema* würde es ermöglichen, das Potenzial eines filmschaffenden Subjekts wie Kechiche als festen Bestandteil sowohl des französischen *national cinema* als auch der französischen Nation selbst zu erkennen. Diese Kategorie erlaubt es, zu verstehen, wie Kechiches Filme zur Bereicherung der nationalen Filmkultur (zum Beispiel auf ästhetischer Ebene) und der französischen Nation (beispielsweise durch den Entwurf neuer Imaginarien) beitragen. Dies wird den Kern des nächsten Teils ausmachen.

Teil II: Kechiche, Frankreich und die französische Filmlandschaft

> National consciousness, which is not nationalism, is the only thing that will give us an international dimension.
> *F. Fanon (1967, 199).*

In dem vorhergehenden Kapitel wurde ausführlich diskutiert, was unter *minor minoritarian cinema* verstanden wird und wie man zu drei theoretischen Unterkategorien gelangt: dem Zusammenhang mit dem Politischen, der Interkulturalität und der Vitalität der Filmästhetik, die sich auf eine immer mutierendere Positionierung der zu untersuchenden Regisseur*innen in deren jeweiligem nationalen ›Aufnahmekino‹ in Europa bezieht. Die zwei ersten Unterkategorien beziehen sich spezifisch auf die ästhetische Artikulierung der Nation im Film unter verschiedenen Prismen: nämlich der Migration wie in *La Faute à Voltaire* (2000), der Peripherie wie in *L'Esquive* (2003), der Postmigration wie in *La Graine et le Mulet* (2007), der Erinnerungskultur wie in *Vénus Noire* (2010), der *Queerness*-Frage wie in *La Vie d'Adèle* (2013), des Afropolitanismus wie in *Mektoub my love: Canto uno* (2017).

Meine Argumentationsstruktur knüpft dabei grundsätzlich an das kulturelle Filmfeld im Sinne von Pierre Bourdieu an. Die darauf beruhende Analyse der Vitalität soll die methodischen Elemente für die Untersuchung der mutierenden, kreativen, transformierenden beziehungsweise legitimierten minoritären Filmästhetik von Abdellatif Kechiche zur Verfügung stellen. Diese sind nicht festgelegt und werden sich unter anderem auf den Erwerb symbolischen Kapitals als Strategie zur Positionierung gegenüber bestimmten Genres, auf die kritische Transformation der Ästhetik mancher Filmgenres und -traditionen, auf die Rezeption von Kechiche

durch bestimmte Fachkritiken und auf spezifischen Filmfestivals beziehen. Grundsätzlich soll bei der Vitalitäts-Analyse von Kechiches Ästhetik einerseits diskutiert werden, wie Kechiche sich mittels seiner Filme gegenüber den Entitäten des Feldes (zum Beispiel Genres) positioniert. Andererseits wird in den Blick gerückt, wie seine ästhetische Stellungnahme von herrschenden Akteur*innen im Feld wahrgenommen wird und welchen Einfluss diese Wahrnehmung auf die Positionierung des Regisseurs innerhalb des französischen *national cinema* hat.

1. *La Faute à Voltaire* (2000): Nation, Migration und Feld

Der Titel von Abdellatif Kechiches erstem Film, *La Faute à Voltaire* (2000), erweckt den Eindruck, der französische Regisseur mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte habe sich von Titeln, Stoff und Motiven gleichaltriger Regisseur*innen mit Arbeiten wie *Inch'Allah dimanche* (2001), *Ma 6-T va crack-er* (1997) oder *Wesh Wesh. Qu'est-ce qui se passe?* (2002) mit Absicht unterscheiden wollen. Kechiche provoziert schon mit diesem Titel: Voltaires Schuld. Gleichzeitig darf man die Frage stellen, ob eine Analogie zwischen der Herausbildung der postmigrantischen Identität des Filmemachers Kechiche mit dem philosophischen Konzept Voltaires angestrebt wird. Denn nicht anzuerkennen, dass der französische Philosoph sich in seinem Stil um Provokation bemühte, bedeutet schlichtweg, Voltaire zu verkennen. Dementsprechend stellen sich die Fragen, ob und wie Voltaires essayistischer Stil, der auf Montaigne zurückgeht, aus Kechiches Filmästhetik herausgearbeitet werden kann. Gefragt werden sollte auch, inwiefern Kechiche mit seinem Film auf die Debatten seiner Zeit reagiert – so wie Voltaire auf Fragen nach Körper und Seele, Materie und Kausalität, der Mechanik der Welt –[1] und beispielsweise scharfe Kritikpunkte gegen Aspekte der französischen gesellschaftlichen Ordnung richtet. Auf diese Weise würde Kechiche seine postmigrantische Identität als Filmemacher in der Kohärenz und Fülle seiner Imagination und Inspirationsquellen zum Ausdruck bringen.

1.1 Zur ästhetischen Darstellung der französischen Gesellschaft

Bei *La Faute à Voltaire* (2000) handelt es sich um die Geschichte eines tunesischen Migranten in Frankreich. Jallel ist der Älteste einer armen Familie, deren Vater früh ums Leben gekommen ist. Eine Reise nach Frankreich, »dem Eldorado«, hört sich als große Chance an, die mit dem Tod des Vaters auf ihn übergegangene finanzielle

1 Vgl. Gustav Seibt (21.01.2021): »Süddeutsche Zeitung«. Voltaires›Philosophisches Wörterbuch‹: ›Warum Malt Ihr Gott Mit Einem Langen Bart?‹. Online unter: https://www.sueddeutsche.de/kultur/voltaire-philosophie-taschenwoerterbuch-1.5181698 [abgerufen am 20.03.2022]

Verantwortung gegenüber der Familie zu schultern. Jallel, der illegal nach Frankreich einreist, belügt das Ausländeramt über seine Herkunft und stellt einen Antrag auf politisches Asyl. Er erhält zunächst eine *APR* (*autorisation provisoire de résidence*) für drei Monate, in denen sein Antrag bearbeitet wird. Danach landet er in einem sozialen Heim, wo er mit Hilfe seiner neuen Freunde lernt, seinen Lebensunterhalt mit kleinen Jobs zu verdienen, die manchmal gegen die Regeln verstoßen. Nachdem eine geplante Scheinehe mit Nassera, einer Französin mit tunesischer Immigrationsgeschichte, scheitert und sein Asylantrag abgelehnt wird, wird Jallel depressiv und in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. Dort lernt er Lucie kennen, ein unbekümmertes, psychisch krankes Mädchen, das später Jallels Freundin wird. Sie leben zusammen, verkaufen Rosen in Restaurants und Zügen, bis Jallel eines Tages von der Polizei festgenommen, *manu militari* zum Flughafen gebracht und abgeschoben wird. Damit ist sein Migrationsprojekt in Frankreich, dem Land Voltaires, auf ganzer Linie gescheitert.

Homi Bhabha hat sich in theoretischen Abhandlungen mehrfach zum Thema Nation geäußert.[2] Insbesondere bemüht er sich darum, sie bis in deren »large and liminal image« hinein zu beleuchten. Sein Ziel ist, die Nation unter dem Blickwinkel der Ambivalenz, die modernen Gesellschaften innewohnt, auf die Probe zu stellen und die kulturellen Repräsentationen dieser Ambivalenz zu untersuchen. Dies sollte grundlegenden Einfluss auf Narrationen und Diskurse über die Nation haben und unter anderem zu ausführlichen Reflexionen führen über

> the *heimlich* pleasures of the hearth, the *unheimlich* terror of the space or race of the Other; the comfort of social belonging, the hidden injuries of class; the customs of taste, the powers of political affiliation; the sense of social order, the sensibility of sexuality; the blindness of bureaucracy, the strait insight of institutions; the quality of justice, the common sense of injustice; the *langue* of the law and the *parole* of the people.[3]

Bhabha zufolge haftet der Nation als einer diskursiven Konzeption, einer »cultural elaboration«[4] im Sinne von Gramsci, eine Fähigkeit zur kulturellen Produktion,[5] aber auch zur Marginalisierung und Ungerechtigkeit, zur Negierung bis zum symbolischen Tod bestimmter Individuen an. Mit dieser Perspektive verbindet sich die Notwendigkeit, essentialistischen Postulaten, Diskursen von »cultural supramacy«[6]

---

2 Homi Bhabha (1990): »Introduction. Narrating the nation«. In: Ders. (Hg.): *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, S. 1–7. Homi Bhabha (2004): *The Location of culture*. a.a.O.

3 Homi Bhabha: »Introduction«. a.a.O., S. 2. [Hervorgehoben ebd.]

4 Antonio Gramsci zit.n. Homi Bhabha: Ebd., S. 3.

5 Ebd.

6 Ebd.

und nativistischen Bewegungen eine deutliche dekonstruktivistische Absage zu erteilen. In dieser Hinsicht wird die Ambivalenz auch zu einem Ort des Abstreitens, der Ent-Negierung und der Instabilität, die nicht länger die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die »language and rhetoric«[7] der Nation lenkt, sondern auch auf die Nation an sich und auf diejenigen, die diese bewohnen.

Diese Intuitionen über die Nation können bereichert werden. Vermieden werden soll aber, der »oppositional consciousness«[8], wie Braidotti und Dolphijn es nennen, zu verfallen. Auf dessen Agenda steht ein subjektives Begehren, das in negative soziopolitische Kritik und ein oppositionelles, unglückliches Bewusstsein mündet.[9] Die Neo-Deleuze'schen Denker*innen Braidotti und Dolphijn nehmen Abstand vom »oppositional consciousness«, indem sie Folgendes suggerieren: »a non-Hegelian, monistic and vital-materialist analysis that foregrounds the relational, negotiation-bound and affirmative elements of this process«.[10] Diese Alternative wird als »affirmative praxis«[11] bezeichnet. Sie besteht in einer relationalen, affirmativen Ethik, die Bedingungen eigenen Zustandekommens schafft. So wird der Akzent bei dieser Ethik von Negation auf Affirmation verlagert.

Im Sinne der bereits erwähnten theoretischen Perspektiven verfolgt die nachstehende Analyse die These, dass Kechiches Filme als kulturelle Artefakte die französische Nation zwar aus einer kritisch-ambivalenten Perspektive darstellen, aber auch affirmativ auf diese eingehen. In diesen Filmen werden also sowohl negative Erfahrungen der Unterdrückung, Marginalisierung, Verleugnung, Vertreibung und der Traumatisierung in der französischen Nation auf die Leinwand gebracht als auch eine relationale Dimension vorgeschlagen. Auf diese Weise werden in einem prozesshaften Hybriditätsversuch neue Sinnesorte elaboriert, »sites of political antagonism and unpredictable forces for political representation«[12] geschaffen und manche Menschengruppen im Zusammenhang mit dem Politischen neu berücksichtigt. Dies fasst Bhabha paradigmatisch unter dem Begriff »Ideology« und formuliert es folgenderweise aus:

> These approaches are valuable in drawing our attention to those easily obscured, but highly significant, recesses of the national culture from which alternative constituencies of peoples and oppositional analytic capacities may emerge – youth, the everyday, nostalgia, new ›ethnicities‹, new social movements, ›the politics of

7 Ebd.

8 Rosi Braidotti/Rick Dolphijn (2014): »Deleuze's Philosophy and the Art of Life Or: What does Pussy Riot Know?«. In: Dies. (Hg.): *The Deleuzian century, Art, Activism, Life*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, S. 13–36, hier S. 24.

9 Ebd., S. 25.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 24.

12 Homi Bhabha: »Introduction«. a.a.O., S. 4.

> difference‹. They assign new meanings and different directions to the process of historical change. The most progressive development from such positions take ›a *discursive* conception of ideology‹ – ideology (like language) is conceptualised in terms of the articulation of elements.[13]

Im Folgenden soll spezifisch die *minor minoritarian cinema*-Ästhetik in *La Faute à Voltaire* (2000) betrachtet werden. Zu untersuchen ist, wie Kechiche in seinem Film zum einen die französische Nation unter dem Aspekt der Migrationsfrage darstellt. Zum anderen wäre danach zu fragen, wie diese Darstellungsästhetik mit seiner vitalen Position innerhalb der französischen Filmlandschaft verknüpft ist. Der politische Zusammenhang wird unter dem Prisma der strategischen Imagination, einer gespaltenen französischen Nation und der schwierigen Lebensbedingungen von Asylsuchenden und Migrant*innen in Frankreich im Zeitalter der Globalisierung diskutiert. Dabei geht die Interkulturalitätsproblematik aus einer kritischen Darstellung des angeblich interkulturellen nationalen Selbstverständnisses hervor, das auf Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit beruht. Was die Vitalität angeht, wird sie im Zusammenhang mit Kechiches Position zum *cinéma beur* und dem zaghaften Rezeptionserfolg seines Films analysiert, mit dem sich ein symbolisches Kapital zu konstituieren begann.

1.1.1 Raumvorstellungen und strategische Positionierung von Immigrant*innen und Asylsuchenden in Frankreich

An dieser Stelle soll zunächst auf den artikulierten politischen Kontext in *La Faute à Voltaire* (2000) beziehungsweise die französische Migrationspolitik eingegangen werden. Dabei ist auch in den Blick zu nehmen, inwieweit manche Migrant*innen sich gegenüber der französischen Nation positionieren. Die Ausgangshypothese ist, dass deren Einstellung aus ihren Bildern von Frankreich und ihren Erfahrungen innerhalb dieser Nation resultiert. Wie diese in *La Faute à Voltaire* (2000) sichtbar werden, wird im Folgenden erläutert.

Jallel befindet sich im Warteraum des Ausländeramts, um politisches Asyl zu beantragen. Beim Ausfüllen des Formulars lässt er sich von älteren Bekannten helfen, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um Einwanderer aus Tunesien handelt. Die beiden älteren Männer halten sich offenbar schon seit einiger Zeit in Frankreich auf. Das Gespräch zwischen Jallel und den beiden anderen Männern enthüllt Jallels Vorstellungen von Frankreich, ebenso die Vorstellungen dieser Männer, die als beispielhafte Einwanderer*innen fungieren, sowie ihre Erfahrungen in Frankreich. Auf der Grundlage dieses Gesprächs entwickelt Jallel eine Positionierungsstrategie für sein Migrationsprojekt. Jallel war noch nie zuvor in Frankreich gewesen. Als Halbwaise

13 Ebd., S. 3.

muss er seiner Mutter beistehen, um gemeinsam die Verantwortung für die Erziehung der Kinder zu übernehmen. An dieser Stelle können die Arbeiten des postmodernen Geografen Edward Soja aufgerufen werden, um den Vorstellungen von Immigrant*innen in und über Frankreich als (Immigrations-)Raum triftig auf den Grund zu gehen. Seine *Triade der Räumlichkeit* (1996) ist eine Ausarbeitung von Henri Lefèbvres dreifacher Differenzierung des Begriffs »Raum«. Sie besteht aus dem vorgestellten Raum (*conceived space*), dem wahrgenommenen Raum (*perceived space*) und dem erlebten Raum (*lived space*). Die *Triade der Räumlichkeit* hat der neueren Migrationsforschung wesentliche Impulse vermittelt.[14]

Aus dem Gespräch zwischen Jallel und den beiden anderen Männern lassen sich Migrant*innenvorstellungen über Frankreich herauslesen. Man steht beispielsweise hier vor Jallels vorgestelltem Raum. Frankreich ist offensichtlich der Projektionsort seiner Wünsche und Pläne. Er stellt sich Frankreich als ein Paradies vor, in dem er »Arbeit« finden und »Geld« verdienen kann. Frankreich ist das Land seiner Träume, in dem sich seine Wünsche verwirklichen lassen; es ist für ihn das Land, in dem Milch und Honig fließen. Solche Bilder von Frankreich könnten in ihm durch die Medien und überlieferte Geschichten entstanden sein. Das Land suggeriert ihm, dass sich hier viele seiner Hoffnungen und Träume erfüllen könnten. Und all das möchte Jallel auf dem Formular als Grund für seine Reise nach in das Land Voltaires angeben. Denn so hatte er sich Frankreich imaginiert.

Jallel hat sich jedoch noch nicht mit den französischen Realitäten in Bezug auf Migration und die wirtschaftliche Lage des Landes vertraut gemacht. Deshalb lässt er sich von seinen beiden Begleitern zur Vernunft bringen, denn sie leben schon seit langem in Frankreich und haben wahrscheinlich andere Erfahrungen gemacht: »Tu es fou, ils ont cinq millions de chômeurs.« Diese Sätze sind Ausdruck einer realistischen Betrachtung der ökonomischen Situation in Frankreich. Jallels Begleiter haben ihre Vorstellungen von Frankreich als makellosem Paradies bereits revidiert und wollen Jallel dazu bringen, sich der gleichen Übung zu unterziehen. Er soll seinen eigenen vorgestellten Raum anpassen und die Fragen auf seinem Formular nicht mehr wahrheitsgetreu, sondern zielorientiert beantworten. Eine zielorientierte Antwort auf die Gründe für seine angebliche Flucht nach Frankreich müsse auf geschichtlich politischen Hintergründen beruhen. Jallels Begleiter schlagen ihm Folgendes vor (00:01:54-00:02:19):

> Dis-leur que tu es algérien. Les Algériens, ils les ménagent un peu. Qu'est-ce que tu veux, le passé … le poids de la culpabilité. […] France pays de liberté! Patrie de Voltaire et des droits de l'homme! Liberté, égalité, fraternité et tutti quanti …

14 David Simo: »Migration, Imagination und Literatur«. a.a.O., S. 21.

Als Jallel erstaunt zurückfragt, ob das alles nicht übertrieben sei, wird ihm erwidert: »T'as rien compris! Ils se prennent pour les inventeurs de la liberté!« Indem sie beispielsweise das Motto Frankreichs aufrufen – »Liberté, égalité, fraternité« – oder die algerische Community als eine der größten in Frankreich im Zusammenhang mit der schmerzhaften kolonialen Vergangenheit als Argument verwenden, zeigen sie nicht nur, wie sie Frankreich wahrnehmen (wahrscheinlich ironisch), sondern auch, wie sich die Franzosen ihrer Meinung nach selbst wahrnehmen. Offensichtlich haben sie diese Denkweisen bereits im öffentlichen Diskurs in Frankreich beobachtet. Das wäre in Anlehnung an Soja ihr wahrgenommener Raum. Er besteht aus greifbar gegebenen Objekten. Dieser Raum erteilt Informationen über soziale Fakten, über die Menschen in Frankreich, deren Tätigkeiten, Weltanschauungen und Denkweisen, aber auch über die Chancen und »Grenzen für die Verwirklichung von [eigenen] Wünschen und Träumen«.[15] Dieser Raum ist empirisch greifbar (Frankreich, Paris, das Ausländeramt usw.), und seine Wahrnehmung ergibt sich aus ihren Erfahrungen in Frankreich, aus ihrem erlebten Raum. Sie wurden vor Situationen und Schwierigkeiten gestellt, für die Lösungen und Auswege gefunden werden mussten. Aus diesen Erfahrungen heraus empfehlen sie Jallel, die Ausländerbehörde über seine Lage zu täuschen, nur dann könne er seine Ziele erreichen. Jallel muss sich an seinen neuen Lebenskontext und dessen Bedingungen anpassen, seine Wünsche und Träume überprüfen, neu aushandeln, Zugeständnisse machen, manche sogar aufgeben. Darum nennt David Simo diesen Ort den Raum des »Experimentierens« und des »Übergang[s]«.[16]

Die auf Frankreich angewendete »Triade der Räumlichkeit« bringt im Migrationskontext auf der einen Ebene verschiedene Imaginationen über Frankreich zum Ausdruck und führt auf der anderen Ebene zu einer interaktiven Konfrontation des vorgestellten Raums mit dem erlebten und dem wahrgenommenen Raum. Wie Jallel sich Frankreich vorgestellt hat, wie seine Begleiter Frankreich wahrgenommen haben, welche persönlichen Erfahrungen sie dort gemacht haben, aber auch wie Frankreich sich selbst diskursiviert, sind hier kontrastierende Deutungen. Daraus kristallisiert sich für Jallel eine strategische Position heraus, mittels derer er seinem Ziel näherkommen will: zunächst einmal die *APR* zu erlangen. Von den Migrationserfahrungen seiner Vorgänger*innen ausgehend, will er seine persönliche »Identität« verbergen beziehungsweise eine andere vortäuschen und Nutzen aus den kollektiven französischen Selbstkonstruktionen ziehen. Im persönlichen Gespräch mit dem Mitarbeiter der Ausländerbehörde wird Jallel ihm erzählen, dass er aus Algerien stammt, dort aus politischen Gründen verfolgt wird und seinen Pass auf dem Weg nach Frankreich verloren hat. Diese Strategie zahlt sich aus, denn Jallel erhält

15 Ebd., S. 21.

16 Ebd., S. 26.

die berühmte *APR*, die ihm offiziell erlaubt, sich drei Monate lang vorübergehend in Frankreich aufzuhalten.

Die Schwierigkeiten, mit denen Jallel in Frankreich konfrontiert wird, sind für den Protagonisten sicherlich die schmerzhaftesten Punkte im Verlauf der Handlung. Sie sind auf verschiedenen Ebenen angesiedelt, nämlich auf der wirtschaftlichen und einer rechtsbezogenen Ebene. Jallels Migrationsprojekt beruht offensichtlich auf Push- und Pull-Faktoren. Er ist das älteste Kind einer großen Familie und möchte in Frankreich Arbeit finden. Er schickt ständig Geld an seine Mutter, um die die Familie in der Heimat zu unterstützen. Als einer seiner Begleiter nach Tunesien zurückgekehrt ist, um sich von ihm zu verabschieden, erhält er von Jallel einige Geldscheine, die Jallels Mutter in Tunesien übergeben werden sollen. Jallels zentrales Anliegen ist, für seine Familie und sich selbst in Frankreich eine Lebens- und Zukunftsperspektive zu finden. Dieses Vorhaben wird jedoch bald massiv erschwert beziehungsweise zunichte gemacht.

Die Zuschauenden erfahren nur wenig über Jallels Vorgeschichte, insbesondere darüber, wie er in Frankreich gelandet ist. Dem Mitarbeiter des Ausländeramts erzählt er, dass er in einem Schiff über das Meer nach Frankreich gefahren sei. Er habe sich in diesem Schiff versteckt. Wenn man dieser Erzählung Glauben schenkt, dann ist Jallel illegal nach Frankreich eingereist. Um seine Ziele in Frankreich zu erreichen, betätigt er sich als Schmuggler. Er verkauft Zeitungen in der U-Bahn und Rosen in Restaurants und Zügen. Mit Freunden und manchmal auch allein verkauft er Obst in den Gängen der Pariser U-Bahn-Stationen. Diese illegale Aktivität ist so gut organisiert, dass diese Migranten der Polizei meist entgehen.

Kurz nach dem Erhalt seiner *APR* bietet Jallel an einer U-Bahn-Station zusammen mit anderen Migranten Waren zum Kauf an. Es liegt sehr nahe, dass auch die Anderen ebenso wie Jallel illegale Migranten sind. Der eine bietet Spielzeuge für Kinder an, während Jallel und zwei andere Früchte verkaufen. An einer anderen Ecke ist ein weiterer Mann zu sehen, der ungeahnt derselben Gruppe angehört. Er trägt einen Hut und wirkt wie ein Passant. Tatsächlich aber steht er Wache. Auf Arabisch alarmiert er die Gruppe, sobald er Polizisten kommen sieht, damit sie eine Festannahme und als Folge davon vielleicht sogar eine Abschiebung vermeiden können. Bei seinem Signal raffen sie schnell alles zusammen und stürzen zum Ausgang.

Doch nicht jeder hat einen solchen Wächter. Ein anderer Insasse des Heims, in dem Jallel untergebracht ist, auch ein Einwanderer, verkauft ebenfalls Rosen. In einem Gespräch mit Jallel am Eingang des Heims erzählt er von seinen Erfahrungen. Seine geringen Französischkenntnisse waren von vornherein ein großes Hindernis. Da er keine Arbeitserlaubnis besaß, war es ihm nicht möglich, zu arbeiten. Ihm wurde daher geraten, in der U-Bahn, in Bars und Cafés Rosen zum Verkauf anzubieten, was er auch tat. Dafür musste er sich Geld von einem Freund leihen, um Blumen kaufen zu können. Eines Tages seinen ihm bei einer Zugfahrt alle seine Blumen abgenommen worden. Er gesteht Jallel, dass er danach sogar geweint habe, weil er kei-

ne Möglichkeit sah, seinen Kredit zurückzuzahlen. Er büßt für seine Unwissenheit, weil ihm nicht bewusst war, dass in Frankreich der Verkauf von Blumen in Zügen oder an öffentlichen Orten verboten ist. Er war nie in der Lage, das Wirtschaftssystem seiner Gastnation zu verstehen und dieses Makrosystem mit der Steuerpflicht zu verknüpfen.

1.1.2 Zu den prekären Lebensbedingungen von Asylsuchenden in Frankeich

Das Motiv des Untergrunds ist im Film überpräsent, was ihm eine beträchtliche Bedeutung für den Aufbau der Diegese verleiht: U-Bahn-Stationen, U-Bahnen, zu denen sich Fahrkartenkontrolleure und Polizist*innen gesellen, die für Ordnung sorgen und Migrant*innen aufspüren. Zu letzteren gehören auch ihre illegalen Aktivitäten, bei denen sie Zeitungen, Rosen oder Obst in der Pariser Metro verkaufen. Dieser Untergrund lässt sich nicht nur auf das beziehen, was »unter« der Oberfläche von Paris oder Frankreich geschieht, sondern auch auf das, was man hier als *unter*-Handwerk bezeichnen könnte, als *unter*-Tätigkeiten, die von denjenigen ausgeübt werden, die der Film in den Mittelpunkt seiner Diegese zu stellen scheint: die Migrant*innen. Das wäre somit das »Untergrundbild« einer angeblich freien und offenen französischen Nation, das Bild des Eisbergs, von dem nur ein Achtel über Wasser zu sehen ist, und dem die Funktion zukommt, die schwierigen Erfahrungen von Migrant*innen lebensnah wiederzugeben (siehe Abbildungen 1–4).

Nachdem er die *OQTF* (*obligation de quitter le territoire français*) erhalten hat, bringt die Kellnerin Nassera Jallel auf die Idee, eine Scheinehe mit einer Französin einzugehen. Er hofft, auf diese Weise eine reguläre und wahrscheinlich unbefristete Aufenthaltserlaubnis in Frankreich zu erhalten. Nach langen Verhandlungen erklärt sich Nassera bereit, mit Jallel für 3.000 Francs eine Scheinehe einzugehen. Am Tag der Hochzeit ändert Nassera ihre Meinung kurzfristig auf dem Standesamt. Sie macht sich aus dem Staub und überlässt Jallel seinem Schicksal. Für Jallel bricht eine Welt zusammen.

Gegen Anfang des zweiten Drittels des Films wird Jallel in einer Reihe von fast stummen Szenen gezeigt. Er steigt allein aus der U-Bahn und blickt auf den Boden, während der Zug hinter ihm weiterfährt. Es ist, als würde Jallel aus dem Zug der Migration, der Mobilität aussteigen, als hätte der Zug »Frankreich« abgesetzt. In der nächsten Sequenz sitzt er weinend auf einer Bank an derselben Station. Jallel schluchzt, er ist untröstlich, und er ist allein. Die nächste übergangslose Szene zeigt Jallel mitten in der Nacht im Foyer für Obdachlose und Asylbewerber*innen. Er weint im Schlaf und weckt so seine Zimmernachbarn auf, die nun alles organisieren, um Jallel mit der Krankenversicherungskarte des Mitbewohners Franks ins Krankenhaus zu bringen.

Abb. 1–4: Screenshots aus La Faute à Voltaire (2000) (00:35:57, 00:35:59, 00:37:35 und 02:01:36)







Erst jetzt realisiert Jallel die Probleme von Migrant*innen in Frankreich. Die von ihm gebrachten Opfer waren nicht genug; der Versuch, sich über eine Scheinehe das Bleiberecht zu erschleichen, war letzten Endes erfolglos, weil er einerseits nicht genug Geld hatte, um die Bedingungen zu erfüllen, und andererseits, weil Nassera ihn im Stich gelassen hat. Mit der traurigen Realität konfrontiert, wird Jallel klar, mit welchen Erschwernissen Migrant*innen in Frankreich kämpfen. Die Opfer, die er zum einen gebracht hat, haben nicht ausgereicht, um die Bedingungen zu erfüllen, und zum anderen, weil Nassera ihn verlassen hat. Mit der traurigen Realität konfrontiert, erkennt er, dass seine Träume in Rauch aufgegangen sind. Er hat ein ganz »anderes« Frankreich erlebt: Er kann nicht so leicht arbeiten, nicht selbstbestimmt kommen und gehen, er hat kein politisches Asyl erhalten, ihm wurde der Aufenthalt in Frankreich verweigert, er muss das Land nach den ersten drei Monaten verlassen. Diese Ernüchterung spiegelt sich auch in Jallels Gesundheitszustand wider. Dank der Solidarität seiner Freunde wird Jallel zur Behandlung ins Krankenhaus eingeliefert.

Ich möchte jetzt analysieren, wie Kechiche die Modalitäten der Möglichkeit und Unmöglichkeit von Liebe (zwischen Jallel und Lucie) artikuliert, und wie er dies stets um das Motiv des Untergrunds herum organisiert. Lucie ist eine freie Insassin des psychiatrischen Zentrums, in die sich Jallel später verliebt. Im Gegensatz zu ihr ist Jallel eher schüchtern und scheint nicht an Sex interessiert zu sein. Er reagiert auf Lucies Annäherungsversuche mit einer abschlägigen Antwort, was sicherlich auf

seine puritanische Erziehung und seine Herkunft zurückzuführen ist. Tatsächlich stellt er später fest, dass Lucie nicht von ihm schwanger ist. Nach und nach geht er jedoch eine Beziehung zu der schwangeren Lucie ein. Mit Jallel erlebt sie dann eine interkulturelle Liebesgeschichte, die sich fast über die Hälfte des Films (fünfzig Minuten) erstreckt. Doch diese Liebe ist nicht ohne Hindernisse. Eines Abends, als Jallel und Lucie in einem Park spazieren gehen, treffen sie auf ein altes weißes Paar, das sich auf einer Bank zärtlich küsst. Lucie bleibt stehen und betrachtet das Paar eine Zeit lang, während Jallel weitergeht. Jallel kommt zurück, um Lucie abzuholen. Unterwegs, genau am Denkmal *La Place de la Nation*, setzt sich Lucie plötzlich auf eine Bank. Mit einem starren Blick, als wolle sie den zuvor gesehenen Kuss wiederholen, begehrt sie Jallel und scheint ihn zu etwas einzuladen. Er setzt sich zu ihr und starrt zurück, scheint aber nicht in der Lage zu sein, die gewünschte Reaktion zu zeigen. Die Inszenierung scheint damit die Unmöglichkeit einer interkulturellen Liebe unter französischem Himmel angesichts der prekären Lebensbedingungen der Betroffenen zu unterstreichen.

Aber die Bedingungen der Möglichkeit solcher Liebe scheinen sich diesmal um den Untergrund zu drehen. Am frühen Morgen bereiten Jallel und Lucie die Blumen vor, die sie im Lauf des Tages gemeinsam in den Pariser Cafés, Bars, Restaurants und Bahnen verkaufen wollen. In der U-Bahn tragen sie den Fahrgästen das Liebesgedicht »Mignonne, allons voir si la rose« aus dem 16. Jahrhundert von Pierre de Ronsard vor. Damit bezaubern sie nicht nur ihr Publikum – um mehr Rosen zu verkaufen –, sondern schenken ihm auch die große Liebe, die sie füreinander empfinden. Aber nicht nur das, denn vor der Unmöglichkeit ihrer Liebe, die sich auf dem *Place de la Nation* abzeichnet, scheint das Motiv des Untergrunds dank dem Gedicht von Ronsard einen Ausweg zu bieten (01:45:09-01:45:54):

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avoit desclose
Sa robe de pourpre au Soleil,
A point perdu ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vostre pareil.
Et son teint au vostre pareil.
Las ! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Las ! las ses beautez laissé cheoir !
Ô vrayment marastre Nature,
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir !
Que du matin jusques au soir !
Donc, si vous me croyez, mignonne
Tandis que vostre âge fleuronne

En sa plus verte nouveauté,
Cueillez cueillez vostre jeunesse:
Comme à ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.
Fera ternir vostre beauté.

So wird der Untergrund, der offensichtlich einzige Ort, an dem all dies stattfinden kann, zu einer Art Schutzwall, einem Zufluchtsort. Der Untergrund wird zu einer Art Kultstätte, an der man sich angesichts der »Blüte des Alters« eine neue Jugend verschaffen kann, um seine eigene Schönheit zu bewahren, sowohl als Individuum als auch als Gesellschaft. Der Untergrund, der bis dahin nur mit den Migrant*innen in Verbindung gebracht wurde, wird dank einer von Ronsard ermöglichten Täuschung zum Ausgangspunkt einer neuen Jugend. Wie der unterirdische Raum sollte die Gesellschaft von ihren Grundfesten her überdacht und erneuert werden. Der Untergrund wird in dieser Dramaturgie also zum neuen *Place de la Nation* oder aber zum *Place de la nouvelle Nation*. Einer Nation, die sich mit den kleinen Leuten, die in den Verkehrsadern dieser U-Bahn oftmals miteinander verschwimmen, zusammen denkt; einer Nation, die sich mit und aus der Perspektive der Migration vorstellt; einer Nation, die in ihrer postmigrantischen Dimension angenommen wird.

Eine der Folgen der ständigen Prekarisierung von Menschen wie Jallel ist deren Desillusionierung. Die kurzen zeitraffenden Szenen offenbaren diese Desillusionierung bezüglich eines Migrationsprojekts in der französischen Nation. Die Liebesgeschichte mit Lucie scheitert am Ende, da Jallel eines Tages von der Polizei in einer U-Bahn-Station verhaftet und anschließend in Handschellen in ein imaginäres Land abgeschoben wird. In dieser Nation kann sich nicht jeder in jeden verlieben, Lucie kann ihre Liebe zu Jallel nicht bis ins hohe Alter ausleben, im Gegensatz zu dem oben erwähnten alten weißen Ehepaar. Kechiche führt vor Augen, welche Folgen die Schaffung und Aufrechterhaltung der Figur des »Anderen« haben. Denn Jallel ist in Frankreich nicht erwünscht und wird daher als fremd, als anders markiert.[17] Er offenbart sich als der nicht gewünschte, unterdrückte »Andere«, wie eine Mikrobe, die mit allen Mitteln aus den Eingeweiden eines Körpers entfernt wird. Es ist ein »anderer«, der in der Unsicherheit und der Prekarität unterdrückt wird. Diese Verdrängung ist im Übrigen auch das Spiegelbild eines strukturellen, gesellschaftlich gewollten Status quo. Es geht hier um den offensichtlichen Willen, sich nicht in Frage

17 Dem Haut Conseil à l'Intégration zufolge bezieht sich der Begriff »Immigré(e)« auf eine Person, die als Ausländer*in im Ausland geboren und in Frankreich wohnhaft ist. Aus dieser Sicht sind diese Personen im französischen Kontext sowohl Immigrierte wie auch Ausländer*innen. Immigrierte, die die französische Staatsangehörigkeit erlangen verlieren zwar den Ausländer*innen-Status, bleibt aber nach wie Immigrierte. Vgl. INSEE (19.04.2023): »INSEE«. *Immigré*. Online unter: https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1328https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1328 [abgerufen am 15.12.2023]

zu stellen, sich nicht zu erneuern, sich ständig einen anderen Feind zu imaginieren, über den man sich definiert und die eigene Präsenz in Zeit und Raum konstituiert. Wie in einem Mythos symbolisiert Jallel eine Art zombifizierte Migrantenfigur[18], in die eine kollektive Angstfantasie projiziert wird. Mit ihrer zombieartigen Hülle erscheinen die Migrant*innen, die hier durch Jallel symbolisiert werden, in diesem französischen Kontext wie Anarchisten, die den »Zivilisationsstaat« gefährden und »echte« französische Existenzen zu vernichten drohen.

Die strategische Positionierung dieser Migranten zwingt sie, sich anzupassen und ihre Strategie zu überdenken. Sie bewegen sich an der Grenze des Sichtbaren, des Wahrnehmbaren. Die starren Strukturen der Aufnahmegesellschaft zwingen sie zur Prekarität, eine Folge ihrer Strategie, sich unsichtbar zu machen. Migrant*innen sind in der französischen Gesellschaft, die groß, frei und offen sein will, die antinomische Figuration des Unerwünschten. Sie sind zwar präsent, aber versteckt; präsent, aber arm; präsent, aber prekär; präsent, aber pleite, verfolgt und gejagt. Wenn man Kechiches Ästhetik genauer analysiert, fällt auf, dass die Migrant*innen-Figur den Untergrund von Paris konstituiert. Und wenn man die U-Bahn (das Bild dieses Untergrunds) als ein zentrales Element der großen modernen europäischen Metropolen betrachtet, zeigt die Darstellung der Migrant*innen inmitten dieses Untergrunds, wie zentral in Kechiches Sicht deren Präsenz für die französische Moderne ist. Der Regisseur beabsichtigt, die Migrationsfrage nicht mehr in bestimmten Ghettos, sondern in den Grundfesten einer Gesellschaft, ja sogar einer Gesellschaftsform zu thematisieren.

1.1.3 Frankreich: eine gespaltete Nation

Als französische Filmproduktion hat *La Faute à Voltaire* (2000) das Potenzial, bestimmte soziale Probleme in Frankreich anzusprechen. Neben der Frage der Migration und der Aufnahme von Migrant*innen ist auch die Marginalisierung von Menschen nach der Migration Thema. So stimmen fast alle französischen Studien darin überein, dass die zweite Generation von Einwanderer*innen tendenziell eine höhere Arbeitslosenquote hat als die erste.[19] Sie ist sogar eine der größten in Frankreich. Aus der immer kritischer werdenden Instabilität, in der sich diese Generation

18 Vgl. Gabriel Bortzmeyer (2020): *La Peuple précaire. Du Cinéma contemporain*. Paris: Les éditions Hermann, S. 35.

19 Vgl. Dominique Meurs/Ariane Pailhé/Patrick Simon (2006): »Persistance des inégalités entre générations liées à l'immigration. L'accès à l'emploi des immigrés et de leurs descendants en France«. In: *Population* 61.5-6, S. 763–801, hier S. 770. Patrick Simon (2003): »France and the unknown second generation«. In: *International Immigration Review* 37.4, S. 1091–1119. Romain Aeberhard/Julien Pouget (2010): »National Origin Wage Differentials in France. Evidence from Matched Employer-Employee Data«. In: *Annales d'Economie et de Statistique* 99.100, S. 17–140. Manon D. Dos Santos (2005): »Travailleurs maghrébins et portugais en France. Le poids de

in der Folgezeit befindet, entstehen immer größere soziale Ungleichheiten, die die Kluft zwischen den verschiedenen sozialen Schichten noch vertiefen. Es ist die Problematik eines geteilten Frankreichs, die ich hier nochmals näher beleuchten möchte.

Nassera, eine junge Französin, deren Vater aus Tunesien stammt, ist eine junge Mutter, die ihren kleinen Sohn allein erziehen muss. Sie arbeitet in einer Bar in Paris, wo sie Jallel kennenlernt. Eines Abends besucht Jallel Nassera in ihrer Ein-Zimmer-Wohnung. Die verschiedenen Kameraeinstellungen verdeutlichen die erbärmliche Armut, in der Nassera lebt: die Enge, die alten Möbel, die marode Wand, die offenen Rohrleitungen. Das Baby hat kein Spielzimmer und keinen Platz für seine Spielsachen. Es fehlt Platz in der Küche und ein Schrank, in dem man Teller und Besteck aufbewahren kann. Nassera selbst trägt einen zerrissenen Pyjama.

Nasseras rüde Sprache charakterisiert die Figur und ihre Lebenssituation ebenfalls. Ihre Impulsivität und ihre derbe Wortwahl kommen zum Vorschein, als Jallel die beiden Kellnerinnen der Bar (Nassera und Leila) beschuldigt, ihm 400 Francs gestohlen zu haben. Tatsächlich war Jallel betrunken gewesen und hatte den Gästen der Bar Bier ausgegeben. Angesichts der unbegründeten Anschuldigung gerät Nassera in Wut. Im Vergleich zu Leila reagiert sie übertrieben und wird immer lauter. Zu Jallel sagt sie wütend: »Allez mais casse-toi, on t'a rien volé du tout […] Attends mais si tu crois qu'on t'a volé, moi j'en ai rien à foutre hein!« (00:20:25-00:20:29). Diese schonungslose Sprache muss auch ihr Baby ertragen. Als Jallel sie darauf anspricht, sagt Nassera (00:24:26-00:24:35):

> Ah beh, je sais qu'il comprend, mais j'en ai rien à foutre qu'il comprend. Attends, mais tu sais moi je parle comme ça hein. Je dis pas de toto, pipi, caca. C'est pas parce que c'est un gosse qu'il faut le prendre pour un débile. Moi je dis pisser, coucher, chier, ton père c'est un salaud.

Nassera ist in einer *banlieue* aufgewachsen, wo sie auch ihren ehemaligen tunesischen Verlobten kennengelernt hatte. Die *banlieue* ist in der kollektiven Vorstellungswelt Frankreichs das Symbol für sozialen Abstieg und für ein marginalisiertes bzw. ghettoisiertes Frankreich, da sie größtenteils von Einwanderer*innen, Ausländer*innen[20] und Französ*innen mit Einwanderungsgeschichte bewohnt wird.

---

l'origine«. In: *Revue Economique* 56.2, S. 447–464. Alain Frickey/Jake Murdoch/Jean-Luc Primon (2004): *Les débuts dans la vie active des jeunes après des études supérieures*. Marseille: CEREQ.

20 Vgl. Chantal Brutel et al. (19.04.2016): »INSEE Première«. *La localisation géographique des immigrés. Une forte concentration dans l'aire urbaine de Paris*. Online unter: https://www.insee.fr/fr/statistiques/2121524 [abgerufen am 12.12.2021]. Alec G. Hargreaves (2014): »De la littérature beur à la littérature de banlieue. Des écrivains en quête de reconnaissance«. In: *Africultures* 97.1, S. 144–149, hier S. 145. Emmanuelle Santelli (2016): *Les descendants d'immigrés*. Paris: La Découverte. Johanne Charbonneau/Annick Germain (2002): »Les banlieues de l'immigra-

Nasseras Verhalten erscheint deswegen kaum verwunderlich. Ohne von ihrer persönlichen Verantwortung abzusehen, repräsentiert Nassera durch ihre Lebensbedingungen und ihren Habitus diesen am Rand existierenden Teil der französischen Gesellschaft, der unerreichbar weit von den Privilegien der Oberschicht entfernt ist.

Das andere Bild dieses »anderen« Frankreichs zeigt sich im Wohnheim. Das Wohnheim selbst gibt Auskunft über das Leben der kleinen Leute in Frankreich durch die Ästhetisierung seiner inneren Abläufe, die seiner Bewohner*innen und deren Gewohnheiten. Im Film nimmt das Heim in der Regel Männer in Not auf. Sie sind teils Franzosen wie Franck, Bol und Nono, teils Einwanderer wie Jallel. Sie machen einen wenig gebildeten Eindruck und gehen fast alle kleinen, manchmal illegalen Jobs nach. Sie verkaufen Blumen auf der Straße wie Jallel, Zeitungen in der U-Bahn wie Antonio oder betteln wie Franck. Franck bekommt später einen Job als Rezeptionist in einem Hotel, wo er zwischen 5000 und 7000 Francs im Monat verdient (ca. 762 bis 1067 Euro), Trinkgelder inklusive. Sie sind fast alle über dreißig Jahre alt und haben kein Familienleben im traditionellen Sinne. Als Jallel zum ersten Mal ins Heim kommt, kann das Publikum das Heim besichtigen: das Wohnzimmer, die Etage, die Waschküche, die Schlafzimmer. Die Verwahrlosung und Unordnung in der Waschküche und der enge Kontakt in den Schlafzimmern, in denen bis zu acht Personen zusammenleben, sind besonders auffällig. Auch die Tatsache, dass viele Männer an einem normalen Arbeitstag im Wohnzimmer sitzen, Karten spielen oder fernsehen, lässt auf eine wahrscheinlich hohe Arbeitslosenquote in solchen Milieus schließen. Die meisten von ihnen scheinen nicht in ein Standard-Arbeitsökosystem integriert zu sein; deshalb wenden sie sich an eine schwach ausgestattete öffentliche Fürsorge, um sich (unfreiwillig) mit staatlichen Almosen zufriedenzugeben. Sie erscheinen als Ausgestoßene. Und für diese von der Gesellschaft Ausgestoßenen entwickelt die interne Fokalisierung eine gewisse Sensibilität, die in ein soziopolitisches Engagement mündet. Denn unten im Foyer, vor der Treppe, hängt ein Plakat, das nicht unbemerkt bleibt. Es handelt sich im Wesentlichen um einen Aufruf zur Mobilisierung für eine Demonstration gegen »le chômage, les inégalités, les exclusions« und für »la redistribution des richesses«, wie auf dem Blatt zu lesen ist. Auf diese Weise wird die Fokalisierung zu einer Vermittlungsinstanz sowie zu einem Co-Akteur eines sozialen Engagements. Sie plädiert für mehr soziale Gerechtigkeit, für einen Kampf gegen soziale Ungleichheiten und eine bessere Verteilung des nationalen Reichtums, die Bereiche wie »santé, éducation, services publics, papiers, emploi, logement, revenu, justice, transports, loisirs, égalité réelle« mit einbezieht.

---

tion«. In: *Recherches sociographiques* 43.2, S. 311–328, hier S. 326. François Dubet (1995): »Les figures de la ville et de la banlieue«. In: *Sociologie du travail* 3.2, S. 127–150, hier S. 136f.

1.1.4 Voltaires Modell der Nation im heutigen Frankreich und die Bruchlinien einer Gesellschaft mit Interkulturalitätsansprüchen

Die kritische Seite des Films ist bereits im Titel zu lesen: *La Faute à Voltaire*, Voltaires Schuld. Voltaire (1694–1778) war ein französischer Dichter, Literat und Philosoph des 18. Jahrhunderts. Zusammen mit Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) gehört er zu den wichtigsten Vertreter*innen des aufklärerischen Denkens in Frankreich. Dies verdankt er seinem engagierten Leben und insbesondere seinen Schriften gegen Dogmatismus und für die Entfaltung der Freiheit und des Universalismus. Zu seinen bedeutendsten Schriften gehören *Œdipe* (1718), *Candide* (1759), *Lettres philosophiques* (1734), *Essai sur les moeurs* (1756) und *Traité de la tolérance* (1763). Tatsächlich hatten viele Menschen 2015 bei den Demonstrationen in Paris gegen die Terroranschläge auf Charlie Hebdo und den Hyper Cacher Voltaires *Traité de la tolérance* in der Hand.[21] Auf seinem Grab im Pariser Panthéon steht: »[…] Il agrandit l'Esprit humain et lui apprit qu'il doit être libre.«[22]

Wenn man sich den Film ansieht, stellt man jedoch fest, dass es weder um Voltaire noch um seine Geschichte geht. Der Spielfilm erwähnt den Philosophen mit keinem Wort, zumindest nicht wörtlich. Ausgehend von der engagierten Beziehung, die zwischen Voltaire und der französischen Nation bestand und die man fast eine Liebesgeschichte nennen könnte, drückt dieser Filmtitel eine scharfe Kritik an der französischen Nation aus. Diese Ausgangshypothese soll nun mit Blick auf die vermeintlich interkulturelle französische Nation überprüft werden.

Eine Anspielung auf die französische Nation ist die Präsenz von *La Place de la Nation*. Die dort aufgestellte Bronzeplastik ist eine Allegorie der Revolution und der Gerechtigkeit, vor allem aber des Triumphs der freien Republik. Ein Bild von ihr wird zu Beginn und am Ende des Films gezeigt, außerdem als Lucie und Jallel an diesem Ort auf dem Beton Platz nehmen. Jallel muss Frankreich wieder unfreiwillig verlassen. In Frankreich, das Voltaires philosophische Ideen von Freiheit und Toleranz feiert, indem es ihn in das Panthéon aufnimmt, und das sich zweifellos mit Voltaires Ideen identifiziert, gibt es keinen Platz für Menschen wie Jallel. In Frankreich, dem Land der »Liberté«, gibt es kein Recht auf Freiheit für diejenigen, die in die Freiheit auswandern wollen, die nach besseren Lebenshorizonten suchen, die in der Migra-

21 Vgl. Julie Carini (21.12.2015): »Le Monde«. *Traité sur la tolérance et Paris est une fête, best-sellers inattendus, Après les attentats de janvier et de novembre, les ouvrages de Voltaire et d'Hemingway ont été agités comme des étendards*«. https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/12/25/traite-sur-la-tolerance-et-paris-est-une-fete-best-sellers-inattendus_4838098_3260.html [abgerufen am 27.03.2021]. Gustav Seibt: »Süddeutsche Zeitung«. a.a.O.

22 Edouard Damilaville (1878): *Voltaire à Paris. Récit complet et détaille de l'arrivée et du séjour de Voltaire A Paris en 1778, sa dernière maladie, sa mort*. Paris: Librairie Sandoz & Fischbacher, S. 190.

tion eine Notlösung sehen, die versuchen, der Tyrannei der Regime und den katastrophalen Lebensbedingungen in ihren Herkunftsländern zu entkommen.

Das französische Selbstbild, das Kechiche in seinem Film anzweifelt, scheint er mit Kanada oder Québec zu kontrastieren. Die Krise, in der sich Jallel nach dem Scheitern seiner Scheinehe mit Nassera befindet, wird ebenfalls auf die Leinwand gebracht. An der Zughaltestelle, an der er sitzt und weint, ist hinter ihm ein Plakat zu sehen. Es handelt sich um eine Werbung für das Musical *Da Vinci*, auf der die Namen von Schauspieler*innen stehen, die angeblich in Kanada ihre »liberté naturelle«[23] erlangt haben. Es handelt sich um Marco Valeriani und Lea La Liberté, die jeweils eine italienische und eine indianische Migrationsgeschichte mitbringen. Im Jahr 2015 machten Einwanderer*innen im kontinentalen Frankreich 9,5 Prozent der Bevölkerung aus,[24] während es in Kanada 21,8 Prozent waren. Auch wenn diese Statistiken die illegale Einwanderung nicht berücksichtigen, kommt Kechiche das Verdienst zu, einige Migrationsrealitäten in einem Land zu beleuchten, das sich als universalistisch und freiheitsliebend versteht, aber dennoch nicht allen Menschen das Recht auf Migration zuerkennt.

In seinem Schloss in Ferney (heute Ferney-Voltaire) hatte Voltaire Hunderte von Leuten empfangen: Arbeiter*innen, Literat*innen, Wissenschaftler*innen, Bürger*innen und Aristokrat*innen. Man nannte Voltaire, der um diese Zeit eine der bekanntesten Persönlichkeiten Europas war, »l'aubergiste de l'Europe«[25]. Ausgehend von Jallels Filmgeschichte scheint Frankreich jedoch genau das Gegenteil dieses Voltaire-Bildes umzusetzen, obwohl sich das Land stark mit ihm identifiziert. Jallels Geschichte, verbunden mit dem Untergrund-Motiv, stellt also den französischen Universalismus und die angebliche Willkommenstradition des Landes deutlich in Frage. Denn die anhaltende und machtvolle diskursive Überhöhung des Landes als »Land Voltaires«, »Land der Aufklärung«, »Land der Rechte« oder auch als »Gastland« trägt dazu bei, Gegenerzählungen in die Unsichtbarkeit zu verdrängen, in den »Subway« dessen, was allgemein sichtbar und hörbar ist. Das Motiv des Untergrundes hilft dabei, unsichtbare oder nicht genug sichtbare Fragen aus deren Unsichtbarkeit herauszuholen. Dazu gehören die Asymmetrie der Migration im Kontext der Globalisierung und die Verachtung des Grundrechtes auf Mobilitätsfreiheit.

---

23 Jean-Jacques Rousseau: *Du contrat social*. a.a.O., S. 28.

24 Vgl. Ministère de l'Intérieur et des Outre-mer (20.11.2018): »Ministère de l'Intérieur et des Outre-mer«. *Immigration dans les régions en 2015*. Online unter: https://www.immigration.interieur.gouv.fr/Info-ressources/Actualites/Focus/Immigration-dans-les-regions-en2015#:%7e:text=En%20France%20m%C3%A9tropolitaine%2C%20la%20part,moins%20(3%2C3%20%25) [abgerufen am 28.03.2021]

25 René Pomeau (1995): »*Voltaire en son temps*«. Vol. 2. Paris: Fayard, S. 286.

Der Artikel 13 Absatz 2 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte besagt: »Jeder hat das Recht, jedes Land, einschließlich seines eigenen, zu verlassen und in sein Land zurückzukehren«, obwohl dieser Absatz manchen Kritiker*innen unklar lässt, ob und unter welchen Umständen Migrant*innen in einem anderen Land aufgenommen werden sollten. Dies hat natürlich Folgen für die Migrationsbewegungen, das heißt für die Asymmetrie der Migration im Kontext der Globalisierung. Denn Jallel, ein Individuum aus dem globalen Süden, kann zwar im Prinzip auswandern, das heißt sein Land Tunesien verlassen, aber nicht nach Frankreich, einem Land des globalen Nordens, einwandern. François Héran erklärt diesen Sachverhalt mit der folgenden Metapher: »J'ai le droit le lever le pied mais pas de le poser.«[26] Jean-Yves Carlier illustriert diesen Konflikt zwischen »émigrer« und »immigrer« mit dem Bild von dem »pas suspendu de la cygogne«, das er von dem griechischen Filmemacher Theo Angelopoulos entlehnt hat.[27] Jallels Ausweisung am Ende des Films würde in dieser Hinsicht darauf verweisen, dass Jallel nicht nach Frankreich einwandern kann, dass er keinen Fuß auf französischen Boden setzen darf. Er kann zwar aus seinem Land auswandern, aber nicht in Frankreich ankommen. Es besteht also eine Asymmetrie der Migration, die im Vorfeld festlegt, wer wohin gehen kann und wer nicht, wer wo aufgenommen wird und wer nicht. Das Einwanderungssubjekt scheint nicht (nur) der Macht des Rechts unterworfen zu sein, sondern vielmehr der Willkür des Wunschortes, der es aufnimmt. Und wenn auf einen Exilwunsch mit einem entfernenden Exit geantwortet wird, dann gibt es keine Wahl, keine Freiheit, kein Recht und damit auch keine Symmetrie. Das Ergebnis ist eine Missachtung des Rechts auf Migration als anerkanntes Grundrecht des Einzelnen, als Recht des Einzelnen auf Selbstbestimmung. Davon spricht John Locke im 9. Artikel seines *Second Treatise of Government*, mit dessen Hilfe dieser Einzelne das soziopolitische Drama seiner traditionellen Heimat, die abgrundtiefe Verzweiflung und den langsamen Tod vermeiden kann.[28]

Als der schwer erkrankte Maurice Ravel sich auf einem Konzert befand, so eine Anekdote, fragte er erstaunt, von wem denn die wunderbare Musik stamme. Man erwiderte ihm, dass er selbst der Komponist dieser Musik sei, was er offensichtlich vergessen hatte.[29] Ebenso wie Ravel scheint Frankreich häufiger zu vergessen,

---

26 François Héran (2018): *Migrations et sociétés. Leçon inaugurale prononcée le jeudi avril 2018*. Paris: Collège de France. Online unter: https://books.openedition.org/cdf/7721?lang=fr [abgerufen am 28.03.2021]

27 Jean-Yves Carlier (2009): »Existe-t-il un droit à la migration La cigogne et la maison«. In: François Crépeau/Delphine Nakache/Idil Atak (Hg.): *Les migrations internationales contemporaines. Une dynamique complexe au cœur de la globalisation*. Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal, S. 389–407, hier S. 389.

28 Vgl. John Locke [1690](1980): *Second Treatise of Government*. Inc. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, S. 10–11.

29 Maurice Ravel zit.n. François Héran, a.a.O.

dass es selbst Auslöser großer und weltweiter Migrationsbewegungen ist. Es ist eine Illusion zu glauben, dass Frankreich im Besonderen und Europa im Allgemeinen von der globalen Mobilität profitieren können, ohne eine tiefgreifende Veränderung ihres sozialen Ökosystems zu erfahren. Und man muss auch die Mitverantwortung benennen, die Europa für die sozialen Ungleichheiten insbesondere im globalen Süden trägt, denn diese zwingen die Vulnerabelsten, nach besseren Lebensbedingungen zu suchen.

1.2 Zur Vitalität: Eine kurze Feldanalyse

1.2.1 Zur Inszenierung der Wortergreifung innerhalb eines kulturellen Raums: Zwischen dialogischem Distanzierungsversuch und Sichtbarkeitsstrategie

Kechiches Film *La Faute à Voltaire* (2000) verdeutlicht seine ambivalente Beziehung zum *cinéma beur* – so meine Hypothese. Das französische *national cinema* war keine *Terra incognita* für den Regisseur. Kechiche, in Tunesien geboren, trat zuvor als Schauspieler in einigen französischen Filmen auf, etwa in *Le Thé à la menthe* (1985) von Abdelkrim Bahloul, *Bezness* (1991) von Nouri Bouzid und *Le secret de Polichinelle* (1997) von Franck Landron.[30] Er fand jedoch als Filmschauspieler nur geringen Anklang bei den französischen Filmkenner*innen.

Kechiches Erfahrung als Schauspieler ist mit seiner Hinwendung zur Regie eng verknüpft. Zumindest kann seine Entscheidung, die Schauspielerei aufzugeben und selbst Filme zu drehen, als ein Versuch gesehen werden, seinem Ärger Luft zu machen. Einige Jahre später drückte er seine Enttäuschung mit folgenden Worten aus:

> Pour un tas de raisons, j'ai un très mauvais souvenir du travail d'acteur dans les films que j'ai tourné [sic!]. Le dernier que j'ai fait en France remonte à 1986, celà fait peu. Mais je me suis toujours mal senti sur un plateau de cinéma en tant qu'acteur. Je n'ai jamais été dans un rapport de complicité avec mes personnages. Ce processus d'identification ne m'a jamais convaincu. […] Me concernant, je n'ai pas trouvé ma place dans les années 80…très difficile, cette représentation du ›beur‹. J'avais du mal! J'avais cherché à quitter mon milieu social […] et finalement le ci-

30 Ausführlichere Details zu seiner Karriere als Schauspieler sind in der Pressemappe des Films *La Graine et le Mulet* (2007) abrufbar. Pathé Distribution (2007): »Médias Unifrance«. *La Graine et le Mulet. Dossier de presse.* Online unter: https://medias.unifrance.org/medias/131/118/30339/presse/la-graine-et-le-mulet-dossier-depresse-fran%C3%A7ais.pdf [abgerufen am 13.05.2021]

> néma par le jeu d'acteur m'y ramenait. Je me sentais enfermé et c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles j'ai voulu arrêter ce métier.[31]

Diese Art von gefühlter Klaustrophobie, in ästhetischer und kultureller Hinsicht, lässt Kechiches Wunsch nach mehr Freiheit, Offenheit und Gleichheit erkennen; vor allem wenn man bedenkt, dass Freiheit dem professionellen künstlerischen Bereich in demokratischen Kontexten inhärent ist. Das war der Ausgangspunkt für seinen ersten Film. Er erscheint als Wortmeldung eines Regisseurs, dessen Ziel es ist, sich Gehör zu verschaffen und in einer wichtigen kulturellen Debatte Stellung zu beziehen. Simo beschreibt diese Funktion des Filmemachens im Kontext der Literatur wie folgt:

> Die Literatur ist der Ort, wo die Imagination beobachtet werden kann, sie ist auch der Ort, wo die Imagination sich selbst metareflexiv beobachten und kommentieren kann. Sie ist zugleich Wortergreifung, Ausdruck eines Kommunikationswillens und Ort der Inszenierung von unterschiedlichen Bewusstseinszuständen, die in verschiedene Narrationen eingebettet sind, die aber auch einen Dialog zwischen diesen Narrationen organisiert.[32]

Ich verstehe Film als ein Medium, in dem sich zum einen die Imagination des Regisseurs entfaltet, zum anderen aber auch als einen Ort, an dem ein Austausch stattfindet und neue kulturelle Paradigmen verhandelt werden. Ein Film wie *La Faute à Voltaire* (2000) ist an jeder Stelle Glied in einem Kommunikationsnetz. Der Film bildet zusammen mit anderen Erzählungen den Träger einer Absicht, einer persönlichen Meinung, die in einem strukturierten kulturellen Umfeld Stellung bezieht und die auch durch direkte Wortmeldungen im öffentlichen Feld verstärkt werden kann. Die Textualität und Medialität eines Films führen also sowohl Theorie als auch Politik *in actu* vor. Alain Vialas theoretischer Entwurf der »sociopoétique« ermöglicht außerdem,[33] die ästhetische Positionierung eines Films zu untersuchen, und zwar im Hinblick auf dessen Rückgriff auf bestimmte Sprach- und Stilmittel, die ihrerseits auf spezifische Genres beziehungsweise Filmtraditionen verweisen.[34]

---

31 Samir Ardioum (24.10.2010): »Africultures«. *Des images qu'on avait vues et auxquelles nous ne voulons plus songer. Entretien de Samir Ardjoum avec Abdellatif Kechiche à propos de ›La Vénus Noire‹.* Online unter: http://africultures.com/des-images-quon-avait-vues-et-auxquelles-nous-ne-voulons-plus-songer-9783/ [abgerufen am 14.7.2020]

32 David Simo: »Migration, Imagination und Literatur«. a.a.O., S. 25.

33 Vgl. Alain Viala (1983): »Sociopoétique«. In: Georges Molinié/Alain Viala (Hg.): *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio.* Paris: Presses Universitaires de France, S. 137–303. Alain Viala (1988): »Effets de champs et effets de prisme.« In: *Méditations du social. Recherches Actuelles* 70, S. 64–71, hier S. 67f.

34 Yannick Gnipep-oo Pembouong (2020): *Generation und Strategie. Barbara Honigmann im literarischen Feld der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 1986–2015.* Vienna: V&R unipress, S. 104.

Da Kechiche sein Debüt im französischen Kino als Schauspieler gab, kann *La Faute à Voltaire* (2000) als ein Schritt in diese Richtung betrachtet werden, mit dem er aber tatsächlich seinen Durchbruch in diesem Bereich erzielt. Diese Ausgangshypothese geht davon aus, dass die implizite beziehungsweise intendierte Zuschauer*innenschaft[35] des Films *La Faute à Voltaire* (2000) die französische Zuschauer*innenschaft war und nicht primär ein unterstelltes Zielpublikum in Nordafrika. Dieser Sachverhalt kann durch paratextuelle Elemente wie den Filmtitels untermauert werden. Der Name »Voltaire« ist ohne Frage als strategische Wortwahl Kechiches innerhalb der französischen kulturellen Diskussion zu verstehen. Darüber hinaus spiegelt sich die Ausrichtung des Films auf den französischen Kulturraum in der Wahl der Orte, Namen und Institutionen, die darin vorkommen. Der Film spielt in Paris; das Ausländeramt im Rathaus, die Krankenhäuser, das Aufnahmezentrum für Asylbewerber*innen und Menschen aus sehr armen Verhältnissen, die *Place de la Nation* verweisen darauf, dass Kechiche von vornherein mit dem französischen Kulturraum in Dialog treten möchte.

Was die Gesamtheit der Namen und der Personen, die sie tragen, sowie die Filmhandlung an sich betrifft, muss an dieser Stelle auf eine klare Mehrdeutigkeit in der Positionierung des Regisseurs hingewiesen werden. *La Faute à Voltaire* (2000) weist zahlreiche Bezugspunkte zum Genre des *cinéma beur* auf, was auch in vielen Analysen nicht übersehen wird und durchgehend auffällig gemacht wird.[36] Denn es geht letztendlich auch in diesem Film um die Geschichte eines Immigranten aus Tunesien, der sich aus finanziellen Gründen in Frankreich niederlassen möchte. Auf der anderen Seite aber kann eine solche Perspektive hinterfragt werden, wenn man der essayistischen Dimension des Films Rechnung tragen möchte. Kechiches Film scheint von einer inneren Dichotomie geprägt zu sein: zwischen dem *beur*-Kino und dem Wunsch, gattungsästhetische Normen dieses Genres außer Kraft zu setzen und sich von seinen einschränkenden, exotischen und einschließenden Merkmalen zu befreien. Doch der Versuch, Abstand zu nehmen vom Genre-Kino, ist ihm auch nach eigener Einschätzung nicht überzeugend gelungen. Dies bekennt er persönlich in einem Interview einige Jahre später nach dem Kinostart seines ersten Films:

> Sur *La Faute à Voltaire*, j'avais essayé de casser le moule, sans y parvenir. Pendant le tournage, certains membres de l'équipe me disaient de ne pas faire ci ou ça. Eux

35 Vgl. Erwin Wolff (1971): »Der intendierte Leser«. In: *Poetica* 4, S. 141–166.

36 Vgl. Carie Tarr (2005): *Reframing Difference. Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, S. 190. Will Higbee (2015): »Diasporic and Postcolonial Cinema in France from the 1990s to the Present«. In: Alistair Fox et al. (Hg.): *A Companion to Contemporary French Cinema*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, S. 136–160, S. 155.

savaient, pas moi. Alors que je voulais justement me débarrasser de ce qui était la règle.[37]

Die Regel, um die es hier geht, bezieht sich natürlich auf die Erwartung, dass ein filmschaffendes Subjekt mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte Filme macht, in denen eine Beziehung zum Genre des *cinéma beur* klar und unmissverständlich erkennbar ist. Doch genau das wollte Kechiche definitiv vermeiden.

Kechiches dialogischer Distanzierungsversuch und seine Sichtbarkeitsstrategie kann in *La Faute à Voltaire* (2000) auch an seinem freien ästhetischen Stil abgelesen werden. In einer Besprechung seines Films wird Folgendes betont: »C'est chose faite avec cette comédie qui tourne le dos à la noirceur et tient du conte expressionniste.«[38] In diesem Zusammenhang kann man zum Beispiel auf die Verknüpfung von psychischen Störungen mit politischen Themen hinweisen. Diese freien ästhetischen Elemente tragen zur reflexiven Tragweite des Films bei, die durch andere ästhetische Aspekte wie etwa den Titel des Films oder das Motiv des Untergrunds bereichert wird. Die Sättigung von Unter- und Überbelichtungen, die Fülle an Detail- und extremen Nahaufnahmen sowie die fotografische Hyperpräzision sind weitere ästhetische Elemente dieser insbesondere auf die Körper fokussierenden Inszenierung. Darüber hinaus ist auch die lange Spieldauer des Films (130 Minuten) zu beachten, in der beispielsweise auch Lucies Verständnis von freier Sexualität entfaltet wird und welcher ein gewisser Puritanismus von Jallel nicht widerstehen kann.

Der ästhetisch freiere Stil, um den es hier geht, beruht wesentlich auch auf der Performance der Schauspieler*innen, vor allem der sinnlichen Performance von Lucie in *La Faute à Voltaire* (2000). Eine Szene sei beispielhaft herangezogen: Jallel und Lucie haben im Hotel das Zimmer von Franck übernommen. Jallel schläft noch, während Lucie die zu verkaufenden Rosen zusammenstellt. Dann blickt sie plötzlich Jallel an. Sie betrachtet den oberen Teil seines Rückens, geht hin zu Jallel, um ihn zu streicheln, ihn mit Küssen zu überhäufen, sanft, langsam und sinnlich jeden Winkel seines Rückens zu liebkosen, sodass er aufwacht. Sie küssen und umarmen sich, schmusen zärtlich miteinander. Durch einen übermäßigen Fokus auf den Körper

37 Dieses Zitat vergegenwärtigt die Spannung zwischen der kollektiven und der auktorialen Dimension der Filmproduktion. Sie sind, so Kechiche, derart ineinander verwoben, dass die eine nicht ohne die andere Dimension einhergeht. Die letztere habe in seinem ersten Film großen Einfluss auf seine Drehästhetik gehabt. Was sich aber auch aus diesem Zitat herauskristallisiert und was in der vorliegenden Arbeit postuliert wird, ist der Wille und die Bereitschaft einer filmemachenden Person, mit diesem Kollektiven zu verhandeln, sich gegenüber diesem Kollektiven zu positionieren, sodass er (allmählich) eigene Wünsche durchsetzen kann.

38 Algeriades (2000): »Algeriades«. *La Faute à Voltaire d'Abdellatif Kechiche*. Online unter: www.algeriades.com/abdellatif-kechiche-%D8%B9%D8%A8%D8%AF/article/la-faute-avoltaire-d-abdellatif [abgerufen am 15.3.2022]

von Lucie scheint Kechiche eine neurotische Figur zu präsentieren, die ihre Umgebung nur aus dem Blickwinkel freier Sexualität betrachtet, was bedeutet sie schläft mit Männern auch für Kleinigkeiten wie Geld oder Zigaretten. Diese Haltung von Lucie prägt den ganzen Film hin durch ihre Beziehungen zu anderen Männern. Neben dieser ästhetisch freien, fast schon voyeuristisch gefärbten sexuellen Kamera von Lucie wird ebenso eine antipuritanische Positionierung von Kechiche erkennbar. Sie ist in der Tat als gezielte thematische Setzung lesbar, die auf gattungsästhetischer Ebene das *cinéma beur* konterkariert. Kurzum: Der Rückgriff auf eine freie, antipuritanische Ästhetik entspricht einer Strategie der Distanzierung von einem untragbar gewordenen *beur*-Genre. Diesbezüglich bekennt Kechiche:

> Et, aussi, j'étais très mal à l'aise par rapport à la technique cinématographique. En tant qu'acteur, je n'arrivais pas à trouver ma place, à m'adapter; le fait que les plans durent 20 secondes, qu'une scène soit découpée en quatorze plans…Toute cette technique me paralysait.[39]

Im Gegensatz dauert die oben geschilderte Beispiel-Szene aus *La Faute à Voltaire* (2000) insgesamt 210 Sekunden und verfügt über 27 Nah- und Detaileinstellungen, in denen Kechiches Kamera Körper abfährt, wobei er den Schwerpunkt auf die Lippen, die Zungen, die Brust sowie die Finger der Schauspieler*innen und deren Reaktionen legt. Daran mag man bei Kechiche schon den Versuch wie auch den starken Willen ablesen, sich an den namhaften Filmemacher Maurice Pialat mit Filmen wie *A nos amours* (1983), *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972) oder *Sous le soleil de Satan* (1987) anzulehnen. In seinem Film *La Faute à Voltaire* (2000), in dem er das *cinéma beur* deformiert, mithilfe seiner Kameraarbeit Details vereinfacht und dann vergrößert, zeigt sich wie bei Pialat die klare Intention, seine Schauspieler*innen unter einem anderen Blickwinkel zu präsentieren, ihrer Körperlichkeit öfter den Vorrang zu geben und körperliche Schönheit neu zu inszenieren. Denn die Banalisierung von Sex, Erotik und nackten Körpern stellt einmal mehr kein Topos eines stigmatisierenden *cinéma beur* dar, das sich eher mit autobiografischen Themen, der Wertschätzung der eigenen Herkunft und einer Annäherung an die Werte des Islam beschäftigt.[40] Diese freie ästhetische Stilrichtung, die auf eine komplexe Textur, visuelle und akustische Dichte abzielt, verleiht diesem genussvollen, emotionalen

39 Sami Gnaba (2011): »Abdellatif Kechiche, ›Il y avait chez moi comme une sorte de complexe à prétendre à réaliser un film… ‹«. In: *Séquences. La revue de cinéma* 272, S. 14–15, hier S. 14.

40 Vgl. Alec G. Hargreaves (2003): »La représentation cinématographique de l'ethnicité en France. Stigmatisation, reconnaissance et banalisation«. In: *Questions de communication* 4.2, S. 127–139, hier S. 128.

und haptischen Kino[41], das sehr stark von der Tradition des poetischen Realismus[42] inspiriert ist, mehr Tiefe. Damit führt dieses Kino erneut die affirmative Praxis vor. Es ist Kechiches noch etwas unbeholfener Versuch, sich von einem stereotypen Kino zu lösen und dafür etwas wesentlich Vitaleres anzubieten.

1.2.2 Die bescheidene Anerkennung (von außen)

Trotz dieses als ungeschickt wahrgenommenen Distanzierungsversuchs ist es Kechiche gelungen, bei manchen Teilen des Publikums (sowohl in der nationalen Fachkritik wie auch im Ausland) Gehör zu finden und insofern auch zu einer gewissen Sichtbarkeit zu gelangen.

Filmschaffende erlangen Anerkennung aus akademischen Kreisen, von der Filmkritik, auf Filmfestivals mit ihren Preisen und natürlich durch das Publikum. Die Anerkennung, die ein Akteur im Feld des Kinos erlangt, lässt sich eindeutig daran bemessen, inwieweit seine Filmproduktion in diesen verschiedenen Kreisen rezipiert wird. Je nach Genre, das bei seiner Produktion natürlich einer bestimmten Distribution folgt, ergibt sich daraus auch eine vorhersehbare Politik der Anerkennung. Während Mainstream-Filme vor allem durch hohe Box-Office-Statistiken kanonisiert werden, wird das sogenannte populäre Kino eher durch kritische Diskurse in einen *high art*-Rang oder Kultstatus erhoben.[43] In dieser Hinsicht scheint es mehr oder weniger klar zu sein, wie und wo man auf eine mögliche Kanonisierung eines Films wie *La Faute à Voltaire* (2000) hoffen konnte, eines Films, der aufgrund der Herkunft des Regisseurs, des Distributionskanals des Films und einiger inhaltlicher Aspekte dem populären Genre des *cinéma beur* zugerechnet wird.

Zwar erhielt *La Faute à Voltaire* (2000) einige Preise auf Festivals, die ihn aber nicht eindeutig auf nationaler Ebene positionieren konnten. Beim Festival *Premiers Plans* in Angers gewann Kechiches Film den *Prix spécial du Jury* und den *Prix Jean Carmet* für das Schauspielerensemble. Das *Festival International du Film Francophone de Namur* verlieh dem Film den *Prix spécial du Jury* und den *Prix du Jeune Jury Emile Cantillon*. Beide Festivals sind bestrebt, auf talentierte Newcomer*innen des europäischen Kinos beziehungsweise Vorkämpfer*innen der Vielfalt innerhalb der Frankophonie hinzuweisen.[44] Obwohl Frankreich Mitglied dieser politisch-kulturellen Or-

41 Vgl. Martine Beugnet (2010): *La forme et l'informe. De la dissolution du corps à l'écran*. In: Jérôme Game (Hg.): *Images des corps. Corps des images au cinéma*. Lyon: ENS Éditions, S. 49–68, hier S. 53.

42 Auf Kechiches Beziehung zum poetischen Realismus in Frankreich gehe ich ausführlich im 6. Kapitel dieses Teils ein.

43 Vgl. Susan Hayward: *French cinema*. a.a.O., S. 7.

44 Für seinen ersten Film erhielt Kechiche auch Anerkennung im Ausland, nämlich in Venedig Dort bekam er den Jugendpreis, den *Luigi De Laurentiis Award* des besten ersten Films, der zugleich bei der Internationalen Kritikerwoche ausgewählt wurde. Diese Anerkennung von

ganisation ist, wird dem *Festival International du Film Francophone de Namur* kein allzu großer Stellenwert im nationalen französischen Kino eingeräumt. Es verschafft französischen Regisseur*innen lediglich eine gewisse Sichtbarkeit und keinesfalls die Anerkennung, mehr als ein Talent zu sein. In Kechiches Fall ist es ihm zwar gelungen, sich international einen Namen zu machen, aber die Anerkennung, die ihm seiner Heimat in Frankreich zusteht, ist noch lange nicht gefestigt, und zwar in erster Linie aufgrund der bestehenden diskriminierenden Barrieren innerhalb seines Feldes.

Trotz Enthusiasmus wurde *La Faute à Voltaire* (2000) in Frankreich auch kritisch aufgenommen. Während das Spiel der Schauspieler*innen freudig begrüßt wird, beziehen sich die meisten Vorwürfe auf die Montage der einzelnen Teile und die Länge des Films. Christophe Chauville von der Zeitschrift *Répérages* schreibt dazu: »Emmené par la tonicité de Sami Bouajila, ce premier film n'a malheureusement pas la rigueur suffisante dans la construction ou le montage, trop relâché, pour réellement convaincre«, eine Kritik, der sich auch Louis Guichard von *Télérama* anschließt: »Un premier film vagabond et chaleureux. […] Dommage que le film s'essouffle et s'effiloche au bout d'une heure et demie (il dure 2h10), en mal de cap et de rythme.«[45] *Le Parisien* zeigt sich in ihrer Kritik mitfühlend mit dieser unterstellten Unvollkommenheit, die sie mit dem Ausdruck »défaut de jeunesse«[46] begrifflich zusammenfasst, weil Kechiche mit diesem Werk als französischer Regisseur erst in die Filmwelt einsteigt und etwas Neues probiert. Die Ausdrücke »défaut de jeunesse«[47] oder »montage trop relâché« beziehen darauf, dass der Film aus großen narrativen Blöcken besteht. Diese sind thematisch aufgebaut und in der Regel mit ausgewählten Schauspieler*innen eng verknüpft. Beispiele hierfür sind die Blöcke über Jallel und seine halblegalen Aktivitäten, das Scheitern der Scheinehe, das mit Nasseras Verschwinden aus der Diegese verbunden ist, oder der Block über die (un)mögliche Liebe zu Lucie. Natürlich spielen Plansequenzen hier aufgrund ihrer Häufigkeit eine wichtige Rolle. Dass jedoch eine solche Ästhetik in der Fachpresse keine positive

---

außen trägt auch dazu bei, das eigene symbolische Kapital zu vergrößern und eine gewisse, wenn auch bescheidene Sichtbarkeit im französischen Inland zu erlangen.

45 Allociné: »Allociné«. *La Faute à Voltaire. Critique Presse.* Online unter: https://www.allocine.fr/film/fichefilm-28254/critiques/presse/ [abgerufen am 24.07.2020]

46 Le Parisien (14.02.2001): »Le Parisien«. *Le Film avec L'histoire notre avis, ›La Faute à Voltaire‹, Film français d'Abdellatif Kechiche. ›Une nuit avec Sabrina Love‹, Film italo-argentin d'Alejandro Agresti. ›Te Quiero‹, Film français de Manuel Poirier. ›Titus‹, Film américain de Julie Taymor*. Online unter: »La Faute à Voltaire« *** Film français d'Abdellatif Kechiche. »Une nuit avec Sabrina Love« *** Film italo-argentin d'Alejandro Agresti. »Te Quiero« ** Film français de Manuel Poirier. »Titus« *** Film américain de Julie Taymor. Le Parisien [abgerufen am 24.12.2020]

47 Obwohl er bei der Premiere des Films bereits 40 Jahre alt war, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die angesprochene Jugend lediglich auf seine geringe Erfahrung als Regisseur Bezug nimmt.

Resonanz fand und stattdessen auf einen angeblichen »défaut de jeunesse« zurückgeführt wurde, gibt noch mehr Aufschluss über dieses Feld. Meiner Ansicht nach liegt hier eine Fehleinschätzung vor, die zeigt, wie sehr das Feld ein Werk und dessen Diskurse verzerren und unbedingt in seine üblichen Lesarten einpassen will. Die Ablehnung dieses Films und seines Regisseurs (da nicht wirklich kanonisiert) zeigt das Unbehagen des Feldes angesichts solcher neuen Erzählungen und ästhetischen Formen, die die Stabilität und die Fundamente der französischen Filmlandschaft als Feld in Frage stellen.

Statt von »défaut de jeunesse« oder »montage trop relâché« zu sprechen, erörtert in diesem Zusammenhang Emna Mrabet das Prinzip der »dilatation des séquences«[48], mittels dessen Kechiche »émotion et véracité de [s]a mise-en-scène«[49] verarbeitet. Kechiche selbst sieht in solch einer Inszenierung eine unerschöpfliche ästhetische Möglichkeit »[afin de] rendre la vie au cinéma«[50]. Dies führt er wie folgt aus:

> Je veux rendre la vie au cinéma. Rendre la vie au cinéma, c'est quand malgré un texte, des perches, des lumières, un groupe de personnes sont dans un état d'ébullition, un mouvement intérieur, presque de transe, et qu'ils réussissent à vivre vraiment […][51]

Daraus resultiert gewissermaßen der Wunsch, seinen Schauspieler*innen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, indem man die *beur*-Figuren, die Immigrant*innen in Frankreich, die von der französischen Mehrheitsgesellschaft Ausgegrenzten als Beispiel heranzieht und ihnen eine Lebensbühne statt einer bloßen Filmszene offeriert. Diese Arbeit mit der Kamera und den Schauspieler*innen lässt sich über die Genrefrage hinaus auf das gesamte Kino ausdehnen. Meiner Meinung nach sind sie das sichtbare Bild dessen, was in Anlehnung an die Neodeleuzianer*innen Braidotti und Dolphijn als »affirmative Praxis«[52] bezeichnet werden kann, die über jedes sterile und unglückliche »oppositional consciousness«[53] hinausgeht. Was von der Fachkritik als Mangel betrachtet wird, erweist sich vielmehr als schöpferischer Akt, als generativer Akt einer minoritären Inszenierung. Sie ermöglicht unter anderem die programmatische Darstellung der *beur*-Figuren und der von der französischen Gesellschaft Ausgegrenzten unter dem Prisma einer vitalen Transformation und Sublimierung (siehe Abbildung 5).

---

48 Emna Mrabet: a.a.O., S. 264.

49 Ebd., S. 269.

50 Stéphane Delorme/Jean-Michel Frodon (2007): »›Je tiens au peut-être‹. Entretien avec Abdellatif Kehciche«. In: *Cahiers du cinéma* 629.Dezember, S. 14–19, hier S. 17.

51 Ebd.

52 Rosi Braidotti/Rick Dolphijn: a.a.O., S. 24.

53 Ebd.

Abb. 5: Screenshot aus La Faute à Voltaire (2000) (01:45:12)



Der »défaut de jeunesse« ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass Kechiche nicht an den großen Filmfestivals in Frankreich teilgenommen hat, wie zum Beispiel Cannes und den *Césars*-Zeremonien, die sich stattdessen meist an etablierten Filmemacher*innen orientieren. Dennoch hat ein anderer Teil der Filmkritik die Premiere eines jungen Regisseurs begrüßt, der sowohl in seiner Erzählung als auch in seiner Technik wagemutig ist und sich auf diese Weise im französischen Filmfeld verankert. Jean-Marc Lalanne von *Libération* meint dazu: »On touche là au cœur d'une certaine tendance du cinéma français, social, bien intentionné […] Tout le mérite de la Faute à Voltaire, premier film très réussi […] est de faire surgir un peu d'inattendu dans ce cadre presque trop familier«.[54] In *Africultures* legt Olivier Barlet den Schwerpunkt auf die Tiefe dieses Kinos und erkennt seine diskursive Dimension im nationalen Kontext Frankreichs: »Profondément, une connivence s'installe qui ne fait du spectateur ni le témoin compassionné ni celui qui s'identifie, mais le frère ou la sœur: une compréhension physique de la condition immigrée qui nous ouvre nos propres manques, nos propres pertes d'identités«.[55] Jacques Mandelbaum geht noch einen Schritt weiter und hebt in *Le Monde* die szenische Meisterschaft des Regisseurs hervor: »Tout ce que ce film pourrait avoir de discutable […] Kechiche le fait passer en force par son goût du récit, son amour des personnages et sa foi dans la magie du cinéma. Tous les acteurs, y compris les rôles secondaires, sont ici excellents«.[56]

---

54 Jean-Marc Lalanne (14.02.2001): »Libération«. *Jallel, sans papiers ni mouchoir. Premier long-metrage conquérant d'Abdellatif Kechiche*. Online unter: https://www.liberation.fr/culture/2001/02/14/jallel-sans-papiers-ni-mouchoirs_354549/ [abgerufen am 02.03.2022]

55 Olivier Barlet (31.01.2001): »Africultures«. *La Faute à Voltaire. D'Abdel Kechiche*. Online unter: http://africultures.com/la-faute-a-voltaire-1754/ [abgerufen am 02.03.2022]

56 Jacques Mandelbaum (13.02.2001): »Le Monde«. *›La Faute à Voltaire‹. Un héros clandestin naturalisé par une comédie grand public.* Online unter: https://www.lemonde.fr/archives/articl

Und wieder einmal lobt Frédéric Bonnaud von *Les Inrockuptibles* die szenische Meisterschaft im Allgemeinen und des Schauspiels im Besonderen: »[C]e pointillisme d'observation, le souci constant d'enrichir le récit d'éléments hétérogènes sans en perdre le fil et une maîtrise assez confondante de la direction d'acteurs donnent la mesure du talent naissant d'Abdellatif Kechiche«.[57] Die Nachbereitung ist daher von entscheidender Bedeutung, denn sie vermittelt, wie genau Kechiche als »talent naissant« sein Potenzial entfaltet und sich inhaltlich profiliert und wie sich seine Positionierung weiterentwickelt.

e/2001/02/13/la-faute-a-voltaire-un-heros-clandestin-naturalise-par-une-comedie-grand-public_146947_1819218.html [abgerufen am 02.03.2022]

57 Frédéric Bonnaud (14.02.2001): »Les Inrockuptibles«. *La Faute à Voltaire*. Online unter: https://www.lesinrocks.com/cinema/la-faute-a-voltaire-24015-14-02-2001/ [abgerufen am 02.03.2022]

2. *L'Esquive* (2003): Nation, Peripherie und Feld

2004 erhielt Kechiche für seinen Film *L'Esquive* beim Filmfestival von Cabourg den nach Marcel Proust benannten Golden Swann als bester Regisseur. Seinerzeit erkannte Deleuze neben Kafka auch den literarischen Texten Prousts die Merkmale einer *littérature mineure*[1] zu, die nach Deleuzes Analyse wie eine Fabrik des Werdens erscheinen. Diese Fabrik ermöglichte es dem Schriftsteller, selbst zu einem nationalen, einem »kleinen« (im Sinne von *minor minoritarian*) Schriftsteller zu werden. Reiner Zufall oder nicht, vielleicht muss man in dieser Gegenüberstellung von Kechiche, Cabourg und somit Proust und Deleuzes Konzept eine Art Vorbestimmung sehen, den Vorboten einer *minor minoritarian* (Weiter-)Entwicklung für den postmigrantischen Regisseur Kechiche und sein filmisches Werk, wodurch die Problematik der gegenseitigen Öffnung des französischen Kinos und seiner Filmemacher*innen mit Migrationsgeschichte jedoch zumindest aktualisiert wird. Dass infolgedessen ein Film wie *L'Esquive* (2003) nicht nur als »l'un des films les plus importants de l'année«[2] gelten kann, sondern in der Geschichte des französischen Films überhaupt, wird hier als Hypothese aufgestellt. Diesbezüglich schreibt Jean-Michel Frodon: »Kechiche offre au cinéma français la plus intelligente contre-proposition qui soit à l'enfermement de l'évocation des réalités sociales contemporaines dans le ghetto des ›films de banlieue‹ avec L'Esquive.«[3] Der zur französischen Gesellschaft Stellung nehmende ästhetische Ansatz des Films – in diesem Fall zu der *banlieue* als symbolstarkem Ort in der kollektiven Imagination Frankreichs, der Schulinstitution und der Interkulturalitätsfrage – und das französische kulturelle Filmfeld am Beispiel des Genres *cinéma de banlieue* bilden in groben Zügen die Schwerpunkte der nun folgenden Analyse.

1 Vgl. Gilles Deleuze: *Critique et Clinique*. a.a.O., S. 138.

2 Samuel Douhaire (22.10.2001): »L'Esquive«. In: *Libération*. S. 43.

3 Jean-Michel Frodon (2010): *Le Cinéma Français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Cahiers du cinéma, S. 1051.

2.1 Die französische Gesellschaft im Spiegel des Films *L'Esquive*

Alle bisherigen Filme von Kechiche inszenieren Themen, Motive und Momente, die sich auf die französische Nation beziehen. In seinem filmischen Erzählen schafft er immer fiktive Räume, deren strukturale Konfiguration die Intentionalität des Filmemachers sowie Auskünfte über die wirkliche Referenzialität des Films offenbaren. Solche Räume werden von Hickethier auch als »mögliche Welten« erfasst; ein Konzept, das über die virtuellen Realitäten von Computerspielen hinausgeht, von denen Marie-Louise Ryan in ihrer »Theory of possible worlds« spricht.[4] Diese Welten können sowohl als offen als auch als geschlossen konstruiert werden.

L'Esquive (2003) spielt in einem Pariser Vorort. Die Figurenkonstellation wird stark von den beiden Hauptfiguren Lydia und Krimo geprägt. Sie sind Klassenkamerad*innen und wohnen im selben Stadtteil. Im Rahmen einer Französisch-Schulstunde proben junge Schüler*innen eine Szene aus Marivaux' Theaterstück *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730); die blonde Lydia spielt die Hauptrolle. Eines Tages nimmt der fünfzehnjährige Krimo durch eine Verkettung von Umständen an der Probe teil und verliebt sich in Lydia. Er setzt alles daran, sich der Theatergruppe anschließen zu können. Seine Schüchternheit lässt ihn jedoch auf peinliche Weise auf der Bühne scheitern. Er erklärt Lydia seine Liebe, erhält aber von ihr bis zum Filmende keine Antwort.

Im Folgenden setze ich mich mit der Artikulierung der französischen Gesellschaft unter dem Prisma der *banlieue* in *L'Esquive* (2003) auseinander. Dafür möchte ich insbesondere der Frage nachgehen, wie die *banlieue* als peripherer Raum in Frankreich im Film *L'Esquive* (2003) dargestellt wird. Dabei will ich den Fokus darauf legen, wie *L'Esquive* (2003) von vornherein der *banlieue* innewohnende Gewaltspuren anerkennt. Anschließend werde ich erläutern, wie sich Kechiches Diskurs nach und nach von den Gewalterzählungen distanziert, um neue Bilder der französischen Vorstädte zu entwerfen. Dies wird den Ausgangspunkt für seinen im Film artikulierten Aufruf zur Interkulturalität als friedlicher Lebensform bilden.

4 Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. a.a.O., S. 106.

2.1.1 Zur multiformen Gewalt im französischen *banlieue*-Milieu[5]

In seiner ästhetischen Norm des Drehbuchschreibens beharrt Syd Field auf den konstituierenden Elementen einer Geschichte: Anfang, Mitte und Ende.[6] Den Zuschauer*innen helfen sie dabei, zumindest die Gestaltung der Erzählung und die Erzählperspektive des Textes besser zu verstehen.

Die Anfangs- und die Schlussszene von *L'Esquive* (2003) unterscheiden sich deutlich vom Mittelteil. Motive, Perspektiven und Dramaturgie dieser Filmteile unterscheiden sich vom Rest des Films. Die Anfangsszene dauert etwa siebzig Sekunden und leitet den Film ein. Kechiche filmt eine Gruppe männlicher Jugendlicher, die sich rächen wollen, weil einem von ihnen von zwei anderen Jugendlichen der Rucksack weggenommen wurde. Sie sind einstimmig entschlossen, ihren Rache-Plan in die Tat umzusetzen. Die Nahaufnahmen sind ausschließlich im Porträtformat gedreht und zeugen von einer Fokalisierung, die aus einer Außenperspektive wahrgenommen wird. Es gibt keine Musik, keine anderen Geräusche als das von den Jungen erzeugte Stimmengewirr. Folgende Sätze sind zum Beispiel zu hören (00:00:32-00:01:23):

> Je vais leur niquer leur mère, fils de pute! […] Je vais le serrer, je vais le séquestrer, je vais baiser sa mère! […] On lui casse les genoux! De toute façon on va tous leur rosser leurs bouches!

Zunächst konfrontiert Kechiche die Zuschauer*innen unmittelbar und unerwartet mit alltäglicher Gewalt und einer gewaltbeladenen Sprache. Gabriel Bortzmeyer fällt in dieser Sprache vor allem ein Übermaß an Interjektionen auf, die er als Zeichen des Populären interpretiert.[7] Dana Strand beschreibt diese Sprache insbesondere

---

5 Dass die *banlieue* in der allgemeinen französischen Imagination einen schlechten Ruf hat, bildet keine sakrosankte Annahme. Es existieren auch *banlieue*, die Luxus-Orten gleichgesetzt werden. Als Beispiel seien *banlieues* wie Versailles und St.-Germain-en-Laye genannt, die diesem pejorativen sozio-ethnischen Bild der *banlieue* in Frankreich entgehen. Daneben bezieht sich der Begriff sowohl auf kleine als auch mittelgroße geografische Vorort-Städte, die als simpel, »neutral« und »normal« angesehen werden. Beispiele hierfür wären Chatillon, Clamart, Meudon und Créteil. Der Begriff Vorstadt kann darüber hinaus eine pejorative Konotation erhalten. Dies ist der Fall, wenn er in der Mehrzahl verwendet wird: »les banlieues« oder in der Einzahl ohne nähere Angabe der jeweiligen Stadt: »la banlieue«.

6 Syd Field (1987): »Das Drehbuch«. In: Andreas Meyer et al. (Hg.): *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film, Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München/Leipzig: List, S. 11–120, hier S. 12f.

7 Vgl. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 96.

als »a generous sprinkling of profanity, and staged brinksmanship«,[8] die man in der nationalen Imagination Frankreichs als eines der Identitätsmerkmale der *banlieue* auffassen mag.[9] Der Akzent, der trotz einiger Variationen teilweise aus dem marokkanischen oder algerischen Arabisch stammt, ist durchaus repräsentativ und typisch für die Vorstädte. Die wackeligen Aufnahmen, die immer wieder von einem Kopf zum anderen wechseln, bestätigen die angespannte Atmosphäre der Szene. Kechiche möchte die Zuschauer*innen auf diese Weise zu einer Art virtuellem Abstecher durch eine französische Vorstadt einladen. Es wird auch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass insbesondere junge Menschen am Stadtrand leben und dass die Vorstadt ein gewalttätiger Ort sein kann.[10] Mit diesem Opening »begins [Kechiche] by meeting our expectations of the *cité*: it is isolated, cold, bleak«.[11] Allerdings dient diese Exposition kaum als Vorspiel oder Set-up, sie kann kaum als Vorgriff auf die folgenden Szenen betrachtet werden. Sie liefert kaum Informationen über die (Haupt-)Protagonisten, ihre Situation und ihre Konstellation. Denn je mehr die Handlung sich entwickelt, desto weiter – zumindest thematisch – entfernt sie sich von der Anfangsszene.

Im gesamten Film gibt es nur selten Beispiele für eine gewisse Gewaltbereitschaft. Abgesehen von dem impulsiven und frechen Sprachduktus in vielen Dialogen gibt es zu diesem Punkt sehr wenig zu kommentieren. Gegen Ende des Films kommt es zu einer weiteren Szene, die an die erste erinnert und mit ihr in Beziehung gesetzt werden kann. Dieses narrative Kalkül macht wie eine Art Motto noch einmal die allseitige Gewalt in den Vorstädten deutlich, die sowohl von den Bewohner*innen dieses Viertels als auch von der Polizei ausgeübt wird. Zum diegetischen Kontext der Szene: Krimo und sein bester Freund Fatim treffen sich mit Lydia und ihren beiden Freundinnen. Seit seiner Liebeserklärung wartet Krimo immer noch auf eine Antwort von Lydia. Abschließend unterhalten sie sich in einem weißen Auto, dessen Herkunft unbekannt ist, während die anderen drei draußen warten. Plötzlich – und damit beginnt die Szene – parkt ein Polizeiauto hinter dem weißen Auto, aus dem

8 Dana Strand (2009): »Être et parler. Being and speaking French in Abdellatif Kechiche's L'Esquive (2004) and Laurent Cantet's Entre les murs (2008)«. In: *Studies in French Cinema* 9.3, S. 259–272, hier S. 263.

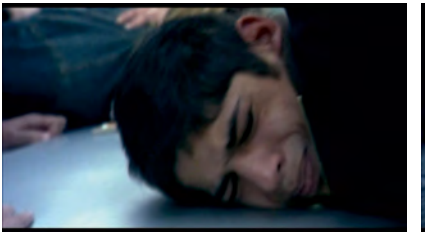
9 Vgl. Meredith Doran (2007): »Alternative French, Alternative Identities, Situating Language«. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 11.4, S. 497–508, hier S. 498. Ginette Vincendeau (2005): *La Haine (Mathieu Kassovitz, 1995)*. Champagne, IL: University of Illinois Press, S. 26.

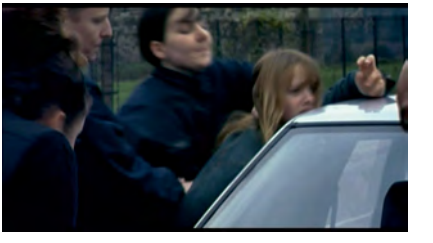
10 Vgl. Jane R. Correia (2011): *The Architecture of Homelessness. Space, Marginality, and Exile in Modern French and Japanese Literature and Film*. Digital Library of the University of California, S. 200. Online unter: https://escholarship.org/uc/item/2x16t1d3 [abgerufen am 02.10.2020]

11 Aubrey L. Korneta (2017): *Writing (in) the School. Codes, Constraints, Emancipation?*. New York: New York University, S. 118. Online unter: https://search-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/1966546777?pq-origsite=primo [abgerufen am 21.04.2021]

vier Polizeibeamte aussteigen. Der Kontrast ist auffällig; er bezieht sich nicht nur auf das Aussehen der Protagonisten, sondern auch auf ihre Handlungen. Auf der einen Seite stehen fünf hagere Teenager, drei Mädchen und zwei Jungen, auf der anderen stehen vier uniformierte Polizist*innen (eine Frau und drei Männer). Sie sind groß, kräftig, widerstandsfähig und bewaffnet; sie verziehen keine Miene. Sie scheinen auch über wesentlich mehr Mittel zu verfügen, denn einer von ihnen telefoniert mit einer anderen Person über ein Walkie-Talkie. Die jungen Männer gehorchen den Befehlen der Polizist*innen: Sie leeren ihre Taschen mit Kleidung auf der Motorhaube, schweigen und beantworten die Fragen. Sie sind wehrlos, stellen keine Gefahr dar und tragen nichts Verbotenes bei sich. Den Jugendlichen, die kooperieren, stehen gewalttätige Polizist*innen gegenüber (siehe Abbildungen 1–4). Sie durchsuchen die Jugendlichen, schreien sie an, ermahnen sie, beschimpfen sie, schlagen sie und legen ihnen Handschellen an. Die Polizistin gibt einem jungen Mädchen eine Ohrfeige, als sie das Taschenbuch *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730) von Marivaux in ihrer Tasche entdeckt (ein scheinbar harmloser Gegenstand), was das Mädchen zum Weinen bringt. All dies wird hauptsächlich und absichtlich mit einer wackeligen internen Fokalisierung in Nah- und Großaufnahmen aufgenommen. Die Szene dauert fünf Minuten (01:39:13-01:44:51) und wird fast ohne Zeitraffer gezeigt. Dies lässt den Zuschauer*innen keine Ausweichmöglichkeit und zwingt sie, diesen Moment mitzuerleben und den Schmerz der Jugendlichen mitzuempfinden.

Abb. 1–4: Screenshots aus L'Esquive (2003) (01:43:37, 01:43:43, 01:44:05 und 01:44:18)



Bei dieser Szene wird die Demarkationslinie, die zuvor die Verliebten im Auto und die Nicht-Verliebten abgrenzte, neu gezogen. Sie verortet sich zwischen den Gewalt-Übenden und den Gewalt-Erleidenden. Sie zeigt eine überzogene Ausübung von Gewalt durch die Polizist*innen. Die jungen Menschen werden behandelt, als bestehe ihre Straftat darin, da zu sein, wo sie sind, als wäre ihr Delikt, Liebesgefühle zu haben. Sie sind allzu ausgestoßen, allzu ghettoisiert, um Anspruch auf »Luxus-Rechte« wie Liebe und Freiheit erheben zu dürfen. Sie werden behandelt, als seien sie Räuber*innen oder Kriminelle. Das scheint nicht der Fall zu sein, denn nach der Verhaftung macht die Diegese einen elliptischen Sprung, der direkt zur vorletzten Szene führt, in der die Jungen das Stück von Marivaux vor einem großen Publikum aufführen. Wären sie im Gefängnis geblieben, hätten sie diese Chance wahrscheinlich nicht bekommen. Letztendlich werden sie doch nicht durch polizeiliche oder staatliche Gewalt aus ihren Leidenschaften und Träumen (Liebe, Theater) herausgerissen. So erscheint die französische *banlieue*, die hier von den Jugendlichen repräsentiert wird, als Symbol für einen diskriminierten, kaum akzeptierten oder noch nicht tolerierten Teil der französischen Nation. Jane Correia bezeichnet dies als einen unter Quarantäne gestellten Teil der Nation.[12] Am 25. Oktober 2005 benutzte der damalige Innenminister Nicolas Sarkozy den Begriff »racaille« (dt. »Gesindel«), um die Jugendlichen aus französischen Vororten zu stigmatisieren. Erinnert sei an folgende Sätze von ihm: »Vous en avez assez de cette bande de recailles? On va vous en débarasser.«[13] Wird diese Gewaltszene im Zusammenhang mit einem solchen Zitat gesehen, dann lässt sich an ihr ablesen, dass der Vorort als *margins* der Nation, als Gegenmodell zur Stadt (aus soziospatialer Sicht)[14] beziehungsweise zum Ideal der Nation, sowohl als »contact zone«[15] als auch als Zwischenraum – um mit Pratt und Bhabha zu reden – zwischen einem imaginierten, unerwünschten Teil Frankreichs und dem imaginierten, erwünschten, schönen und großartigen Frankreich dargestellt wird. Der Vorort wird hier als das betrachtet, was Marc Augé einen »Non-place«[16] nennt; er kann nicht dem Rest der Nation als echter Ort angeglichen werden. Der »Non-place« ist lokalisierbar, beobachtbar, identifizierbar, benennbar und wird offenbar von spezifischen Menschen bewohnt. In dieser Hinsicht würde Achille Mbembe von »corps-frontières« (dt. Grenzen-Körper) sprechen.[17] Sie bilden die

12 Vgl. Jane R. Correia: *The Architecture of homelessness*. a.a.O., S. 211.

13 Nicolas Sarkozy zit.n. Romane Sauvage (29.06.2023): INA. »La Phrase choc de Nicolas Sarkozy quelques jours avant les émeutes de 2005«. Online unter: https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/nicolas-sarkozy-emeutes-banlieues-2005 [abgerufen am 13.05.2024]

14 Vgl. Amy Siciliano (2007): »La Haine, Framing the ›Urban Outcasts‹«. In: *ACME. An International Journal for Critical Geographies* 6.2, S. 211–230, hier S. 214.

15 Mary L. Pratt (1991): »Arts of the Contact zone«. In: *Profession* 91, S. 33–40, hier S. 34.

16 Marc Augé (1995): *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. Übers. von John Howe. London/New York: Verso, S. 75f.

17 Achille Mbembe (2020): *Brutalisme*. Paris: La Découverte, S. 141.

mehrfache Grenze zu einer gewissen »francité«, die *weiß*, »reinrassig« und dominant ist, einen gesellschaftlichen hohen Stand besitzt und deren geografische Lokalität die Stadt bildet. So wird einer Logik des sozialen Bruchs der Weg bereitet und sogar weiterhin gepflegt.

Ohne den sozialen Bruch mit dem kolonialen Bruch gleichzusetzen, können sich beide Begriffe im Vergleich als produktiv erweisen. Denn es lassen sich Beispiele finden, in denen dieser soziale Bruch vom Kolonialen durchdrungen zu sein scheint, zumal diese Orte dicht von Menschen aus den ehemaligen Kolonien besiedelt sind. Dies zeigt sich an einer interpretativen Betrachtung von Menschen aus den Vorstädten als »Kolonisierte« im Sinne von Fanon oder auch Albert Memmi, so Didier Lapeyronnie.[18] Da ihr sozialer Status dominanten soziopolitischen Praktiken und Diskursen unterworfen ist, folgen Grenzkörper (unbewusst) einer Logik, die die Randposition verinnerlicht und akzeptiert. Soziologen bezeichnen dieses Phänomen als *self-fulfilling prophecy*.[19] Daraus folgt

> […] un déficit profond d'image, déficit obsédant et présent dans toutes les conversations, une incapacité d'accéder au réel qui donne le sentiment de ne pouvoir vivre sa vie ou de la regarder s'enfuir sans pouvoir la saisir, une impression de trahison du langage et un rapport ›truqué‹ à son propre corps.[20]

Bewohner*innen von Vorstädten gelangen so zu der Überzeugung, dass sie keine echten bürgerlichen Akteur*innen sind und keine politische Existenz beanspruchen können. Ihre Existenz, die auch moralisierenden politisch-institutionellen Diskursen ausgesetzt ist, begründet eine in Kontinuität mit der kolonialen Spaltung bestehende soziale Kluft.

2.1.2 Zur Darstellung von Fluchtwegen aus der Gewalt in der *banlieue*

2.1.2.1 Zu zärtlichen Emotionen unter Jugendlichen in der *banlieue*: Die Artikulation einer Flucht vor der Gewalt

Die Intentionalität des Regisseurs ergibt sich aus einem narrativen Kalkül, das nicht nur die Sprache und die audiovisuelle Perspektivierung, sondern auch die der Figuren berücksichtigt. Gerade die Figurenzeichnung belegt den emotionsreichen Charakter des Films.

---

18 Didier Lapeyronnie (2005): »La banlieue comme théâtre colonial. Ou la fracture coloniale dans les quartiers«. In: Pascal Blanchard/Nicolas Bancel/Sandrine Lemaire (Hg.): *La Fracture coloniale*. Paris: La Découverte, S. 209–218, hier S. 210.

19 Daya Krishna (1971): »›The Self-Fulfilling Prophecy‹ and the Nature of Society«. In: *American Sociological Review* 36.6, S. 1104–1107, hier S. 1104. Barnor Hesse (2011): »The Self-Fullfilling Prophecy. Postracial horizon«. In: *South Atlantic Quarterly* 110.1, S. 155–178, hier S. 171.

20 Didier Lapeyronnie: a.a.O., S. 210.

Krimo und Magalie hatten zu Beginn des Films eine Beziehung. Dies erfährt man in einer dialogischen Rede zwischen den beiden Jugendlichen (00:03:03-00:04:24); sie bildet die dritte Szene des Films. Bei dieser Gelegenheit bekommt Magali einen Wutanfall, weil sie vergeblich versucht hat, ihren Freund telefonisch zu erreichen. Sie trennt sich von ihm und erweckt damit den Eindruck, dass sie diese Beziehung nicht mehr will. Als sie jedoch erfährt, dass Krimo sich für das Theater interessiert, vermutet sie, dass Lydia, eine gemeinsame Freundin, »ihren« Krimo verführen will. Denn sie findet es merkwürdig, dass jemand, »qui n'a jamais lu un livre de sa vie«, so plötzlich Theater spielen möchte. Sie wird Lydia, einem Mädchen aus derselben *banlieue*, bedrohen, indem sie ihr als Argument anführt, dass sie nur »eine Pause« mit Krimo macht, dass Krimo ihr gehört und Lydia die Finger von ihm lassen soll. Sie vergießt Tränen, als sie später erfährt, dass Krimo Lydia »angemacht« hat. Dadurch verstehen die Zuschauenden, dass sie Krimo immer noch liebt. In einem Dialog mit Fatim (Krimos bestem Freund) wird durch eine Schuss-Gegenschuss-Aufnahme große Bestürzung auf Magalies Gesicht sichtbar.

In seinem Freundeskreis ist der introvertierte Krimo der Einzige, der eine Freundin hat. Er verspricht seinen Freunden, sie zu begleiten, wenn sie sich rächen wollen. Aber er weicht dieser Gewaltepisode aus und besucht stattdessen seine Freundin Magalie, die sich von ihm trennen wird. Einige Zeit später verliebt er sich in Lydia. Um sich Lydia anzunähern, fasst er den Beschluss, der schulischen Theatergruppe beizutreten. Er schenkt seinem Klassenkameraden Rachid eigene Wertsachen (neue Sportkleidung und Sneakers, eine Playstation und anderes), damit dieser aus der Gruppe aussteigt und Krimo seine Rolle überlässt. Zwischen der Diskussion, in dem Krimo Rachid seinen Vorschlag unterbreitet, und der Sequenz, in der er ihm die versprochenen Sachen schenkt, gibt es eine Ellipse, die das Ende von Krimos Verlegenheit und Beklemmung andeutet. Krimo übernimmt die Rolle von Arlequin in Marivaux' Stück. Seine Schüchternheit und die Unfähigkeit, Laute auf der Bühne theatralisch zu artikulieren und seinen Text auswendig aufzusagen, machen die Proben für ihn zur Pein. Die Lehrerin muss ihm beispielsweise beibringen, wie man vorliest, wenn ein einem Komma folgt, wie man Emotionen im Manuskript selber erspürt und in die Rolle übernimmt, wie man sich vor dem Publikum verhält. Die Klasse spottet sogar über Krimo. Auf einer Probe regt sich die Lehrerin über Krimo auf und schreit ihn an, bevor sie sich wieder beruhigt. Ihre schrille Stimme und die Großaufnahmen ihres Gesichts verraten ihre bittere Enttäuschung und indirekt Krimos fehlende Begabung für das Theater. Ohne zu erfahren, ob er selber aufgibt oder ob er die Gruppe verlassen musste, sehen die Zuschauer*innen allerdings, dass er nicht an der öffentlichen Aufführung am Filmende teilnimmt.

Lydia und Krimo sind zusammen die Hauptfiguren des Films. Sie kennen sich sehr gut, denn sie besuchen dasselbe Gymnasium und bewohnen dieselbe Wohnsiedlung. Im Gegensatz zu Krimo wird die junge blonde Frau als eine tapfere, ge-

sprächige und theaterbegeisterte Person präsentiert. Ihr Talent für das Theaterspiel findet sowohl bei der Lehrerin als auch bei ihrer Klasse Anerkennung. Lydia hat keinen Freund, scheint aber für eine Beziehung mit Krimo bereit zu sein. Mit einem einschmeichelnden Blick gewinnt sie Krimo dafür, sie zu einer Probe zu begleiten; sie zankt sich mit Frida – einem Mädchen aus der Theatergruppe –, damit Krimo bei der Probe zuschauen darf. Sie lehrt Krimo Techniken der theatralischen Performanz. Als Krimo ihr seine Liebe erklärt, antwortet sie nicht sofort, sondern sagt, dass sie mehr Zeit brauche, um zu überlegen. Man ahnt aber, dass sie Krimo abweisen wird, denn er nimmt nicht an der feierlichen Theateraufführung seiner Klassenkameraden teil. In dieser Szene wird Magalie mit ihrem neuen Freund gezeigt, was Lydia den Weg zu Krimo eigentlich noch freier macht. Als Lydia gleich danach zu Krimo geht und ihn anspricht, blickt Krimo aus dem Fenster. Er verweigert sich Lydia, trotz seiner Liebe für ihr. Mit einer enttäuschten, sich entfernenden Lydia endet der Film. Dieses Ende gibt dem Film seinen Titel: *L'Esquive*.

Aus dem Zusammenspiel der oben exponierten Perspektiven lässt sich feststellen, dass die Emotionen von Krimo, Lydia und Magalie in *L'Esquive* (2003) eindeutig im Vordergrund stehen. Die Konstellation dieser drei Figuren liegt der Filmdramaturgie zugrunde, denn neben dem Theaterstück von Marivaux geht es in diesem Film vorrangig um Gefühle, insbesondere um die Liebe. Den symbolischen Momenten von Härte und Gewalt stellt Kechiche die Farbigkeit von zärtlichen Emotionen gegenüber. Kechiche macht Darsteller*innen aus und in einer französischen *banlieue* gefühlsfähig, er zeigt sie als sensiepible emotionale Menschen. So eignet sich die *banlieue* ein Liebesgefühl an, das in der französischen kollektiven Imagination quasi privilegierten Gesellschaftsständen vorbehalten ist. Jugendliche, denen das Recht darauf, geliebt zu werden, abgesprochen wird, die von der Nation oft vergessen und aus den soziopolitischen Hauptdiskursen ausgestoßen werden, haben in diesem Film trotzdem die Möglichkeit, Kontakt aufzunehmen, Brücken zu bilden, andere zu lieben. Kechiche befähigt seine Figuren zu Liebesgefühlen und sentimentaler Virtuosität. Dadurch distanziert er sie gewissermaßen von Gewalt und anderen reizbaren Reaktionen, die dem Ort und seinen Bewohner*innen üblicherweise zugewiesen werden. Diese Verwandlung seiner Figuren unter dem Prisma der Gefühle bildet hier einen der Kernpunkte seiner *minor minoritarian* Ästhetik. Im Rahmen dieser neuen ästhetischen *minor minoritarian* Darstellung räumt Kechiche gerade Frauen mehr Bedeutung und Platz ein. Die Frau unterrichtet, die Frau ist zwar alleinerziehend, aber trotzdem stark; die Frau (hier das junge Mädchen) meistert das Theater und dessen Aufführungstechniken, sie kämpft um ihre Gefühle, kann sich aber auch davon abstrahieren; die Frau kann bewusst und frei eigene Entscheidungen treffen, wie zum Beispiel Magalie, die sich einen neuen Freund sucht, oder Lydia, die Krimo lange auf eine Antwort warten lässt. Sie kann sich heftig, aber auch vertrauensselig äußern. Die Frau übernimmt mehr Verantwortung in ihrem Gesellschaftsraum. Solche Feminisierungsversuche aus dem *cinéma de banlieue* der 2000er

Jahre analysiert Carole Milleliri als »le terreau d'une possible émancipation culturelle et sociale, cependant réservée aux femmes«.[21] Insofern lernt die Frau bei Kechiche, Räume zu dominieren, sich Geltung und Erfolg zu verschaffen.

2.1.2.2 Zur Orientierung am Schulerfolg als Ausweg aus der Gewalt

Kechiche liefert in seinem Film Bilder einer zutiefst multikulturellen, aber auch interkulturellen Vorstadt. Das kulturelle Ökosystem ist dort bunt und vielfältig. Dies spiegelt sich nicht nur in dem Ort, an dem der Film spielt – der Vorstadt –, sondern auch in den Figuren und der Musik des Films. Neben der blonden Lydia und Magalie mit ihrer spanischen beziehungsweise lateinamerikanischen Herkunft gibt es Jugendliche beiderlei Geschlechts mit einer eindeutigen asiatischen oder afrikanischen Einwanderungsgeschichte. Dies gilt sowohl für die erste wie auch für die letzte Szene des Films, sowohl für Krimos gesamte Klasse von Krimo als auch für die kleinen Kinder, die auf die Bühne kommen und das Gedicht *La Conférence des oiseaux* von Jean-Claude Carrière vortragen. Diese Vorstadt ist jedoch sehr stark mit dem Maghreb verbunden, und zwar durch die Namen der Figuren (Rachid, Fatim usw.) und die extradiegetische *raï*-Musik. In diesem Unterabschnitt geht es mir nicht darum, der interkulturellen Beziehung zwischen der blonden Lydia und dem jungen Krimo mit nordafrikanischer Herkunft auf den Grund zu gehen oder der Beziehung zwischen Magalie und ihrer spanischen beziehungsweise lateinamerikanischen Einwanderungsgeschichte, geschweige denn der Beziehung zwischen Lydia und ihren Freundinnen (die zweifellos aus dem Maghreb stammen). Stattdessen möchte ich den Schwerpunkt auf die Art und Weise legen, wie diese bunt zusammengewürfelte Community auf den Schulerfolg ausgerichtet ist.

In der nationalen Imagination wird das Bild des französischen Vororts mit Gewalt, Kriminalität, Arbeitslosigkeit und einem hohen Prozentsatz an Schulabbrüchen in Verbindung gebracht. Laut OECD-Zahlen ist die Einschulungsquote der 15- bis 19-Jährigen in Frankreich stetig gesunken; von 89 % im Jahr 1995 auf 84 % fünfzehn Jahre später.[22] Diese Zahlen treffen noch mehr auf Jugendliche in den französischen Vorstädten zu,[23] was den Eindruck vermittelt, dass sie nicht schul- und leistungsfähig wären. Kechiches *minor minoritarian* Ästhetik scheint sich einer solchen Sichtweise zu widersetzen und das Thema anders anzugehen. Kechiche bringt einen kleinen Teil von Vorstadtjugendlichen, die diesen stereotypen Bildern entkommen

21 Carole Milleliri (2011): »Le cinéma de banlieue. Un genre instable«. In: *Mise au point* 3, S. 1–11, hier S. 5. Online unter: http://journals.openedition.org/map/1003 [abgerufen am 23.04.2020]

22 Vgl. OCDE (2012): *Regards sur l'Education 2012. Les indicateurs de l'OCDE*. OCDE, S. 346. Online unter: http://dx.doi.org/10.1787/eag-2012-fr [abgerufen am 12.05.2020]

23 Vgl. Jessie Malet (2010): »Décrochage et scolarisation«. In: *Journal du Droit des Jeunes* 294.4, S. 8–16, hier S. 13f.

wollen und ein großes Interesse an der Schule zeigen, auf die Leinwand. Das Theaterstück von Marivaux *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) steht im Mittelpunkt seines Films; damit sind die Akteur*innen hauptsächlich beschäftigt, die beinahe alle zu derselben Schulklasse gehören. Um Kechiches Perspektive analysieren zu können, rücke ich vor allem das große Engagement der Schüler*innen in den Blick.[24]

Eine der ersten spannenden Szenen des Films ist nämlich das Gespräch zwischen Lydia und einem Schneider. Die Schülerin bittet zunächst um einige Änderungen an ihrem neuen langen Kleid. Sie wünscht sich etwas Längeres. Ihr Gesprächspartner antwortet ihr, dass er keine Zeit habe und dass das Kleid ihr gut passe. Für das Nähen soll sie siebzig Euro bezahlen, aber sie hat an diesem Tag nur fünfzig Euro zur Verfügung und drängt den Schneider vergeblich, diesen Betrag als Bezahlung zu akzeptieren. Letztendlich wird sie Krimo bitten, der zufällig auch anwesend ist, ihr zehn Euro zu leihen, um den Schneider bezahlen zu können. Lydias Opfer und die dahinter stehende Begeisterung wird erkennbar, als deren Freundin Tina erfährt, dass Lydia 60 Euro für die Näharbeiten an ihrem Kleid ausgegeben hat. Tina fällt aus allen Wolken, denn für Teenager aus armen Verhältnissen ist das eine hohe Summe, hoch – aber nicht hoch genug, um ihren Erfolgswillen und ihre Leidenschaft zu ersticken.

Lydia schämt sich nicht, in ihrem Kleid durch die Stadt zu laufen. Unermüdlich fragt sie andere Personen, wie ihnen ihr Outfit gefällt. Sie fühlt sich in ihrem Kostüm schöner, eleganter und selbstbewusster. Dieser letzte Punkt ist auch für Rachid der wichtigste. Bei einer Diskussion mit Lydia und Frida während einer Probe äußert Lydia die Meinung, dass das Kostüm dem Schauspieler hilft, besser in seine Rolle zu schlüpfen. Dabei übernimmt Rachid die Ansicht eines anonymen Profi-Darstellers: »[…] la dernière fois, on avait vu une interview d'un acteur, […] il dit lui, il sentait les sentiments de son personnage que quand il avait mis ses chaussures« (00:14:16-00:14:18). Lydia ignoriert gegenteilige Meinungen völlig: »Je m'en fous moi des gens, je me sens mieux dans mon personnage« (00:13:36). Frida ihrerseits ist eher der Meinung, dass die Kostüme völlig irrelevant sind. Ihrer Ansicht nach sollte der Schwerpunkt eher auf den Gefühlen als auf dem Aussehen liegen.

Hinter der Idee, den Film mit den zahlreichen Auftritten der Schüler*innen fast zu überladen, steckt auch die Absicht, die Selbstlosigkeit und die Entschlossenheit der Jugendlichen plastisch herauszustellen. Insgesamt gibt es sieben Proben, die zwischen zwei und vierzehn Minuten lang sind. Ob es sich um die Proben untereinander (zwei), allein (eine mit Frida), im Klassenzimmer (drei) oder um die öffentliche Aufführung handelt, immer ziehen die Jugendlichen die Aufmerksamkeit auf

24 Ich weise darauf hin, dass diese Aussage nicht als absolut zu betrachten ist. Es gibt doch auch Schüler*innen, die kein Interesse an der Schule haben, was eher zeigt, dass der Film realistisch ist. Umso eindrücklicher ist daher trotz der ungünstigen Rahmenbedingungen das Interesse einiger Kinder an der Schule.

sich. Durch Mut, Kreativität und Ausdauer, eine gut abgestimmte Körpersprache, eine passende Stimme, manchmal auch ein gesteigertes Selbstvertrauen und kalkulierte Bewegungen erwerben sie sich Respekt und Bewunderung. Auch die »Krönung« bleibt nicht aus. Sie beginnt mit den Schüler*innen selbst, die nach der Aufführung stolz auf sich sind. Bei ihrer Aufführung vor Publikum werden sie bejubelt, und vor allem das breite, amüsierte Lächeln der Lehrerin sowie der über 40 Sekunden lang von der Regie gezeigte Applaus zeugen von einer allgemeinen Zufriedenheit. Die Theateraufführung belegt nicht nur den schulischen Erfolg der Jugendlichen, sondern auch den der Schule. Es ist der Schule gelungen, Mitglieder gesellschaftlicher Gruppen, die sich normalerweise meiden, zu versöhnen; eine Gruppe von Jugendlichen, die früher als »Gesindel« galten, zurückzugewinnen – denn die mutmaßlich gewalttätigen Jungen vom Anfang des Films gehören ebenfalls zum Publikum und freuen sich über die Aufführung – und wieder zum Träumen zu bringen. Die Schule wird hier als soziale Institution gezeigt, die dem Lernenden institutionalisiertes kulturelles Kapital zur Verfügung stellt und soziale Mobilität im Sinne Bourdieus ermöglicht. Die im größten Teil des Films fast nicht vorhandene Musik (intra- und extradiegetisch), die verschiedenen Einstellungen (vor allem Halbtotale, amerikanische Einstellung, Halbnah- und Nahaufnahmen) und die fast nicht vorhandene Zeitraffung bei der Wiedergabe der Probe-Aufführungen (ein Effekt der langen Szenen und Kamerafahrten) heben diese Details besonders hervor. Die Zeit wird in diesem Film nicht beschleunigt; Kechiche wählt einen dokumentarischen Stil, um eine andere Realität der jugendlichen Vorstadt-Bewohner*innen zu schaffen: Dies ist ein weiteres Merkmal seiner *minor minoritarian* Ästhetik.

Darüber hinaus ist zu beachten, dass die Aufführung des Marivaux-Stücks in einem Vorort nicht einfach nur ein Spiel ist. Das gilt sowohl für diejenigen, die sich in der Theatergruppe engagieren, als auch für die anderen Schüler*innen derselben Klasse. Nach einer Unterrichtsstunde diskutieren Lydia und ihre Freundinnen über ihren Traumberuf. Einige von ihnen können sich gut vorstellen, in Zukunft einen Beruf im Theaterbereich auszuüben. Nanou zum Beispiel möchte später im Leben als Schauspielerin arbeiten – ein Beleg dafür, dass ein Schulabschluss immer noch Träume wecken und Brücken in ein sichereres berufliches und soziales Leben schlagen kann. Das Ideal ist also nicht mehr weit von der Vorstadt entfernt; es wird vielmehr in die Vorstadt verlegt, in der Vorstadt verkörpert und von der Vorstadt geschaffen. Die Wahl eines Theaterstückes als Ausgangspunkt ist kein Zufall. Kechiche schöpft aus dem politischen Potenzial des Theaters, um seinen Figuren neue Möglichkeiten und Wege aufzuzeigen. Daraus erwächst nicht nur eine Politisierung ihrer Wortmeldungen, ihres Wunsches nach Erfolg und damit nach Emanzipation – Kechiche politisiert auch alles, was sein Film über die *banlieue* äußert. Kechiche rückt die Schule in den Mittelpunkt und erklärt Bildung zu einem zentralen Mittel, mit dem die kriminelle Mentalität gezähmt werden kann, vor allem aber auch gesellschaftliche Versöhnung möglich scheint. Tatsächlich ist die Institution Schule

in Frankreich eine der wichtigsten Säulen, auf die sich die Republik und ihr vertikaler Universalismus stützen.[25] Ähnlich wie bei Laurent Cantet wird die Schule als Institution für den Regisseur Kechiche zu einem »caisse de résonance«.[26] Trotz mancher Vorwürfe, die Institution Schule beteilige sich an der Reproduktion sozialer Ungleichheiten,[27] scheint Kechiche weiterhin an diese Institution zu glauben, an ihre Fähigkeit, Inseln der Hoffnung für die Ausgegrenzten zu schaffen, an ihren Beitrag zum Aufbau einer Republik, die nicht mehr undifferenziert ist, sondern vielmehr die Unterschiede respektiert.

2.1.3 Ein Plädoyer für Interkulturalität

In diesem Unterteil stelle ich die Hypothese auf, dass Kechiches *L'Esquive* (2003) die Frage der Interkulturalität diesmal in einem essayistischen Stil behandelt und dass dies eine weitere Besonderheit seiner *minor minoritarian* Ästhetik ausmacht. Zwar lässt sich *L'Esquive* (2003) als wirklichkeitsabbildendes Medienerzeugnis ansehen, aber ihm wohnt eine profunde essayistische Tragweite inne. Denn der Kombination einer fiktiven Narration mit einem vorgefundenen dokumentarischen Material (hier das Stück von Marivaux) liegt eine bewusst intendierte Herangehensweise des französischen Regisseurs zugrunde. Die Funktion essayistischer Filme wird folgendermaßen beschrieben:

> Essayfilme formulieren eher Fragen, als dass sie Antworten geben. Die Regisseure lassen uns teilhaben an ihrem Nachdenken über die Welt, weshalb die Filme oft etwas Unfertiges und Vorläufiges besitzen. An der Alltagswirklichkeit entzündet sich die subjektive Ideenwelt, weshalb man auch von »dokumentarischen Autorenfilmen« oder kinematografischen (Denk-)Versuchen sprechen könnte.[28]

Weil sie mehr dazu neigen, Überlegungen anzustellen, als klare und abschließende Antworten zu formulieren, verfügen Essayfilme über eine offene Form. Die Handlung entspricht oft einer Argumentationsstruktur, die im Zusammenhang mit der Subjektivität des Regisseurs die Zuschauenden zu persönlichen Deutungen bewegt. Dabei bedient sich das filmmachende Subjekt Strategien wie der Fragmentierung,

---

25 Vgl. Pierre Bourdieu (2001): »La production et la reproduction de la langue légitime«. In: John B. Thompson (Hg.): *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, S. 65–98, hier S. 70f.

26 Dominique Borde (23.09.2008): »Le Figaro«. *›Laurent Cantet à l'école de la vie‹. Review of Entre les murs*. Online unter: www.lefigaro.fr/cinema/2008/09/23/03002-20080923ARTFIG00575-laurent-cantet-a-l-ecole-de-la-vie-.php [abgerufen am 21.04.2021]

27 Vgl. Frédéric Viguier (2006): »Maintaining the Class. Teachers in the New High Schools of the Banlieues«. In: *French Politics, Culture and Society. Special Issue: Lost Banlieues of the Republic?* 24.3, S. 58–80. Aubrey L. Korneta: a.a.O., S. 118.

28 Oliver Keutzer et al. (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS, S. 294.

der Multiperspektivität und der semantischen Ambivalenz dessen, was gezeigt und gehört wird. Was das Gehörte auf dieser Ebene angeht, kann es sich um eine weitere Erzählinstanz handeln, die beispielsweise durch einen Voice-over den inneren Monolog eines Schauspielers überträgt und erläuternde Kommentare in die Narration einfließen lässt.

Die Übernahme von Marivaux' Komödie in den Film ist alles andere als beliebig. Dass dieser bewusst einer subjektiven Strategie entspricht, lässt sich auf verschiedene Weise veranschaulichen. Bei der ersten Probe der Theatergruppe im Klassenzimmer kommt es zu einer Debatte zwischen den beiden Schauspielerinnen Lydia und Frida. Die Lehrerin sieht darin eine interessante Gelegenheit, über eine Schlüsselaussage nachzudenken, die nach ihrer Ansicht im Mittelpunkt des Stücks steht: »Nous sommes complètement prisonniers de notre condition sociale.« Kechiche verwandelt diese Aussage in eine hypothetische Antwort auf die folgende Frage, die im Mittelpunkt seines Werks steht: Sind wir wirklich in unserer sozialen Lage gefangen? Kechiche geht im Film selbst auf diese Frage ein, er skizziert verschiedene Antworten, die sich aus der Montage ableiten lassen. Auf formaler Ebene verwendet er analoge Reihen, kontrastiert aber Bilder und visuelle Metaphorik. Um diese Debatte umfassender zu verstehen, ist es unerlässlich, hier eine kurze Zusammenfassung des Stücks zu bieten, oder zumindest der fünften Szene des ersten Akts, die in den Film aufgenommen wird.

Monsieur Orgon stammt aus einer reichen Familie und möchte seine Tochter Sylvia mit dem Sohn eines alten Freundes, Dorante, verheiraten. Sylvia, die sich überhaupt nicht bereit dazu fühlt, schließt mit ihrem Vater einen Kompromiss: Um die Charakterzüge ihres Heiratskandidaten besser beobachten zu können, möchte sie bei seinem nächsten Besuch die Rolle ihrer Dienerin Lisette spielen. Diese müsste sich also wie Sylvia verhalten. Was sie jedoch nicht weiß: Dorante hat sich denselben Tarnungstrick ausgedacht und plant, ihn bei seinem Besuch anzuwenden. Zu diesem Zweck tauscht er auch die Rolle mit seinem Diener Arlequin. Darüber informiert Dorantes Vater seinen Freund Monsieur Orgon durch einen Brief. Zusammen mit seinem Sohn Mario, Sylvias Bruder, treffen sie die Entscheidung, zu schweigen und sich am Spiel des Zufalls und der Liebe zu erfreuen. Was schließlich passiert: Sylvia kann dem Charme des den Diener spielenden Dorante nicht widerstehen, für den falschen Dorante interessiert sie sich nicht. Im Gegenteil: Die falsche Sylvia (Lisette) verliebt sich in den falschen Dorante (in Wirklichkeit Arlequin). Dasselbe gilt für Dorante und Harlekin, die, ohne eine Ahnung von dem Tausch der beiden Frauen zu haben, wiederum in Sylvia beziehungsweise Lisette verliebt sind. Am Ende des Stücks heiraten die reichen Dorante und Sylvia sowie die Diener Arlequin und Lisette untereinander. In einer provokanten Verwechslungskomödie kehrt Marivaux die sozialen Beziehungen zwischen Herr*innen und Diener*innen um. Damit stellt er die etablierte soziale Ordnung der damaligen Gesellschaft auf die Probe. Kechiche macht sich dieses emanzipatorische Anliegen zu eigen und passt es an seine Zeit

und seinen sozialen Kontext an. Er platziert seine filmische Handlung in der französischen *banlieue* und stellt erneut die Frage: Sind wir eigentlich Gefangene unserer sozialen Lage?

Kechiche benutzt vereinzelte Fundstücke (frz. »objets trouvés«[29]) aus dem Stück von Marivaux, die in sein filmisches Assoziationsnetz Eingang finden und dessen Logikstruktur offenbaren. Hierbei lassen Momente auf der Ton- und Bildebene »einen vielfältigen Sinn erkennen oder verharren manchmal in rätselhafter unerschließbarer Dichte«,[30] was die Komplexität von Kechiches Ästhetik ans Licht bringt. Der herausfordernden Frage, ob wir eigentlich Gefangene unserer sozialen Verhältnisse sind, stellt Kechiche in seinem Film kontrastierende Antworten entgegen.

Die folgenden Ausführungen der Lehrerin können als negative Antwort auf diese Frage ausgelegt werden. Sie sagt nämlich (00:27:38-00:27:56):

> Ce qu'il nous montre c'est qu'on est complètement prisonnier de notre condition sociale; et que quand on est riche pendant 20 ans et pauvre pendant 20 ans, on peut toujours se mettre en haillons quand on est riche, et puis en robe de haute couture quand on est pauvre, on ne se débarrasse pas d'un langage, d'un certain type de sujet de conversation, d'une manière de s'exprimer et de se tenir qui indiquent d'où on vient.

Die Aussage der Lehrerin ist klar: Der Mensch ist ein Gefangener seiner sozialen Lage. Dazu zieht sie Beispiele aus dem Stück von Marivaux heran. Obwohl sie sich alle verkleidet haben, verlieben sich die Reichen in die Reichen (Sylvia und Dorante) und die Armen in die Armen (Lisette und Arlequin). Wenn man 20 Jahre lang arm ist, kann man seine soziale Stellung nicht ändern, nur weil man sich in Haute Couture gekleidet hat oder weil man plötzlich in einem Schloss wohnt und über eine Vielzahl von Bediensteten verfügt. Der Täuschungsversuch ändert nichts am sozialen Status. Man wird immer von Elementen wie seinem Habitus, seiner Erziehung und seiner Wissenskultur verraten. Bourdieu nennt dies das kulturelle Kapital.[31] Es wirkt wie ein Beurteilungsschema, das sich unbemerkt in den alltäglichen Handlungen eines Individuums verfestigt und sich so als Disposition dauerhaft einverleibt.[32] Die Haltung, das Benehmen, die Unterhaltungsthemen, die Interessensschwerpunkte und die Redeweise werden die Herkunft, die sozialen Verhältnisse eines Menschen verraten. Dies bedeutet dann, dass das Sein an sich nicht existiert. Das ontologische Sein ist reine Illusion, denn das Sein wird hier nicht außerhalb des Zwangsrahmens

29 Oliver Keutzer et al.: a.a.O., S. 292.

30 Thomas Koebner (2007): *Reclams Sachlexikon des Films*. Ditzingen: Reclams, S. 176.

31 Vgl. Pierre Bourdieu: *Le champ littéraire*. a.a.O., S. 18.

32 Vgl. Pierre Bourdieu [1979](1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übers. von Bernd Schwibs/Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 129.

des Habitus gedacht. Damit wird die zentrale Bedeutung des kulturellen Kapitals für die Selbstbestimmung und die soziale Mobilität erneut vergegenwärtigt. Bourdieu sah in ihr die wichtigste Kapitalart.[33]

Wenn man die Figurenrede der Lehrerin und den Ort (die *banlieue*), an dem die Handlung des Films stattfindet, parallelisiert, lassen sich noch weitere Elemente ableiten, die Antwort geben auf Kechiches Frage, ob wir Gefangene unserer sozialen Verhältnisse bleiben müssen. Eine *banlieue* als ausgegrenzter Raum wird es auch Jahrzehnte später schwer haben, anders auszusehen als das, was sie in der nationalen Imagination Frankreichs fast immer war. Eine *banlieue* als ausgegrenzter Raum wird es auch nach vielen Jahren nicht schaffen, ihren Bewohner*innen das beizubringen, was sie nicht hat. Krimo kann dafür als Beispiel herangezogen werden. Krimo versteht fast nichts vom Theater. Er ist schlaff, zerstreut, schüchtern und manchmal sehr nervös. Er kann nicht klar und deutlich sprechen. Bei einer Probe macht er sich vor der Klasse lächerlich. In einer amerikanischen Einstellung wird gezeigt, wie er sich in seiner Schüchternheit vor den anderen Klassenkameraden am Hintern kratzt, was auf einen durch Scheu ausgelösten Stress hindeutet. Die Lehrerin bringt er durch seine unaufhörlichen Verstöße in Rage. Seine Freunde sind zutiefst überrascht, als sie erfahren, dass er Theater spielt. Sie verspotten ihn: Krimo »joue au théatre comme un pédé«, weil er sich verkleiden soll. Fatim beispielsweise betrachtet die Kostüme als »conneries«. Daraus lässt sich schließen, dass Kechiche Krimos Theaterunfähigkeit und die Abneigung seiner Freunde gegen das Theater mit ihren sozialen Positionen oder ihrem sozialen Umfeld in Verbindung bringt. Diese beiden gegensätzlichen Referenzen im nationalen Imaginären (einerseits das Theater sowie die französischen Literatur als Verweise auf eine *high culture*, als Mythos eines homogenen *weißen* Frankreichs und andererseits die Vorstadt als Verweis auf die populäre »Kultur« der Eingewanderten) bezeichnet Serge Kaganski als »incongruous territories«.[34] Kechiche scheint den deterministischen Charakter der sozialen Position mit einer kontrastiven Montage und somit einer *minor minoritarian* Montage in Frage zu stellen, da sich daraus eine neue Perspektive auf diese sozialen Beziehungen ergibt. Ebenfalls um das Stück von Marivaux herum zeigt er Schauspieler*innen, die eine andere Perspektive präsentieren, die mit der von Krimo kontrastiert. Es handelt es sich hierbei um Lydia, Frida und Rachid, deren Fleiß und Begeisterung für das Theater davon zeugen, dass die Jugendlichen in den Vorstädten nicht in ihrem sozialen Raum gefangen sind. Ihr schulisches Engagement lässt sie sogar von einem »normalen« Berufsleben in der Theater- oder Filmbranche träumen. Unter der Voraussetzung eines erworbenen und inkorporierten kulturellen Kapitals besteht die Möglichkeit, nachhaltig erlebte soziale Einschränkungen und dadurch beeinträchtigte Lebenschancen zu überwinden. Auf diese Weise wird die Schule zum

33 Vgl. Pierre Bourdieu: »Les trois états du capital culturel«. a.a.O., S. 3.

34 Serge Kaganski zit.n. Dana Strand: a.a.O., S. 260.

Zugang zu »allgemein verfügbaren und erstrebenswerten sozialen Gütern und/oder zu sozialen Positionen, die mit ungleichen Macht- und/oder Interaktionsaktionsmöglichkeiten ausgestattet sind«.[35]

Was die Debatte über die Mobilität zwischen den sozialen Klassen offenbart, ist die soziale Ungleichheit. Es entsteht immer wieder der Eindruck, dass die Strukturierung der Gesellschaft einer ungleichen Skala entspricht. Dieser Ansicht scheint Kechiche zu widersprechen. Er dekonstruiert jegliche Ontologie der Überlegenheit bestimmter Klassen, denn ebenso wie die Liebe sind auch *race*, Geburtsort und -klasse reine Zufälle. Es ist kein Verdienst, in der Stadt geboren zu sein, bei der Geburt eine weiße Hautfarbe zu haben oder Kind einer reichen Familie zu sein. Dasselbe gilt für Mittelstands- oder arme Familien. Es sollte kein Fluch sein, in einem Vorort geboren zu werden, in einem Vorort aufzuwachsen oder dort zur Schule zu gehen.

Diese Logik lässt sich in der Montage aufspüren, was ihre Bedeutung für dieses Genre und damit Kechiches *minor minoritarian Ästhetik* noch einmal hervorhebt. Kurz vor der öffentlichen Theateraufführung der Jugendlichen bringt der Film eine Gruppe kleiner Kinder auf die Bühne (siehe Abbildungen 5–6). Ihr Alter variiert allem Anschein nach zwischen vier und fünf Jahren, sie gehören allen Geschlechtern an. Anhand der Namen (zum Beispiel Abdelkrim), der Hautfarbe und der Gesichtszüge lässt sich erahnen, dass die meisten von ihnen eine Migrationsgeschichte haben und somit im Sinne des Regisseurs alle Teile der Welt repräsentieren. Auf der Bühne führen sie einen allegorischen Text von Jean-Claude Carrière auf, *La Conférence des oiseaux* (dt. Die Konferenz der Vögel). In diesem Text begeben sich die Vögel auf die Suche nach einem Simorgh, einem mythischen Vogel, der zu ihrem König werden soll. Auf diese Weise versuchen sie, ihre Konflikte und Streitigkeiten zu überwinden. Am Ende ihrer abenteuerlichen Suche kommen sie zu dem Schluss, dass es keinen Simorgh gibt, der ihnen überlegen ist – sie selbst sind der Simorgh. Der Schlusssatz der Vorführung ist klar und unmissverständlich: »Nous avons fait un long voyage pour parvenir à nous-mêmes« (01:48:53-01:48:55).

35 Reinhard Kreckel (2004): *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit*. 3. Aufl. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, S. 17.

Abb. 5–6: Screenshots aus L'Esquive (2003) (01:45:16 und 01:45:32)





Dieser allegorische Text verleiht dem Film eine andere Färbung, da er in einen Dialog mit anderen Elementen der Montagestruktur tritt. Er wird zu einer Hymne auf die Gleichheit. Ohne die Unterschiede zwischen den Menschen leugnen, die zu Streitigkeiten, Meinungsverschiedenheiten und Konflikten aller Art führen, nivelliert er die Hierarchien zwischen ihnen. Stattdessen legt er den Schwerpunkt auf das, was sie alle gemeinsam haben: ihre Menschlichkeit. Wahre Menschlichkeit kennt weder Hautfarbe noch materielle Güter, sie pflegt respektvolle Beziehungen zu anderen, auf gleicher Augenhöhe. Dieser Appell an interkulturelles Zusammenleben bildet zusammen mit dem ästhetischen Verzicht auf Gewaltnarrative im Kontext mit der französischen *banlieue* in *L'Esquive* (2003) den Kern einer *minor minoritarian* Ästhetik, die sich von üblichen Formen eines *cinéma de banlieue* fernhält. Sie hat Kechiche zum ersten Mal für eine allgemeine Anerkennung in Frankreich prädestiniert.

2.2 Zur Artikulierung einer vitalen Ästhetik: Über das *cinéma de banlieue* hinaus

Im Anschluss an die Auseinandersetzung mit den in *L'Esquive* (2003) artikulierten Kategorien des politischen Zusammenhangs und der Interkulturalität wird im Folgenden der Fokus auf die Analyse des vitalen Charakters in Kechiches Filmästhetik gelegt. Dafür soll hier nun der Zusammenhang zwischen diesem Film und dem französischen Filmfeld in den Blick gerückt werden. Ich werde mich zum einen speziell auf die ästhetischen Strategien konzentrieren, mit deren Hilfe er sein Feld, in diesem Fall das Genre des *cinéma de banlieue*, diskutiert, und ihm widerspricht, um sein Profil als *minor minoritarian* Filmemacher zu erstellen. Folglich werde ich seine Beziehung zur filmischen Erzählung von Gewalt und zur Musik als diegetischem Element analysieren. Zum anderen werde ich darauf achten, wie sich das kulturelle Filmfeld gegenüber seiner Ästhetik positioniert, um zu bestätigen, zu würdigen und sogar zu legitimieren, was ich als den *minor minoritarian* Status dieser Ästhetik betrachte.

2.2.1 Zum Abstand von der Narration der Gewalt

David-Alexandre Wagner hat sich zwischen 1981 und 2010 mit dem Vorstadtkino in Frankreich beschäftigt. Aus seinem wissenschaftlichen Bemühen kristallisierte sich heraus, dass die Filme aus diesem Genre einige Gemeinsamkeiten aufweisen, die er einer syntaktischen und einer semantischen Ebene zuordnet. Die syntaktischen Elemente beziehen sich auf eine spezifische Sprache, die auf »la froideur des couleurs et des tons«, »un souci de réalisme social« und eine der Norm entgegengestellte Musik hinweist. Währenddessen verweisen die semantischen Komponenten auf ein meist männliches Universum, das das Profil der Schauspieler*innen, den Filmraum mit seiner sozialen Gewalt und die zwischenmenschlichen Beziehungen illustriert.[36] Dieser semantischen Auflistung können auch die Repräsentation von Staatsinstitutionen (Schule, Polizei usw.) als Feinde und die polizeiliche Gewalt hinzugefügt werden.[37] In dieser Hinsicht können Filme wie *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) von Mehdi Charef und *La Haine* (1995) von Mathieu Kassovitz als Beispiele genannt werden.

Schon der Inhalt des Trailers lässt erkennen, dass Kechiche auf radikalste Weise eine Diskussion über das Genre des *cinéma de banlieue* führen möchte. Für einen Film, der in einer Vorstadt spielt und den man von vornherein dem *cinéma de banlieue* zugeordnet hätte, fällt die Auswahl der dargestellten Szenen auf, die sich meist mit Theateraufführungen sowie der Liebesthematik befassen. Besonders auffällig sind die eindringlichen und wiederholten »amuse-toi« der Französischlehrerin, die an Krimo gerichtet sind. Sie bezeugen, dass das Spiel, das Vergnügen, die Unterhaltung und der Spaß in den Mittelpunkt des Films gestellt werden. Es geht darum, das Leben zu genießen, einen Sinn im Leben zu finden und zu verstehen, warum das Leben und die Kunst schön sind. Im Gegensatz zu oberflächlicher Unterhaltung fordert sie dazu auf, Marivaux' Botschaft und den Sinn der Theaterkunst zu entdecken und die Kunst des Schauspielens wertzuschätzen. Kechiches Ästhetik dreht den klischeehaften Misanthropismus, der alle Krimos zu Opfern und Schurken machen will, tatsächlich wie einen Handschuh um. Eine solche narrative Strategie ist weit entfernt von den vielfältigen filmischen Gewaltdarstellungen über die *banlieues*: Gewalt in der Sprache und der Aussprache, Gewalt im Ton durch die Geräusche, die von Schusswaffen erzeugt werden, Gewalt in den Bildern durch die gefilmten

36 David-Alexandre Wagner (2011): *De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée. La représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*. Bern et al.: Peter Lang, S. 51f.

37 Vgl. Ebd. Julien Neiertz (01.06.2014): »Metropop«. *Tours et détours. 50 ans de banlieue au cinéma, La construction d'une représentation de la banlieue et de ses jeunes habitants dans le cinéma français des années 50 aux années 2000*. Online unter: http://metropop.org/wp-content/uploads/2014/06/Articles-le-repr%C3%A9esntations-de-la-banlieue-au-cin%C3%A9ma-V4-.compressed.pdf [abgerufen am 24.02.2019]

Schusswaffen. Die ergänzenden Worte der Lehrerin aus dem Trailer von *L'Esquive* (2003) lauten; »Change de langage, change de manière de parler, change de manière de bouger.« Sie können aus derselben Perspektive als weitere Beispiele für die programmatische und paradigmatische Stellungnahme des Regisseurs innerhalb seines nationalen kulturellen Feldes angeführt werden. Dennoch kommt man nicht umhin, in diesem Programm eine Provokation zu erkennen. Diese Provokation besteht in der Aussage, dass sich das persönliche Schicksal scheinbar nur durch diese Details ändern lässt.

In *L'Esquive* (2003) werden bestimmte Elemente auf semantischer Ebene aufgegriffen, sodass der Film unter anderem von Wagner und Neiertz als eine Schöpfung aus dem *cinéma de banlieue* betrachtet wird. Zum größten Teil haben die Schauspieler*innen das Profil kleiner, marginalisierter Personen, die täglich eine respektlose Sprache verwenden. Was die anderen semantischen Merkmale betrifft, werden sie im Film vom Regisseur bewusst verändert. Zunächst einmal ist das menschliche Universum nicht mehr als vorwiegend männlich definiert, da zahlreiche weibliche Figuren sowohl in Haupt- als auch in Nebenrollen die Bühne betreten, beispielsweise Lydia, Magalie, Nanou oder auch die Französischlehrerin. Sie steht zwischen zwei Welten, insbesondere zwischen der der *banlieue* und der Republik, des idealen Frankreichs, und zwischen zwei Zeitperioden, der Vergangenheit von Marivaux und der Gegenwart von Kechiche. Damit stellt sie eine Vermittlerin dar, durch die auch der Traum, das politische Wort und die engagierte Handlung entstehen. Zweitens tauchen die soziale Gewalt und die Jugendkriminalität, die *banlieue*-Filmen innewohnen, in *L'Esquive* (2003) nur in verdünnter Form auf. Schlägereien oder Schießereien zwischen Bewohner*innen einer Siedlung, diskriminierte Jugendliche auf der Suche nach einem Arbeitsplatz oder vor dem Eingang eines Clubs sowie der offene Konflikt zwischen Sicherheitsbeamten und Vorstadtjugendlichen, die dem Schema typischer *banlieue*-Gewaltszenen entsprechen,[38] fehlen in Kechiches Film. Verbrannte Autos und Drogendeals sind nicht Teil der Erzählstruktur. Drittens bildet die *banlieue* als Hauptdarstellungsraum die Grundlage für eine neue Inszenierung.

38 David-Alexandre Wagner: a.a.O., S. 53.

Abb. 7–8: Screenshots aus L'Esquive (2003) (00:17:52 und 00:17:12)





In seiner Inszenierung der Vorstadt als Raum setzt Kechiche eine *minor minoritarian* Ästhetik um, die die Vorstadt aus den üblichen Dichotomien herauslöst. Die Vorstadt erscheint nicht mehr als ein Feind der staatlichen Institutionen, als ein Gegenpol zur Stadt und ihren klassischen künstlerischen Traditionen wie dem Theater. Die Darstellung der Vorstadt in *L'Esquive* (2003) entsteht nicht aus einem Prozess, der sie der Stadt gegenüberstellt. Die Stadt wird nicht idealisiert. Vielmehr stellt die Vorstadt hier eine Mischung dar, die das kulturelle Spektrum der Stadt umfasst. Die Jugendlichen in *L'Esquive* (2003) zeigen ein großes Engagement für ihre schulische Ausbildung. Dies zeigt sich vor allem an ihrem Interesse für das klassische Theater und an der intensiven Vorbereitung auf die für das Schulfest geplante Theateraufführung. Viele dieser Vorbereitungsszenen finden an einem bestimmten Vorstadt-Ort mit der Form eines Theaters statt (siehe hierzu die Abbildungen 7–8). Auf diese Weise will der Regisseur mit den negativen Mastererzählungen über die Vorstadt brechen und sie aus einem neuen Blickwinkel darstellen. Er lässt sie nun als einen Raum hervortreten, der mit klassischen Kunstformen wie dem Theater in Verbindung gebracht werden kann. So könnten etwa die verwendeten Stufen auch in einem griechischen Amphitheater zu finden sein. Die *banlieue* wäre also eine Landschaft, die sich in die klassische Szenerie am Ursprung des Theaters einfügen könnte: die *cité*, die griechische *Polis*. Daneben zeigt Kechiche die *banlieue* aber auch als einen Raum, dessen Bewohner*innen sich in das Stück von Marivaux quasi verlieben. Indem sie sich das Stück von Marivaux und seine Sprache aneignen, distanzieren sie sich von dem Bild der Vorstadt, in dem nur »inculture (analphabétisme, échec scolaire) et rapports de force (loi de la rue, loi du plus fort)«[39] herrschen.[40] Diese Versöhnung der Vorstadt mit den Institutionen, insbesondere mit der Schule einerseits

39 Ebd.

40 Obwohl es eine Distanzierung gibt, ist es dennoch bemerkenswert, dass Krimo sich nicht auf das Theater einlässt und auch keine Beziehung zu Lydia eingeht. Der Film kann also auf dieser Ebene als doppeltes Scheitern gesehen werden. Dieses Wechselspiel zwischen Erfolg und Scheitern, zwischen Glanz und Melancholie, ist meiner Meinung nach Kechiches essayistischer Erzählung zu verdanken. Diese bietet mehrere Spuren, die in verschiedene Richtungen gehen können.

und dem Theater andererseits, ermöglicht es, die Vorstadt als einen Ort zu diskutieren, der sich nicht mehr von der Außenwelt abschottet, sondern sich vielmehr wieder in Beziehung zu dieser Welt denkt. Die *minor minoritarian* Ästhetik des Films verändert den Blick auf die Vorstadt und ihre Bewohner*innen, indem sie Mittel aus dem Theater, der klassischen Literatur und der Bildsprache einsetzt.

2.2.2 Zur Musik als Demarktionszeichen des *cinéma de banlieue*

Akö (2016), das dritte Album des französisch-kamerunischen Sängers Blick Bassy, lässt erkennen, wie stark es vom Blues beeinflusst ist. Blick Bassy selbst gibt zu, dass dieses Album eine Huldigung an den amerikanischen Blues-Sänger Skip James aus den 30er Jahren ist.[41] Der Film *The Soul of a Man* (2003) von Wim Wenders zollt diesem Künstler ebenfalls Tribut. *Akö* (2016) fügt sich ein zwischen den musikalischen Traditionen des Blues und des Assiko, der aus den Bantu-Kulturen stammt. Besonders hervorzuheben auf *Akö* (2016) ist der Titel *One love*. Er ist ausschließlich mit Gitarre, Cello, Posaune und Banjo besetzt. Diese Komposition hat eine sehr schlichte Form, deren Klarheit und Botschaft im Vordergrund stehen. Auch Kechiches Film *L'Esquive* (2003) kommt ohne große musikalische Untermalung aus. Seine Filme bieten musikalisch recht karge Kost, als wolle er eine andere Form der Botschaft betonen oder seine Botschaft in einer anderen, eindeutigeren Form vermitteln. Es ist daher angebracht, die Herausforderungen eines solchen Ansatzes in Bezug auf den französischen Film zu analysieren.

In seiner ausführlichen Studie über das *banlieue*-Kino in Frankreich schreibt Wagner der Musik in *banlieue*-Filmen eine besondere Rolle zu. Seine Studie bietet einen qualitativen und quantitativen Gesamtüberblick über die Art und Weise, wie Musik in den *banlieue*-Filmen eingesetzt wurde. Die Musik, um die es hier geht, ist sowohl diegetisch als auch extradiegetisch. Obwohl die Musik in diesen Filmen auf unterschiedliche Weise eingeführt wird und von unterschiedlicher Dauer ist, bietet Wagners Untersuchung einen guten Ausgangspunkt, um Kechiches Abgrenzung vom Genre des *cinéma de banlieue* anhand seines Films *L'Esquive* (2003) zu untersuchen.

In den meisten *banlieue*-Filmen dient die Musik dazu, einen Diskurs nachdrücklich zu unterstützen. Ihre Präsenz in diesen Filmen ist alles andere als zufällig. In Bezug auf die Dauer identifiziert Wagner drei Haupttrends in den *banlieue*-Filmen zwischen 1984 und 2005. Zwischen 1984 und 1994 schwankte die Musikdauer zwischen 17 und 23 Minuten, was einem Durchschnitt von 26 % entspricht. Im Zeitfenster zwischen 1995 und 1999 steigt dieser Prozentsatz auf einen Modus von 30 %. In

41 Vgl. Amobé Mévégué (13.06.2015): »France 24«. *Blick Bassy. Le prince du swing africain.* Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=D-3__Mk7kmc [abgerufen am 17.07.2022]

den Jahren 2000 bis 2004 liegen die musikalischen Einträge durchschnittlich bei etwa 38 %.[42] Aus quantitativer Sicht verzeichnet die (extra-)diegetische Musik in *banlieue*-Filmen also einen allmählich steigenden Anteil. Am meisten wird Musik verwendet in Filmen wie *Zone Franche* (1996) von Paul Vecchiali (45 %), *Billy-ze-kick* (1985) von Gérard Mordillat (48 %), *Le Défi* (2002) von Blanca Li (55 %), *Yamakasi* (2001) von Julien Seri und Ariel Zeitoun (58 %), *100 % Arabica* (1997) von Mahmoud Zemmouri (65 %), *Dans tes rêves* (2005) von Denis Thybaud (65 %) und *Banlieue 13* (2004) von Pierre Morel (85 %).

In einer streng kontextuellen Perspektive helfen die musikalischen Einträge dabei, den Film direkt oder indirekt mit der *banlieue* in Verbindung zu bringen. Die in einem Film wie *La Thune* (1991) von Philippe Galland angebotene Musikwelt, die sich aus nordafrikanischen und orientalischen Klängen zusammensetzt und von Smurf- und Breakdance-Schritten begleitet wird, ist integraler Bestandteil einer populären Vorstadtkultur in Frankreich. In Bertrand Bliers *Un, deux, trois, soleil* (1993) sind die *raï*-Musikkompositionen von Cheb Khaled überrepräsentiert, wodurch sich der Film seinerzeit stark mit der Vorstadt identifizierte. Auch wenn sie in Philippe Faucons Film *Samia* (2000) nur wenig Platz einnimmt, bleibt die Musik auch hier hauptsächlich nordafrikanischen und arabischen Ursprungs. Im Abspann wird beispielsweise der Titel *Qalantica* (2000) von Rachid Taha abgespielt. Der sehr engagierte Film *Wesh Wesh* (2001) von Rabah Ameur-Zaïmeche enthält eine Musikauswahl, die unter anderem aus folkloristischen Musikstilen aus dem Maghreb besteht und in dessen Diegese Figuren auftreten, die einen mehr oder weniger deutlichen Bezug zu dieser Region haben. Ausgehend von solchen Beispielen lässt sich folgern, dass eine solche Musikauswahl eine ethnische Identifikationsfunktion hat. Wagner würde hier von Musik als »marquage ethnique«[43] sprechen. Tatsächlich sind sowohl die *raï* als auch folkloristische Musikstile nordafrikanischer Herkunft wiederkehrende Merkmale des Genres *cinéma de banlieue* und klare Anspielungen auf die französischen Vorstädte, die stark von Einwanderer*innen mit maghrebinischer Einwanderungsgeschichte besiedelt zu sein scheinen.[44]

Die Raumartikulation variiert von Genre zu Genre. In vielen Filmen des Genres *cinéma de banlieue* umfasst der soziale Raum jahrelang das ethnische Spektrum nordafrikanischer Herkunft. Die Musik spielt hierbei auf der narrativen Ebene eine wichtige Rolle. Sie kann mit einer oder mehreren Figuren im Film identifiziert werden, die dazu beitragen, eine Position zu formen oder Ideen der Handlung zu untermauern. In diesem Sinne erscheint die Musik nicht als bloßer Komparse in der

42 Vgl. David-Alexandre Wagner: a.a.O., S. 312f.

43 Ebd., S. 356.

44 Vgl. Julien Gaertner (2005): »Aspects et représentation du personnage arabe dans le cinéma français. 1995–2005: Retour sur une décennie«. In: *Confluences Méditerranée* 55.Herbst, S. 189–201, hier S. 195.

ästhetisch-narrativen Komposition des Films. Sie ist keine akustische Kulisse, deren Bedeutung unterschätzt werden sollte. Erinnert sei an die Bilder des Rock'n Roll der 1980er Jahre und des rhythmischen und schnellen Jazz-Rock in Filmen wie *Billy-ze-kick* (1985) von Gérard Mordillat, *Il y a maldonne* (1987) von John Berry, *Laisse béton* (1984) von Serge Le Péron, *Louise l'insoumise* (1984) von Charlotte Silvera und *La Smala* (1984) von Jean-Loup Hubert. In diesen Filmen erkennt man zweifellos eine auf die Vorstadt beschränkte, verwirrte, entsetzte, besorgte und rebellierende Jugend, die sich der Bourgeoisie und der Stadt mit ihrer zentralen Stellung widersetzen. Ein Paradigmenwechsel auf musikalischer Ebene ist bei Filmen wie *Ma 6-T va crack-er* (1997) zu beobachten, in denen neue Musikstile eingeführt wurden, wodurch der Einfluss der *raï* als Musikart und der orientalischen Lieder bis in die 2000er Jahre hinein immer weiter zurückgedrängt wurde. Aus historischer Sicht entsprach diese Veränderung dem neuen Musikgeschmack einer Jugend in den französischen Vorstädten, die ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre eine immer stärkere Vorliebe für Stile wie RnB, Hip-Hop, Rap und sogar lateinamerikanische Musik hatte. Solche Stile wurden in Filmen eingesetzt wie zum Beispiel in *La Haine* (1995), *Zone franche* (1996) und *Le Défi* (2002), jeweils von Mathieu Kassovitz, Paul Vecchiali und Blanca Li. Diese unterschiedlichen kulturellen Einflüsse verwiesen auf eine kulturelle Diversifizierung des sozialen Raums in den Vorstädten; zugleich verbanden sich in der allgemeinen kulturellen Vorstellung diese damals neueren Musikstile eng mit dem Image der Vorstädte. Durch diesen Wechsel der Musikstile entsteht zwar eine multikulturelle Vorstadt, die jedoch weiterhin durch negative Klischees repräsentiert wird.

Kechiches Film *L'Esquive* (2003) nimmt beim Thema Musik in erklärtem Kontrast Abstand von den meisten Filmen aus der benannten Gruppe des *cinéma de banlieue*. Außer dem Nachspann hat der Film einen (extra-)diegetischen Musikanteil von 15‹ Minuten, wobei übliche Ausschnitte aus Stilen wie RnB, Hip-Hop oder Rap völlig fehlen. Hierzu hat sich Kechiche kurz nach dem Kinostart seines Films wie folgt geäußert:

> Le hip-hop, le rap, le slam sont des formes d'expression très fortes. Mais je ne les ai pas utilisées de peur que ça prenne trop de place. Le film est déjà très bavard, le rap l'est aussi, ça aurait été compliqué de les articuler. Par ailleurs, je crois que, si on n'existe pas à l'image, on n'existe pas du tout. On peut faire toute la musique qu'on veut, ça ne devient significatif que si on apparaît dans les images, et pas seulement dans les clips, qu'une société produit d'elle-même.[45]

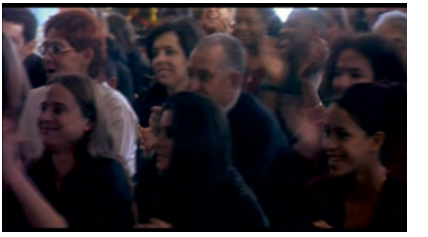
45 Jean-Marc Lalanne (07.01.2004): »Les Inrockuptibles«. *L'Esquive. Entretien avec Abdellatif Kechiche*. Online unter : https://www.lesinrocks.com/2004/01/07/cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104/ [abgerufen am 30.07.2020]

Kechiche erklärt seine Distanz zu Hip-Hop, Rap und Poetry Slam damit, dass sie eine sehr starke, eindringliche Ausdrucksdimension haben und daher im Film allzu deutlich auffallen können. Dies könnte die Intentionalität des Regisseurs unter Umständen an den Rand drängen. Ein weiterer Grund für diese ästhetische Entfremdung sind wahrscheinlich die reproduzierten klischeehaften Bilder von Gewalt und Jugendkriminalität in den Vorstädten, die solche Stile in der kollektiven Vorstellung hervorrufen. Im Gegensatz zu den Musikarten, deren starke Betonung er für problematisch hält, hat sich Kechiche für ruhigere Stile entschieden. Damit legt er den Schwerpunkt auf das visuell Erfahrbare. Dazu gehören die filmischen Bilder, die Figuren, ihre durch Nah- und Detailaufnahmen vermittelte Körpersprache und vor allem die Dialoge. Das artikulierte Wort, das vor Gewalt rettet, hat Vorrang vor der Musik. Letztere würde hier als ein »roheres« und weniger nuanciertes Medium erscheinen. Diese ästhetischen Strategien münden definitiv in einen anderen Diskurs über die französischen Vorstädte. So erklärt sich, warum Kechiches Musikauswahl im Film oft nur gering dosiert ist oder ganz wegfällt. In einer Szene liest Krimo das Theaterstück *Le Jeu de l'amour et du hasard* zu Hause in der Küche, und neben ihm ertönt leise ein *raï*-Song, der Platz macht für einen Krimo, der sich ganz dem Theaterstück und indirekt seinem Verführungsspiel widmet. Ganz ähnlich ist im Sender des Autos, in dem Krimo und Lydia gegen Ende des Films sitzen, ein sanftes lateinamerikanisches Lied zu hören. Kechiche bevorzugt offensichtlich gegenüber solcher folkloristischen Musik das Spiel der Schauspieler*innen, das Gespräch zwischen ihnen, bei dem es vornehmlich um ihre Emotionen und zärtlichen Gefühle füreinander geht.

Musikausschnitte sind auch in zwei weiteren Szenen und im Abspann zu hören, und zwar gegen Ende des Films bei der Aufführung der Kinder vor der gesamten Schule und den Eltern und beim daran anschließenden Empfang. Die *raï*-Musik beim Bühnenauftritt ist eher und märchenhaft-lyrisch und enthält keine Worte. Sie begleitet eine Aufführung, die, wie oben erläutert, einen Appell an die Teilnehmenden und Zuschauenden darstellt, »aus dem kulturellen Nebeneinander ein Miteinander«[46] aufzubauen. Dafür soll man sich auf den »Anderen« einlassen, ihn mit Respekt und auf einer wirklich gleichberechtigten Basis behandeln. Diese nachdrückliche Aufforderung wird durch die begleitende Musik unterstützt; sie lenkt die Aufmerksamkeit auf den reflexiven und herausfordernden Charakter dieser Botschaft. Kechiche gelingt es auf diese Weise, innerhalb des *cinéma de banlieue* Musik funktional neu zu verwenden.

46 Roland Hagelbüchle (2002): *Von Multi-Kultutralität zur Inter-Kulturalität*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11.

Abb. 9–12: Screenshots aus L'Esquive (2003) (00:12:15, 01:48:58, 01:54:26 und 01:54:52)



Kechiches *minor minoritarian* Umgang mit Musik hinterfragt nicht nur manche klassischen Merkmale des Genres *cinéma de banlieue*, sondern versucht auch, sich von diesem zu emanzipieren. Der der Aufführung nachfolgende Empfang suggeriert einen mikrokosmischen Zwischenraum, in dem die offensichtlich aus unterschiedlichen Kulturen stammenden Beteiligten »der Politik der Polarität entkommen und zu dem anderen unserer selbst werden [können]«.[47] Die Herzlichkeit auf den Gesichtern und in den Unterhaltungen belegt ein harmonisches Miteinander, das sich von Überlegenheitsgefühlen verabschiedet hat (siehe Abbildungen 9–12). Dies zeigt erneut, dass sich Kechiches Ästhetik vorrangig dem Menschen an sich und seinen Ausdrucksformen wie Sprache und Emotionen widmet. Die Semantik des Filmtitels (*L'Esquive*) bringt es zum Ausdruck: Kechiche weicht listig aus, spielt den Unruhestifter gegenüber den festgelegten Ritualen des *cinéma de banlieue*, macht manchmal ratlos und regt zumindest zum Nachdenken an über die Herausforderungen einer Neusemantisierung der *banlieue* als Raum. Hierin sieht Vincent Thabourey eine »revendication du droit à la fiction«.[48]

47 Homi Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. a.a.O., S. 58.

48 Vincent Thabourey (2004): »L'Esquive. Une banlieue si sensible«. In: *Positif. Revue Mensuelle du cinéma* Januar, S. 43–44, hier S. 44.

2.2.3 Kechiches symbolisches Kapital in Frankreich

Bourdieu betonte bereits den unzulänglichen Charakter des Kapitals für das Individuum in der Gesellschaft. Dieses Kapital besteht aus vier Unterkapitalarten: das ökonomische, das soziale, das kulturelle und das symbolische Kapital. Je nach gesellschaftlichem Feld, in dem man sich befindet, werden diese Kapitalarten unterschiedlich verteilt und ausgenutzt, um eine höhere Positionierung zu erlangen. Im Filmbereich spielt das symbolische Kapital definitiv eine gewichtige Rolle. Der Erfolg eines Films als kulturelles Werk ist nicht ausschließlich durch dessen innere Qualität bedingt. Der Weg zu einer größeren Sichtbarkeit und erfolgsbegründeten Öffentlichkeit wird auch stark von einem Wechselspiel externer Faktoren mitgeprägt, nämlich das Publikumsvergnügen (Box-Office-Erfolg, Videoverkauf, Fernsehrauftritte etc.), die positive Kritik (Zeitschriften, Zeitungen, Fernsehen, Radio, Soziale Medien und Festivals) und die Anerkennung durch die etablierte Kinowelt (die nationalen Filmakademien).[49] Im Folgenden soll nun nachgezeichnet werden, wie sich Kechiche nach seinem Film *L'Esquive* (2003) symbolisches Kapital erworben hat, wobei hauptsächlich auf die Fachkritik und die fachliche Anerkennung auf nationaler Ebene fokussiert wird.

Bei seinem Kinostart im Jahr 2003 wurde *L'Esquive* (2003) sowohl von der regionalen als auch von der nationalen Fachkritik sehr positiv aufgenommen. Auf der sehr verbreiteten Online-Plattform Allociné, die einen Überblick über die renommiertestes Kino-Fachzeitschriften in Frankreich bietet, erhielt der Film eine durchschnittliche Note von 4,7 (Höchstnote 5) bei insgesamt 19 rezensierenden Fachkommentaren – von Sophie Grassin von *Première* zu Jean-Philippe Tessé von *Cahiers du cinéma* über Serge Kagangski von *Les Inrockuptibles* oder auch Florence Colombani von *Le Monde*. In *L'Humanité* schrieb Michaël Melinard: »Excellent directeur d'acteurs […] *L'Esquive* est un audacieux pari admirablement réussi par le cinéaste«,[50] während Jean-Luc Brunet der größeren Aufmerksamkeit den Film empfiehlt: »*L'Esquive* est une oeuvre intense et vibrante dont on sort ragaillardi. Un bain de jouvence et la première surprise de 2004. A conseiller au plus grand nombre!«[51] Sophie Grassins Rezension setzt ein starkes Zeichen, indem sie ästhetische Parallelen zwischen Kechiches Ästhetik und den Galionsfiguren des französischen *national cinema* wie Jacques Doillon und Maurice Pialat zieht. Sie schreibt in *Première*: »*L'Esquive*, comédie

49 Dieser Punkt bezieht sich beispielsweise in Frankreich auf die durch die Académie des Césars verliehenen Césars und auf die durch die Académie des Lumières de la Presse Internationale verliehenen Prix Lumières. Vgl. https://www.academie-cinema.org/lacademie/presentation/; https://academiedeslumieres.com/ [abgerufen am 07.08.2020]

50 Michaël Melinar (04.01.2004): »L'Humanité«. *L'art de l'Esquive. L'Esquive d'Abdellatif Kechiche, 1 h 57, France*. Online unter: https://www.humanite.fr/node/297897 [abgerufen am 09.03.2021]

51 Jean-Luc Brunet zit.n. Allociné: »Allociné«. *L'Esquive*. Online unter: https://www.allocine.fr/film/fichefilm-48230/critiques/presse/ [abgerufen am 15.07.2020]

très drôle – car *L'Esquive* est une comédie très drôle mais aussi foncièrement ›politique‹ – colle aux bouilles, aux corps, aux éclats de voix, oscille entre Jacques Doillon et Maurice Pialat.«[52] In derselben Reihenfolge lobt Philippe Piazzo in *Aden* die berührende und starke Thematik des Films, dem er eine Referenzstellung vorhersagt: »C'est […] cette impression de densité et de justesse qui tenaille le spectateur. Puis c'est la profondeur du thème et de ses développements qui ne vous lâche pas. Car il est certain, à voir la force que déploie le film aujourd'hui sur l'écran, que *L'Esquive* […] est un film qui va devenir une référence.«[53] Dem scheint sich Anne-Laure Bell anzuschließen, denn »il semble plus serein, plus solide, déterminé à filmer aussi le beau côté des cités«.[54] »S'emparant d'un des piliers du Théâtre Classique« transzendiert Kechiche, so Bell, »la rage au ventre apparente d'un Mathieu Kassovitz« und »la haine d'un Jean-François Richet«,[55] was in diesem Sinne eine Distanz zu den üblichen Merkmalen des *cinéma de banlieue* bedeutet. Auch die internationale Fachpresse in Paris hatte *L'Esquive* (2003) mit dem Preis des besten Drehbuches preisgekrönt. In dieser mehrfachen Würdigung von Kechiches Filmstil sieht Bell den Kernpunkt eines Erfolgs, den er mit seinem ersten Film *La Faute à Voltaire* eingesetzt habe.[56]

Bis Kechiche bei den Césars 2005 preisgekrönt wurde, gewann der Regisseur kein großes Renommee. Obwohl er zwei Jahre zuvor mit demselben Film *L'Esquive* (2003) den Großen Preis für den besten französischen Film und den Publikumspreis auf dem Internationalen Festival Entrevues in Belfort bekam, gelang ihm nicht, ein größeres soziales Prestige in Frankreich zu erreichen, was den eher marginalen Charakter solcher Festivals auf nationalem Niveau belegt. Der Gipfelpunkt ließ auf

---

52 Sophie Grassin zit.n. Mack Miel (11.11.2004): »Projectibles«. »*L'Esquive« de Abdellatif Kechiche.* Online unter: http://projectibles.net/spip.php?article56 [abgerufen am 15.07.2020]

53 Philippe Piazzo (07.01.2004): »L'Esquive, jeu de l'amour et du cinema«. In: *Le Monde/Aden*. Online unter: https://www.allocine.fr/film/fichefilm-48230/critiques/presse/ [abgerufen am 15.07.2020]

54 Anne-Laure Bell (06.2004): »Fluctuat«. *L'Esquive. Abdellatif Kechiche.* Online unter: https://www.premiere.fr/film/L-Esquive/critiques [abgerufen am 15.07.2020]

55 Ebd.

56 Es ist anzunehmen, dass der Erfolg des Films *La Faute à Voltaire* sich auf den Goldenen Löwen bezieht, den er in Venedig gewann. Dies stellt übrigens die größte Anerkennung dar, die dem Film verliehen wurde. Indem sie sich auf einen Preis italienischen Ursprungs beruft, verweist Ann-Laura Bell darauf, dass die allererste symbolische Ehrung durch einen ausländischen Preis erfolgte. Sie sagt nämlich: »Après le beau succès remporté par *La Faute à Voltaire*, son précédent film, Abdellatif Kechiche a été repéré.« Tatsächlich war Kechiche zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines zweiten Films in Frankreich noch wenig bekannt. Hier wird sichtbar, wie stark und entscheidend die globale Kulturindustrie die Mechanismen der Kapitalverteilung beeinflussen kann. Dies kann die Anerkennung eines Feldakteurs auf nationaler Ebene und die Sicherung eines bestimmten symbolischen Kapitals betreffen. Vgl. Sandra Ponzanesi (2014): *The postcolonial cultural industry. Icons, Markets, Mythologies*. London: Palgrave Macmillan, S. 73.

sich warten und kam erst im Jahr 2005, als Kechiches Film insgesamt in sieben Kategorien nominiert war und dann vier Césars erhielt, und zwar für den besten Film, die beste Regie, das beste Drehbuch und die beste Nachwuchsdarstellerin (Sara Forestier/Lydia).

Für einen Film, der ohne staatliche Finanzhilfen und mit einem kleinen Budget gedreht worden war und nur 300.000 Box-Office-Zuschauer*innen hatte, war diese Ehrung in gewisser Hinsicht eine Überraschung. Denn als Favoriten galten damals Filme wie *Un long dimanche de fiancailles* (2004) von Jean-Pierre Jeunet und *Les Choristes* (2004) von Christophe Barratier. Im gleichen Jahr sind auch Preisträger*innen wie Mathieu Amalric in *Rois et Reines* (2004), Clovis Cornillard in *Mensonges et Trahisons et plus si affinités* (2004) und Yolande Moreau in *Quand la mer monte* (2004) preisgekrönt worden. Die Filmkritikerin Annie Coppemann betrachtet diese César-Verleihung als einen Wendepunkt in der Geschichte des französischen Kinos, ein »renouveau du cinéma français«, weil in diesem Jahr eine »catégorie de films fauchés, bricolés, et pourtant miraculeusement touchants« die Spitze erreicht.[57] Odile Tremblay wird diesbezüglich von der »revanche du film d'auteur de qualité et d'audace sur la grosse machine commerciale« reden. Bei *L'Esquive* (2003) insbesondere bezog sich das Lob vor allem auf die Qualität und Intensität der Schauspieler*innen, die, so Tremblay, »inconnus au bataillon, pour la plupart issus des banlieues de l'immigration« waren.[58]

Was hier noch besonders auffällt, sind die nachvollziehbaren Folgen solcher Preise für die inländische Positionierung von Kechiche als Regisseur. Sie unterstützen und bekräftigen seine *minor minoritarian* Positionierung innerhalb des kulturellen Filmfeldes von Frankreich, indem sie seine Ästhetik auszeichnen und dadurch legitimieren. Dank der verliehenen Fimpreise der Académie nationale des Césars wurde dieser Film in zahlreiche Fernsehprogramme aufgenommen. Allein in dem Monat nach der Preisverleihung wurde der Film bei mehr als 60 französischen Fernsehsendern ausgestrahlt, wie das später auch bei Filmen aus dem

---

57 Annie Coppermann (28.02.2005): »Les Echos«. *Césars. Le sacre surprise de ›L'Esquive‹.* Online unter: https://www.lesechos.fr/2005/02/cesars-le-sacre-surprise-de-lesquive-598905 [abgerufen am 05.06.2021]

58 Odile Tremblay (19.03.2005): »Le Devoir«. *Celui par qui vient la grâce… et la moisson de Césars.* Online unter: https://www.ledevoir.com/culture/cinema/77448/celui-par-qui-vient-la-grace-et-la-moisson-de-cesars [abgerufen am 05.06.2021]
Obwohl Pathé den Film in Frankreich verliehen hatte, wurde er von dem unabhängigen Produzenten Claude Berri mit einem knappen Budget hergestellt. Dem Film gelang es nicht, die sehr begehrten Produktionsmitteln »Avances sur recettes« zu bekommen, was dem Film bessere Drehbedingungen und daher einen größeren Erfolg hätte versprechen können. Vgl. Isabelle Vanderschelden (2009): »The ›cinéma du milieu‹ is falling down. New challenges for auteur and independent French cinema in the 2000s«. In: *Studies in French Cinema* 9.3, S. 243–257, hier S. 252.

cinéma d'auteur oder besser gesagt dem *cinéma du milieu* wie *Lady Chatterly* (2006) von Pascale Ferran und *Séraphine* (2009) von Martin Provost festzustellen war.[59] Beim Box-Office nach dem Kinostart konnte der Film 80.000 Zuschauer*innen verzeichnen, eine Zahl, die sich nach den Césars deutlich erhöhte, um schließlich eine Gesamtzahl von 535.000 Zuschauer*innen zu erreichen.[60] Dies belegt erneut die gegenseitigen Einflüsse der verschiedenen Konsekrationsinstanzen innerhalb eines *national cinema* und die Funktion dieser engen Verwobenheit beim Erwerb des symbolischen Kapitals im französischen Filmfeld.

Die Bezeichnung der César-Preisverleihung von 2005 als Jahr »du film d'auteur de qualité et d'audace« weist zugleich darauf hin, dass sowohl Kechiche als auch sein Film durch die französische Filmlandschaft aus ihrem Getto herausgeholt, neu klassifiziert und neu positioniert worden sind. Kechiche gilt nicht mehr als Vertreter eines ethnischen, sondern eines nationalen und sogar eines neuen transnationalen Kinos in Frankreich, das immer mehr aus Regisseur*innen aus unterschiedlichen Kulturen besteht.[61] Wenn Kechiches Konsekration mit den Césars nicht auf einen eventuellen Box-Office-Erfolg zurückzuführen ist, dann sollte sie ihren Ausgangspunkt in Fernsehauftritten und vor allem in der *Ideology* beziehungsweise der auteurischen Ästhetik des Films finden, mittels derer Kechiche sich selber in Bezug auf Andere aus dem inländischen Feld positioniert.

59 Isabelle Vanderschelden: a.a.O., S. 243.

60 Ebd., S. 248. Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (2008): *Les Coûts de production des films en 2007. Bilan statistique des films d'initiative française ayant reçu un agrément de production entre le 1er janvier et le 31 décembre 2007.* Paris: CNC.

61 Vgl. Claire Diao: a.a.O., S.

3. *La Graine et le Mulet* (2007): Nation, Feld und Postmigration

3.1 Frankreich aus der Sicht von *La Graine et le Mulet* (2007)

Mit seiner bis heute vielzitierten Behauptung »[L]'existence d'une nation est un plebiscite de tous les jours«[1] weist Ernest Renan auf den Alltag als wichtiges Charaktermerkmal einer Nation hin. Obwohl diesem mit Recht das Ereignis entgegengestellt werden kann, ist der Alltag alles andere als trivial. Renan nimmt mit seiner Aussage Positionen späterer Gesellschaftstheoretiker wie Michel de Certeau,[2] Henri Lefebvre[3] oder Roland Barthes[4] vorweg, die sich der Bedeutsamkeit des gesellschaftlichen Alltags gewidmet haben. Unter diesem Begriff behandeln Lydie Moudileno und Etienne Achille die Modalitäten des Kleinen und der Wiederholung und seiner Verortung zwischen privater und öffentlicher Sphäre, zwischen ausschlaggebenden sozialen Interaktionen von Menschen und Communitys, deren Erfahrungen, Erwartungen und Gewohnheiten einen beträchtlichen Beitrag zur Konstruktion des nationalen Raumes leisten.[5]

Eine Arbeit am Alltag ist eng verbunden mit einer Arbeit an der Nation und ihrer Vorstellungswelt. Denn es ist möglich, aus und im Alltag Spuren der Vergangenheit zu extrahieren: langlebige und bisweilen widerspenstige Geschehnisse einer

---

1 Ernest Renan [1882](1887): *Discours et conférences*. Calmann Lévy (Hg.): Paris: Ancienne Maison Michel Levy Frères, S. 307.
Aufgrund der Bekanntheit von Renans Aussage wird diese hier zitiert; allerdings soll nicht unerwähnt bleiben, dass von dem französischen Religionsphilosophen extrem rassistische Äußerungen stammen, insbesondere gegen Muslime und ihre Religion, worauf unter anderen Aimé Césaire in seinem Buch *Discours sur le Colonialisme* zu sprechen kommt. Vgl. Aimé Césaire (1955): *Discours sur le Colonialisme.* Paris: Présence Africaine, S. 8.

2 Vgl. Michel de Certeau (1980): *L'invention du quotidien*. Tome I, Arts de faire. Paris: Gallimard.

3 Vgl. Henri Lefebvre (1974): *La production de l'espace*. Paris: Anthropos. Henri Lefebvre (1981): *Critique de la vie quotidienne III. De la modernité au modernisme.* Paris: L'Arche.

4 Vgl. Roland Barthes (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil.

5 Vgl. Etienne Achille/Lydie Moudileno (2018): *Mythologies Postcoloniales. Pour une décolonisation du quotidien*. Paris: Honoré Champion, S. 7.

mehr oder weniger schmerzhaften Vergangenheit der Nation. Weit davon entfernt, banal zu sein, wird der Alltag durch seinen sich wiederholenden Charakter zu einem Schlüsselelement, das Träger einer Fülle von Bedeutungen sein kann. In dieser Hinsicht schreibt Cathérine Coquery-Vidrovitch: »Une grande puissance comme la France ne travaille pas son image impériale depuis parfois deux siècles ou plus sans que ça ne laisse des traces«.[6]

Es gibt viele verschiedene Blickwinkel, von denen aus man sich dem alltäglichen Leben und damit einer Nation nähern kann. Diese unterschiedlichen Blickwinkel werden durch Faktoren wie Geschlecht, *race*, Ethnizität, Klasse, geografische Lage oder Religion geprägt. Eine Annäherung an den Begriff der Nation hängt auch davon ab, ob das handelnde Subjekt eher Konsument oder Produzent einer Alltäglichkeit ist,[7] sowie vom historischen Kontext, in dem es sich befindet. Was Frankreich spezifisch anbelangt, hängt die Perzeption der Alltäglichkeit im heutigen Kontext zumindest damit zusammen, ob man Franzose/Französin (mit oder ohne Migrationsgeschichte), Flüchtling, Tourist*in, (illegale*r) Immigrant*in, reich oder arm, muslimisch beziehungsweise »arabisch« oder dies eben nicht ist. Wie Kechiche in seinem Film *La Graine et le Mulet* (2007) Stimmen aus diesen unterschiedlichen Gruppen im Kontext eines postmigrantischen Frankreichs zu Wort kommen lässt, soll nun ins Zentrum der Analyse gerückt werden.

Nach diesen einleitenden Erklärungen kurz zur Handlung des Filmes: Slimane Beiji lebt in Sète, einer kleinen Stadt in Südfrankreich, und arbeitet als Handwerker im Hafen. Er hat sich zwar von seiner Frau, mit der er sechs Kinder hat, scheiden lassen, steht aber weiterhin in Kontakt mit seiner Familie. Der 61-Jährige lebt bei seiner neuen Partnerin, die ein kleines Hotel und Restaurant neben dem Hafen besitzt. Nachdem er seinen Job verloren hat, trifft Beiji die Entscheidung, nicht nach Afrika zurückzukehren. Mit der gezahlten Abfindung möchte er sich einem alten Projekt widmen, der Eröffnung eines Restaurants auf einem alten Schiff. Dafür muss er sich jedoch mit dem zermürbenden Verhalten der französischen Behörden auseinandersetzen.

Um *La Graine et le Mulet* (2007) als *minor minoritarian* Film auszuloten, erläutere ich im Folgenden den im Film artikulierten Bezug zur Politik in drei Punkten: die wirtschaftliche Verwundbarkeit bestimmter sozialer Schichten in Frankreich, die Emanzipation von Frauen (vor allem mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte) und die neuen Figurationen einer Immigrant*innengemeinschaft. Im Hinblick auf die Kategorie der Interkulturalität gehe ich dann auf die Inszenierung von »Couscous mit Fisch« als neuem kulturellen Objekt eines postkolonialen Frankreichs ein. Danach soll der Vitalitätscharakter des Films untersucht werden.

---

6 Cathérine Coquery-Vidrovitch (2009): *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*. Marseille: Agone, S. 97.

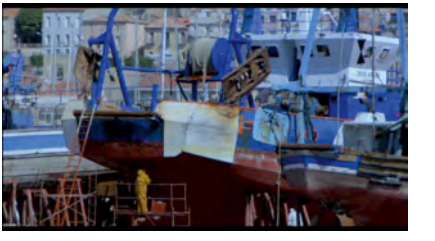
7 Vgl. Etienne Achille/Lydie Moudileno: a.a.O., S. 8.

3.1.1 Zur ökonomischen Verwundbarkeit mancher sozialen Schichten (von Immigrant*innen der ersten und zweiten Generation)

La Graine et le Mulet (2007) beginnt mit einer Kreuzfahrt, die vom Hafen von Sète ausgeht. Majid, Beijis erster Sohn, ist der Reiseführer. Er beschreibt den Touristen die Aktivitäten im Hafen, wobei er sich auf die Baufälligkeit der Schiffe und der Infrastruktur des Hafens konzentriert. Dabei macht die Fokalisierung schon deutlich, worauf der Akzent in der Szene liegt. Diese Szene führt die Zuschauenden in zwei parallele Arten von Industrien ein, nämlich die sekundäre und die tertiäre Industrie, die hier durch die Werft und den Tourismus vertreten sind. Dies wird auch als Übergang zwischen dem (florierenden) Tourismus und der (bankrotten) Werftindustrie interpretiert werden. Die Kamerasprache kennzeichnet sich hier durch Schwenks, Fahrten und nahegelegenen Aufnahmen aus. Mithilfe von Super- und Totaleinstellungen des Hafens (siehe Abbildungen 1–2) und der Schiffe wird die Situation eines Sektors veranschaulicht, der von der Wirtschaftskrise ab 2007 hart getroffen wurde. Der durch eine Halbtotale auf die Leinwand gebrachte große Schrotthaufen zeugt von der Unfähigkeit der Hafenverwaltung, die anfallenden Abfälle loszuwerden. Dabei ist Majids Stimme zu hören: »Avant on avait des fours en France. Aujourd'hui on a perdu les allumettes, à moins que ce soit un problème de main d'oeurvre« (00:01:38). Das Geschäft wird von keinem mehr übernommen, vielleicht weil es nicht ausreichend rentabel ist oder weil es immer weniger Geld gibt, das investiert werden kann. Wie auch immer, dieser Verfall muss über eine Vernachlässigung des Hafens hinaus auf den Zustand der dort ansässigen Unternehmen schließen lassen. Dazu lassen sich als Beispiele die Sicht zweier Figuren heranziehen, und zwar die von Beiji und seiner Tochter Marie.

Abb. 1–2: Screenshots aus La Graine et le Mulet (2007) (00:01:45 und 00:03:10)





Der 61-jährige Beiji arbeitet seit 35 Jahren in einem Unternehmen. Das verschafft ihm jedoch keineswegs Privilegien, seine Erfahrung scheint für ihn eher ein Hindernis zu sein. Beiji wird bei der Arbeit auf einem Boot gezeigt, dann kommt sein Chef, der wütend auf ihn ist; seiner Meinung nach hätte Beiji an diesem Tag

nicht arbeiten dürfen, denn sein Name stand nicht auf dem Dienstplan. Er habe vor drei Tagen einen Auftrag erhalten und sollte ihn in zwei Tagen erledigen, was er nicht getan habe. Sein Vorgesetzter ist der Ansicht, dass Beiji ineffizient arbeitet (00:06:25-00:06:55):

> On peut pas payer les gens à rien foutre non plus […] T'es plus rentable. T'es fatigué et tu nous fatigues, voilà la vérité. T'avais deux jours pour finir ce bâteau. Deux jours c'est deux jours. C'est pas deux jours et demi, c'est pas trois jours. Tu sais combien ça me coûte?

Infolgedessen wird Beijis Arbeitszeit auf 20 Stunden reduziert. Beiji verteidigt sich, indem er die Fülle an Arbeit auf dem Schiff als Grund für die Verzögerung anführt. Er scheint damit auf taube Ohren zu stoßen, denn sein Chef beharrt auf seiner Position und lässt Beiji keine Wahl: Entweder akzeptiert er 20 Stunden oder er wird entlassen.

In einer späteren Szene trifft Beiji seine Tochter Marie. Die Figurenrede spielt hier eine wichtige Rolle. Marie wohnt mit ihrem Mann zusammen, der in derselben Firma wie Beiji arbeitet. Seit der Geburt ihres ersten Sohnes hat er keine unbefristete Anstellung mehr erhalten. Während Beiji der Meinung ist, dass ältere Menschen in der Firma nicht willkommen sind, ist Maries Mann eher der Ansicht, dass die Firma keine Franzosen mehr einstellen will. Unternehmen zögen es vor, prekäre und damit schutzlose Saisonarbeitskräfte einzustellen, da diese quasi nach Belieben behandelt werden könnten, sich deshalb gegen Ausbeutung kaum wehren und der Firma somit auch keine Schwierigkeiten oder Unannehmlichkeiten bereiten. Er ergänzt: »Un matin ils veulent tous nous emmerder avec des charges sociales, des trucs. Ils délocalisent, ils vont dans un autre pays ou les mecs, ça coûte 50 balles par semaine ou par jour« (00:17:43-00:17:50). Alle drei, Beiji, Marie und ihr Ehemann, beklagen sich über das kapitalistische System und seine schwerwiegenden Folgen, die die unteren sozialen Schichten noch verwundbarer machen. Kechiche verweist damit auf die sich im Niedergang befindende Qualität der Arbeitsplätze und die gefährdete Beschäftigungssicherheit, die zur Ent-Humanisierung der Arbeit führt.

Um das Vorgehen der Unternehmen, deren Perspektive im Film insbesondere an Beijis Chef abzulesen ist, gegenüber ihren Angestellten zu entschlüsseln, kann der *homo oeconomicus* angeführt werden. Dabei handelt es sich um eine von Adam Smith im 18. Jahrhundert entwickelte Wirtschaftstheorie, die die Mentalität des subjektiven Nutzenmaximierers auf den Gütermärkten umreißt.[8]

Der *homo oeconomicus* beschreibt den rationalen Menschen, der aus den ihm zur Verfügung stehenden Ressourcen den größtmöglichen Nutzen zieht. Diese Ressourcen können sowohl materieller, ideeller als auch menschlicher Natur sein.

8 Vgl. Hartmut Reiners (2006): *Der Homo oeconomicus im Gesundheitswesen*. Bonn: WZB, S. 11.

Hier geht es für ein Unternehmen darum, Wege, Mittel und Strategien zu finden, die einen maximalen Gewinn ermöglichen. Eine solche Logik stellt eine der zentralen Maximen der kapitalistisch-liberalen Wirtschaftssysteme dar. Dabei werden Arbeiter*innen oder Menschen als bloße »materielle Subjekte« betrachtet und ausgebeutet, um Kapital zu vermehren. Nimmt man das Beispiel von Beiji oder Maries Ehemann, so erhalten sie keine sicheren Arbeitsplätze, sondern vielmehr erbärmlich niedrige Löhne, schlechte Arbeitsbedingungen und oftmals keine Sozialleistungen. Flüchtlinge und illegale Arbeitsmigrant*innen werden bevorzugt, da die Unternehmen ihnen gegenüber praktisch keine Verpflichtungen haben. Sie sind befristet angestellt, können jederzeit entlassen werden und haben keinen Anspruch auf irgendwelche Prämien oder Sonderleistungen (in Bezug auf Gesundheit, Urlaub, Abfindung usw.). Deshalb sind sie spottbillige Arbeitskräfte für gierige und egoistische Unternehmer. Karl Marx und Friedrich Engels skizzieren dies wie folgt:

> [Der *homo oeconomicus* ist] l'homme d'Adam Smith, de Marx; l'homme des eaux glacées du calcul égoïste. Egoïste. Narcissique. Ne pense qu'à lui. Réalise le bien social à partir des égoïsmes privés. Vices privés, vertu publique. Homo oeconomicus fait le pari libéral: l'homme est mauvais, mais l'équilibre des méchancetés réalise le bonheur public.[9]

Aus diesem Zitat geht hervor, dass der *homo oeconomicus* eine Art Archetyp des Egoismus ist. Er kümmert sich lediglich um sein Kapital, seinen Vorteil und sich selbst. Er achtet nicht auf die Folgen der Maßnahmen, die er im Rahmen der Entwicklung seines Unternehmens ergreift. Er interessiert sich für das Leben seiner Angestellten nur, insofern diese einen Mehrwert produzieren. Er kümmert sich nicht um die Bedingungen, unter denen andere leben, die ebenfalls an der Vermehrung seines wirtschaftlichen Kapitals beteiligt sind, solange diese funktionieren. Damit wird er zur Personifikation der Missachtung des Gemeinwohls und der sozialen Ungerechtigkeit.

3.1.2 Trajektorien der (jungen) emanzipierten Frau: Von Figurationen zur Fabulation

La Graine et le Mulet (2007) hätte auch einen anderen Titel haben können. Wahrscheinlich wäre es ein Titel gewesen, der die (junge) französische Frau feiert oder sich ihrer Sichtweise bedient, um die französische Gesellschaft zu thematisieren. Ob jung oder nicht, Frauenfiguren haben im Film eine auffällige Präsenz. Sie

9 Karl Marx/Friedrich Engels [1848](1973): *Manifeste du parti communiste*. MEW 4. Paris: Le Livre de Poche, S. 465.

nehmen keinesfalls eine marginale Rolle ein. Sie stehen im Mittelpunkt des Restaurantprojekts, von der Konzeption bis zur Umsetzung. Von emanzipatorischen Figurationen bis hin zur Fabulation verwandeln sie diese Initiative und werden schließlich zu ihrem Eckstein. Diesen Aspekt zu vertiefen bedeutet, den Stellenwert von vier Figuren im Film zu bestimmen und ihre Funktionen im Aussagesystem des ganzen Films zu klären, nämlich von Marie, der Tochter Beijis, sowie Latifa, Rym und von der Frau des stellvertretenden Bürgermeisters.

Marie ist Mitte 30, verheiratet und hat zwei kleine Kinder, einen Sohn und eine Tochter. Ihren einzigartigen Charakter zeigt Kechiche in mindestens drei Szenen, nämlich beim Besuch ihres Vaters und bei ihrem Besuch bei ihrem Bruder Maajid. Sie zeichnet sich durch bemerkenswerten Mut, Tapferkeit, Organisationstalent und Führungsqualitäten aus.

Zu Beginn des Films sucht Beiji seine Tochter Marie auf, die nicht weit von ihm entfernt wohnt. Er bringt ihrer kleinen Familie frischen Fisch mit. Kurz vor seiner Ankunft bringt Marie ihrer kleinen Tochter in strengem Ton bei, sich bei Bedarf aufs Töpfchen zu setzen. Womöglich geschieht dies auch, um ein wenig Geld für die Windel zu sparen. Später unterhalten sich Marie, ihr Vater und ihr Ehemann über die heikle Situation, in der sich Beiji derzeit in seiner Firma befindet. Beiji und Maries Ehemann scheinen die Situation eher so zu akzeptieren, wie sie ist, und keinen Ausweg zu suchen. Marie ihrerseits ist anderer Ansicht. Sie geht vielmehr von ihren eigenen Erfahrungen in ihrer Firma aus, wo sie etwas Ähnliches erlebt hat, um den resignierten Männern eine Handlungsalternative anzubieten. Sie sagt nämlich (00:16:58-00:18:11):

> Papa tu sais à la conserverie, on a des primes et ils ont voulu nous les supprimer. Le gars en fait, l'adjoint du directeur il nous raconté, c'est parce qu'ils avaient perdu des marchés américains, voilà ! Comme ça du jour au lendemain, on te raconte un truc ça on te l'enlève parce qu'on a perdu ça. Du jour au lendemain, on s'est organisé au réfectoire, on a fait des pancartes, on fait grève, on a arrêté de bosser […] quand ils ont vu que la chaîne ne continuait plus à tourner et qu'ils avaient besoin de nous, ils sont tous venus en renfort […] ils ont pris des gants pour nous parler hein ; nous; on était là d'un côté; je te jure on n'allait pas lâcher l'affaire jusqu'au bout; on a dit même si on doit mettre le feu bah on fout le feu. On a dit, nos primes ça passera pas, c'est pas la peine, déjà pour ce qu'ils nous payent […] c'est Mélanie qui a été notre porte-parole, elle est partie, elle a dit, on ne reprend pas le travail tant que on aura pas reçu nos primes. On a attendu une journée ou deux et on a eu nos primes… parce qu'ils ont eu peur, parce qu'ils ne font pas ce qu'ils veulent.

Marie ist eine Kämpferin. Sie ist stark, durchsetzungsfähig und gibt bei Schwierigkeiten auf keinen Fall auf, auch wenn die Chefs stärker und mächtiger erscheinen. Die Frauen hier sind sich ihrer Rechte bewusst und wissen, wie sie sich organisie-

ren müssen, um ihre Ziele zu erreichen. Letztendlich nimmt Marie das Leben in der Firma wie eine Kämpferin wahr: »Et si tu leur dis rien, forcement […] tu peux rester encore 10 ans comme ça, jusqu'à ce que t'aies des cheveux blancs, après à la fin ils vont te virer« (00:16:00-00:16:10). Mit diesem Satz zielt sie darauf ab, die beiden kleinmütigen, frustrierten, hoffnungslosen und entmutigten Männer zu überreden, selbst etwas in die Wege zu leiten, um ihre Situation zu verbessern.

Souad, die Mutter von Marie, hat ihre ganze Familie zu sich nach Hause eingeladen. Es gibt Couscous mit Fisch. Aber Maajid, der im selben Gebäude wie seine Mutter wohnt, fehlt immer noch. Marie macht sich auf den Weg zu seiner Wohnung, um zu sehen, was los ist. Sie erlebt einen Familienstreit zwischen Maajid und seiner Frau Julia mit, die nicht mitkommen will, weil es ihr nicht gutgeht. Ihr Mann Maajid ist erst um sechs Uhr morgens nach Hause zurückgekehrt, und Julia soll Kondome in seiner Hosentasche gefunden haben. Julias Bruder Zargei, der ebenfalls anwesend ist, scheint von der Situation wie paralysiert. Marie gelingt es, das Paar zu beruhigen und vor allem Julia dazu zu überreden, doch an dem Familienessen teilzunehmen. Während Julia sich umzieht, zieht sie ihren Bruder draußen auf der Treppe an den Ohren. Sie wirft ihm vor, unverantwortlich und jämmerlich zu handeln, anstatt für seine Familie da zu sein und sich an der Erziehung seines kleinen Sohnes zu beteiligen. Sie lässt nicht zu, dass Maajid sich ihr entwindet; sie schenkt seinen Entschuldigungen keinen Glauben und lässt keine Gelegenheit aus, auf Maajid einzuwirken. Der Erzählverlauf des Films zeigt immer wieder, dass Maajid und Marie zwei gegensätzliche Einstellungen zur Familie repräsentieren: Die eine ist unverantwortlich, die andere verantwortungsbewusst.

Latifa ist die Lebensgefährtin von Beiji. Sie repräsentiert hier das Bild einer freien und autonomen Frau. In einem Dialog mit Latifa sagt Beiji zu ihr: »Tu es une femme indépendante; tu es jeune, tu aimes la vie, la liberté« (00:27:05-00:27:11). Latifa ist ungefähr 45 Jahre alt, eine hübsche und charmante Frau. Ihre Tochter Rym sagt zu ihr: »Maman, la vérité, franchement, c'est pas parce que tu es ma mère hein. Tu es une canon. Tu as la beauté, tu as la jeunesse. Tu es magnifique, tu as tout pour toi!« (01:33:27-01:33:32). Latifa gönnt sich gerne etwas. Sie hat zum Beispiel ein großes, gut eingerichtetes Zimmer. Sie ist nicht verheiratet. Der Vater ihrer Tochter Rym wird im Film nicht erwähnt. Latifa ist also eine alleinerziehende Mutter, die ihre Freiheit genießt. Sie führt ihr eigenes Geschäft und ist niemandem unterstellt. Ihr gehört die Hotelbar L'Orient, in der orientalische Musik gespielt und abends getanzt wird, und sie kann dort empfangen, wen sie will. In ihrem Haus wohnt auch Beiji. Dort hat er seit seiner Scheidung ein Zimmer. Latifa sieht es ungern, dass Beiji sein Restaurant neben ihrer Hotelbar eröffnet. Darum fühlt sie sich von ihm »humiliée« (01:31:17) nach all dem, was sie für ihn getan habe. Sie weigert sich, zur Einweihungsfeier von Beijis Restaurant zu kommen. Rym äußert sich ihr gegenüber kritisch: »Arrête de croire que tu es le centre du monde, arrête de croire que tout le monde te veut du mal« (01:32:19-01:32:22). Letztendlich wird sie ihren Stolz ablegen und mit ihrer

Tochter an der Feier teilnehmen. Als Maajid mit dem Auto verschwindet, in dessen Kofferraum sich das gekochte Couscous befindet, übernimmt es Latifa, ein neues Couscous zu kochen und damit die Feier zu retten.

Die Frauenfigur kann indes auch eine ganz andere Funktion in Kechiches Filmen übernehmen. Dieses Thema gehört zu seinen beliebtesten Motiven, zu den Fundamenten seiner *minor minoritarian* Filmästhetik. Mich interessiert es hierbei, auch die freizügige Frau in den Blick zu nehmen. Dieses Motiv hätte man auch am Beispiel der Figur von Latifa exemplifizieren können. Aber die Figur Madeleines erweist sich hier als noch prägnanter angesichts ihrer Funktion in der narrativen Struktur des Films. Der Film setzt mit einer von Maajid geleiteten Schifffahrt ein. Madeleine ist eine der Teilnehmenden. Was dabei sehr auffällig ist, ist die Mise-en-scène: Alle Passagiere auf dem Schiff außer Maajid, Madeleine und der Schifffahrerin sitzen. Maajid leitet die Führung, während sich Madeleine offensichtlich nur für Maajid interessiert. Die externe Fokalisierung zeigt in einer Schuss-Gegenschuss-Einstellung, wie sich die Blicke der beiden begegnen. Madeleine wird in einer einladenden Körperhaltung präsentiert, die sie als hinreißende, begehrenswerte Frau zeigt. Die ersten Großaufnahmen des Films dienen ihrer Beschreibung: Zu sehen sind ihre Schuhe, ihre Füße und dann ihren durch ein nur halb zugeknöpftes sommerliches Kleid entblößten Oberschenkel. Sie lehnt gegen eine Eisenstange des Schiffes, was ihre Hüfte zusätzlich betont.

Das Spiel der Blicke zwischen Madeleine und Maajid dauert in der Erzählzeit ungefähr achtzig Sekunden, bis sich Madeleine vom Kamerafeld löst und sich in den unteren Teil des Schiffes begibt. In der darauf folgenden Szene verlässt Maajid seine Kollegin, um Madeleine zu folgen. Die beiden kennen sich und sind offensichtlich Geliebte. Es folgen Küsse und Berührungen, von denen Maajid sich nicht lösen kann, obwohl er zurück an seine Arbeit müsste. Ihm gelingt es nicht, sich Madeleines Charme und Begehren zu entziehen, die ihm zügig die Hose öffnet und anschließend zu ihm sagt: »Pourquoi c'est pas le moment […] fais-moi du mal« (00:02:40). Majid setzt sich dabei dem Risiko aus, seinen Job zu verlieren und das Geschäft zu ruinieren. Wir haben es also mit einem Mann zu tun, der seinen Trieben folgt und sich der Schönheit und dem strahlenden Charme einer Frau unterwirft. Majid wird zum Bild des Mannes, der seine Schwächen offenbart und sich als unfähig erweist, ein Geschäft zu führen. Die emanzipierte Frau ringt den Mann mit ihrer magnetischen Kraft nieder. Kechiche zeigt eine freie Frau, der nichts widerstehen kann.

Rym ist zwischen 18 und 20 Jahre alt und die Tochter von Latifa. Der Film erstreckt sich über 2 Stunden 26 Minuten. Ab der 45. Filmminute taucht Rym in fast jeder Sequenz auf. Um nur einige zu erwähnen: Sie hilft Beiji bei der Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten für sein Restaurant-Projekt, sie begleitet Beiji zu den jeweiligen Institutionen, sie überredet ihre Mutter dazu, an der Einweihungsfeier des Restaurants teilzunehmen und tritt dabei auf der Bühne auf; sie ist auch ein hilfsbereites Mädchen, das ihrer Mutter bei der Leitung des Hotels und in der Bar hilft. Sie

ist die Einzige im Film, die gegenüber der selbstbewussten Latifa deutliche Kritik übt. Obwohl Beiji fünf Töchter hat, von denen vier viel älter als Rym sind, vertraut er sich bei seinem Vorhaben Rym an. Sie besucht das Schiff, macht davon Bilder und versucht ohne Vorerfahrung, die Hauptideen für die Bank zu Papier zu bringen und alle notwendigen Unterlagen zu sammeln. Beiji ist kein gesprächiger Typ. Ihm gelingt es beispielsweise beim stellvertretenden Bürgermeister nicht, nacheinander drei Sätze zu formulieren. Tatsächlich ist die junge Rym diejenige, die fast immer das Wort ergreift, um das Konzept sowohl bei der Bank, dem stellvertretenden Bürgermeister als auch dem Zoll zu erklären. Immer hat sie eine tiefgreifende Kenntnis, was Konzept, Lokalisierung, Beijis eigenen Finanzierungsbeitrag, den Gesamtbetrag der Projektsumme und die Originalität des Restaurants betrifft: Couscous mit Fisch. Rym verliert nie ihre Ruhe, ihre Selbstgewissheit und ihr Selbstwertgefühl.

Ohne den Anspruch auf eine vollständige Analyse der Frauenfiguren in *La Graine et le Mulet* (2007) zu erheben, lässt sich sagen, dass Kechiche in diesem Film ein komplexer, *minor minoritarian* ästhetischer Umgang mit den Frauenfiguren gelingt. Eine Mischung aus Mise-en-Scène und Narration bringt die Charakterzüge autonomer und emanzipierter Frauen zum Vorschein. Es handelt sich um Frauen, deren Freiheit quasi keine Grenzen kennt, denen nichts oder niemand widerstehen kann, um selbstbewusste Frauen, die Körper und Räume in Besitz nehmen, aber auch die Flucht schlagen beziehungsweise in den Ruin treiben können. Es sind junge, großherzige Frauen voller Liebe und Leidenschaft, die aber zugleich auch auch verhängnisvoll und grausam agieren können.

So soll ein neues Bild der starken französischen immigrierten Frau entstehen. Die Pressemappe des Films spezifiziert die Idee genauer, die hinter dieser Schilderung von französischen immigrierten Frauen als »femmes fortes«[10] steckt: »[I]l y aussi la volonté de les montrer autrement que selon l'idée qu'on se fait en France de la femme arabe et de la domination masculine dans les foyers arabes«.[11] Insofern wird durch eine *minor minoritarian* Filmästhetik auf eine komplexe Realität hingedeutet, die sich von simplifizierenden Mustern in der nationalen Imagination absetzt. *La Graine et le Mulet* (2007) erzählt also nicht nur von einem Restaurant-Projekt, sondern ebenso von der Emanzipation junger (arabischer) Frauen. Maja Figge zufolge besteht das Fabulieren funktional »im unentwegten Überwinden der Grenze zwischen Realem und Fiktivem, indem es das Vorher und Nachher zusammenführt«.[12] In Anlehnung an Deleuze schreibt sie dem Fabulieren im politischen Kino die Fähigkeit zu, das Werdende anstoßen, ein (noch) fehlendes Volk erfinden zu können.

10 Pathé Distribution (2007): a.a.O.

11 Ebd.

12 Maja Figge (2021): »Mobilisierende (Afro-)Fabulationen. Mit Touki Bouki denken und handeln«. In: *Nach dem Film. Mit Film denken und handeln* 19. Online unter: https://nachdemfilm.de/index.php/issues/text/mobilisierende-afro-fabulationen [abgerufen am 24.10.2022]

Dieses Volk entsteht hier aus den neuen beziehungsweise anderen Figurationen, die im Film mit der jungen, arabischen Frau umrissen werden. Dieses fehlende Volk leitet sich auch von filmästhetischen Praxen ab, die sich von feindseligen und begrenzenden Repräsentationsmustern junger migrantischer Frau distanziert. Stattdessen folgt es Fluchtlinien, schafft Möglichkeiten, füllt Lücken, ermöglicht Verbindungen und Hoffnungen.

3.1.3 Von der Problematik der Rückfahrt bis zur Frage des Unternehmens

Eines der Grundmerkmale des *cinéma beur* ist, dass Menschen der zweiten beziehungsweise dritten Immigrant*innengeneration mit der Frage der Rückkehr in die Heimat konfrontiert werden.[13] Im Allgemeinen taucht diese Überlegung bei Figuren in einem hohen Alter auf. Die Rückkehr wird in der Kritik als Beweis für das Scheitern des Immigrationsprojektes ausgelegt.

Die filmische Narration in *La Graine et le Mulet* (2007) lässt erkennen, dass der kraftlose Beiji (B), der mit den Erwartungen seiner Vorgesetzten nicht zurechtkommt, entlassen wird. Seine Söhne Maajid (M) und Riad (R) sind der Ansicht, dass ihr Vater in die namentlich nicht genannte Heimat zurückfliegen sollte.[14] In einem Gespräch mit ihrem Vater erläutern sie ihm die Quintessenz ihrer Überlegungen (00:45:55-00:46:35):

M: Je comprends pourquoi tu restes ici, tu devrais rentrer au bled.
R: Il a raison papa, ce qu'il dit Maajid. Ici t'as rien à faire, au bled il y a tout ce que tu veux: il y a le soleil, tes amis d'enfance…
M: Il y a la maison.
R: En plus même la maison, maman a dit elle te l'a laissée. Maman a dit tu peux y aller quand tu veux y aller. Puisque quand elle vient, il faudrait que tu l'as [sic!] laisse un peu la maison, c'est tout.
B: Pas besoin.
R: […] Papa tu vas te sentir en étant là-bas, c'est un bonheur que t'as […] Même Karima elle a dit, ce sera mieux pour toi que t'ailles là-bas. Elle a dit qu'elle t'amènerait les enfants pendant les vacances.
M: Moi-aussi je viendrais avec Hakim. On restera ensemble, on va partager des moments quoi.

13 Vgl. Julien Gaertner: »L'image de l'Arabe«. a.a.O., S. 215.

14 Aber es lässt sich trotzdem an Nordafrika denken. Die Namen der Schauspieler*innen, die von ihnen benutzten arabischen Ausrufe (zum Beispiel »Mashallah«, dt. »Was Allah/Gott wollte«), die traditionellen Essgewohnheiten (Couscous mit Fisch) und die intra- sowie extradiegetische *raï*-Musik nähern sich wohl an die nordafrikanische Region des Maghreb an.

Die beiden jungen Menschen vertreten überdeutlich die Idee der Rückkehr. In die Heimat zurückkehren ist in der Vorstellung der Kinder die Lösung dafür, dass ihr Vater sich in einer heiklen, ausweglosen Lage in Frankreich befindet. Beiji sei alt, müde und »fertig«. Mit 61 würde er keine anständige Stelle mehr finden. Sein ganzes Leben lang hat er im Grunde keine einzige zufriedenstellende Arbeit in Frankreich gehabt. Hier wird ein Dualismus aufgerufen, der anhand der bestehenden Vorstellungswelten der sozioökonomischen Situationen Frankreichs und Nordafrikas und in gewisser Weise auch Europas und Afrikas zu entschlüsseln ist: Dem Gedankengang von Maajid und Riyad folgend, wäre Frankreich auf der einen Seite ein Ort nur für die jungen, fitten, fähigen und arbeitsmarktkompatiblen Immigrant*innen, was Frankreich ausschließlich zu einem *house of work* macht. Frankreich wäre nicht deren Zuhause und Nation, auch wenn sie die Staatsangehörigkeit dank des französischen *Jus soli*-Nationmodells besitzen. Trotz der zahlreich verbrachten Jahre in Frankreich bleibt ihnen und ihrem Vater das Land fremd. Hier tritt das Gefühl einer fragilen und unbewältigten Integration zutage. Auf der anderen Seite bedeutet die Rückkehr in die Heimat ein Versagen, denn Maajid zufolge lebt sein Vater in einem »taudis« (00:45:51). Für Jugendliche ab der zweiten Immigrant*innengeneration, die in Frankreich oder Europa aufgewachsen sind, erscheint Afrika wie ein Altersheim für diejenigen, die aus Afrika stammen und für Frankreich beziehungsweise Europa nicht mehr von Nutzen sind. In ihrer Vorstellung bildet Afrika eine Art Endstation, wo nur ein sehr eingeschränktes Leben möglich ist. Einer solchen Einschätzung scheint eine Art »abyssal line«[15] innezuwohnen, eine ontologische soziowirtschaftliche Trennlinie zwischen den beiden (Groß-)Räumen Afrika und Europa.

Obwohl Beiji sich seiner jetzigen prekären Situation bewusst ist, wird er den Plänen seiner Söhne nicht nachgehen. Er hat eigene Pläne, er will in Frankreich bleiben und ein altes, unbenutztes Schiff in ein Restaurant umbauen (siehe Abbildungen 3–4). Dafür jedoch benötigt er ein Darlehen von der Bank und später die Mithilfe der Familie und Bekannten. Aber Beiji hat keinerlei Erfahrung, wie er sein Vorhaben, die Gründung eines kleinen Unternehmens, umsetzen soll. Er kennt sich persönlich weder aus mit dem Formulieren eines Antrags auf Projektfinanzierung noch mit den

15 Boaventura de S. Santos beschreibt mit diesem kritischen Konzept die radikale Differenz auf der Ebene der sozialen Beziehungen zwischen dem Kolonial- und dem Metropolkontext. Dieses Konzeptes bedient er sich, um die Aufmerksamkeit auf soziale Ausgrenzungs- und Diskriminierungsprozesse zu lenken sowie um neue epistemologische Wege zu beschreiben, durch die diese Kluft überwunden werden könnte. Den Begriff übertrage ich auf diesen Aspekt der Filmanalyse und ziele darauf ab, die »abyssal exclusion« zu monieren, der Afrika in der Imagination der jüngeren Immigrant*innen der zweiten Generation in Frankreich unterworfen sind. Vgl. Boaventura de S. Santos (2017): »The Resilience of Abyssal Exclusions in Our Societies. Toward a Post-Abyssal Law«. In: *Tilburg law review* 22.1-2, S. 237–258.

unterschiedlichen Schritten und Regularien zur Eröffnung und Führung einer lukrativen Gastronomie in Frankreich. So bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich auf die patente Rym zu stützen, die ihm als Einzige vom ersten Tag an bei seinem Projekt beisteht.

Abb. 3–4: Screenshots aus La Graine et le Mulet (2007) (00:54:47 und 00:55:31)





In einem labyrinthischen Hin und Her zwischen Bank, Gesundheitsdienst, Rathaus und Zoll erhält Beiji – trotz Ryms Unterstützung – jedoch keine positive Rückmeldung, insbesondere was die Finanzierung und die Genehmigung des Rathauses betrifft. Der stellvertretende Bürgermeister, mit dem Beiji und Rym einen Termin haben, bereitet ihnen einen frostigen Empfang. Er bietet ihnen – denjenigen, denen er als gewählter Vertreter des Volkes eigentlich dienen sollte – keinen Sitzplatz an. Noch merkwürdiger ist das Verhalten der Bankberaterin gegenüber den beiden. Sie verknüpft in ein und derselben Rede Förderungsbereitschaft und Ermutigung mit Unerbittlichkeit und kühlem »Professionalismus« (00:57:58-00:59:00):

> Vous êtes bien conscients que c'est un peu léger ; surtout compte tenu de la somme que vous voulez emprunter. 45 000 c'est déjà une belle somme […] Comprenez-moi bien mademoiselle, je ne peux pas mettre tout ça sur du papier. Moi je dois en référer à mes supérieurs; et si j'arrive en leur disant, vous savez c'est monsieur Beiji avec ses amis, ses copains, sa famille, ils vont tout faire eux-mêmes…Ça n'ira pas, ça ne passera pas.

Dann ergänzt sie in einem eisernen Ton (01:01:36-01:02:08):

> Il me faut un budget prévisionnel beaucoup plus détaillé, avec des devis professionnels sérieux, établis […] Donc je vous propose de revenir me trouver avec un dossier complet, avec un bilan prévisionnel détaillé comme je vous disais avec de devis de professionnels comprenant les frais de fonctionnement également, le personnel que vous souhaitez embaucher, le nombre de couverts que vous pensez faire et à partir de combien de repas par jour vous rentrez dans vos frais. Et tout cela visé par un comptable. Et puis bien-sûr les pièces justificatives complémen-

> taires, dont nous avons parlés c'est-à-dire la licence de douane, l'autorisation de bord de quai et surtout la garantie que vous pourrez fournir, Monsieur Beiji.

Beijis Schwierigkeit besteht darin, dass er nicht genug Fantasie besitzt, um über die Zukunft dieses Projekts zu spekulieren, und dass er es mit einem protokollarischen Banksystem zu tun hat, das ihm keine Möglichkeit lässt, bei seiner Familie und seinen Bekannten kostenlose Hilfe für sein Projekt zu suchen, weil diese nicht »anerkannt und etabliert« seien. Deswegen fällt die Bankberaterin ein vernichtendes Urteil: »Mais je peux garantir, qu'avec un dossier pareil, c'est à peine 5000 Euro que vous pouvez espérer obtenir« (01:02:44).

Beiji steht hier einer Autorität gegenüber, die nicht genug an ihn glaubt. Sie ist kaum bereit, Beiji zu ermutigen oder zu fördern. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird Beiji aufgrund seines Aussehens oder seiner Herkunft diskriminiert. Bei der Eröffnungsfeier sind kritische Stimmen zu Beijis Projekt zu hören: »Si ça du succès du couscous au poisson, non mais nous on aura du souci à se faire […] il n'est pas d'ici, je ne veux pas suivre quelqu'un qui n'est pas de chez nous.« (01:39:32-–01:39:58). Alles sieht danach aus, als würden sie alle ihm einen Strich durch die Rechnung machen. Beiji ist jedoch viel entschlossener und kühner. Er gibt kein einziges Mal auf, erarbeitet an seinem Projekt weiter und führt die Renovierungsarbeiten an dem Schiff mit der Hilfe seines Sohnes Riyad durch. Des Weiteren organisiert er gemeinsam mit der Familie und Freunden eine Einweihungsfeier.

Zur Eröffnungsfeier lädt Beiji vor allem Beamte aus den verschiedenen Behörden ein, denen sein Restaurant angegliedert ist (Zoll, Rathaus, Gesundheitsamt, Bank usw.). Auch Restaurantbesitzer*innen aus der Stadt und Bekannte nehmen daran teil. Ihnen allen will er zeigen, was er zu leisten imstande ist. Diejenigen, die anfangs nicht an Beiji geglaubt haben, sollen sehen, dass er es trotz aller Widerstände geschafft hat, sein Projekt Wirklichkeit werden zu lassen. Anstatt mit den geforderten Unterlagen zur Bankberaterin und anderen Behörden zurückzukehren, lädt er sie zu sich nach Hause ein, zeigt ihnen konkret, wie sein Projekt aussehen könnte (siehe Abbildungen 5–6) und wie seine Spezialität »Couscous mit Fisch« schmeckt. Mit anderen Worten: Beiji begegnet den schikanierenden Verfahren der Behörden mit Pragmatismus und Stolz. Er demonstriert sein Know-how und damit seine Ernsthaftigkeit und Zuverlässigkeit. Das beeindruckt und überzeugt die Leute, deren Zustimmung und Unterstützung er braucht. Die Bankberaterin, an deren Tisch auch der stellvertretende Bürgermeister sitzt, gesteht: »Personnellement je n'aurais pas parié un sous dessus. Et quand je vois le résultat maintenant, avec tout le mal que vous vous êtes donné, et bien Monsieur Beiji j'en suis sur le cul… aussi félicitations!« (01:43:25). Alle stoßen gemeinsam auf Beijis Erfolg an. Auch Beijis Konkurrenten in der Restaurantbranche müssen ihn jetzt

ernst nehmen.[16] Die besondere Note des neuen Restaurants in der Nachbarschaft lässt sie befürchten, dass Beiji ihnen den Rang ablaufen könnte, ein Franzose, der nicht einmal »d'ici« ist.

Abb. 5–6: Screenshots aus La Graine et le Mulet (2007) (01:27:29 und 01:27:45)





Dies bringt zumindest die verborgene und beinahe pervers zu nennende Seite der extrem kapitalistischen und rassistischen Gesellschaft zum Vorschein. Für die einen geht es darum, alles als Kapital zu betrachten und es um jeden Preis zu vermehren. All jene, die durch das Prisma des Kapitals erfasst werden, werden nur auf ihren Ertrag bringenden Nutzen hin betrachtet. Ihre »Menschlichkeit« ist immer bedingt, an Bedingungen und Beurteilungskriterien geknüpft, die sie erfüllen oder nicht. Diese bedingte »Menschlichkeit« wird entweder als Vorwand benutzt oder als Bedrohung gesehen: »Menschlichkeit« als Vorwand, um das Kapital aufzublähen, oder »Menschlichkeit«, als Bedrohung für die wirtschaftliche Stabilität. »Menschlichkeit« wird als ein Konzept erkennbar, das nie neutral war.[17] Das Subjekt muss immer wieder Beweise erbringen, das Know-how belegen und seine Legitimität bestätigen. Grundsätzlich handelt es sich also um eine Existenz durch Leistung, die nie endgültig errungen wird und daher jeden Tag neu verhandelt werden muss. Diese kontrastreiche Erzählweise, die es ermöglicht, das »Menschliche« an dem zu erkennen, was als »Anderes« imaginiert wird, dieses »Andere« zu dekonstruieren und jenseits von Stereotypen zu denken, stellt eine weitere Besonderheit der *minor mi-*

16 Die Szene erinnert in ihrer Kritik an der *weißen* französischen Gesellschaft, die ihre Anderen rassistisch ausschließt, an den Zebda-Song »Je crois que ça va pas être possible« (1998), der ebenfalls mit einem »Sieg« des Migranten endet. Dieser muss stets besser sein als die normalen Franzosen, um gleich behandelt zu werden. Zum Liedende jedoch kehren sich die Machtverhältnisse um, in dem der »Beur« zu demjenigen wird, der nach seinem ökonomischen Reussieren den *weißen* Franzosen sagen kann: »Ich glaube, das wird nicht möglich sein«, und seinen Gästen ihre Schuhe, die sie vor der Tür ausziehen mussten, um an seiner Geburtstagsfeier zuhause teilzunehmen, verweigert.

17 Vgl. Rosi Braidotti/Patrick Hanafin/Bolette Blaagard (2013): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *After Cosmopolitanism*. New York: Routledge, S. 1–8, hier S. 3.

noritarian Filmästhetik des postmigrantischen Films *La Graine et le Mulet* (2007) von Kechiche dar.

3.1.4 »Couscous mit Fisch« als mythologisches Gericht eines postkolonialen Frankreichs: Wege zu einer interkulturellen Nation

Roland Barthes gehört sowohl national als auch international zu den meistgelesenen französischen Theoretiker*innen. An die Festlichkeiten und akademischen Veranstaltungen anlässlich des hundertsten Geburtstages des Forschers im Jahre 2015 kann man sich wohl erinnern. Mit einem umfangreichen aus literarischen, kritischen, akademischen sowie essayistischen Texten bestehenden Werk bleibt Barthes nach wie vor ein prägnanter und für viele inspirierender Forscher. Und einer der wichtigsten Texte des Poststrukturalisten ist das 1957 erschienene Werk *Mythologies.*[18]

Mythologies[19] wurde zwischen 1954 und 1956 geschrieben. Unter Mythos versteht Barthes eine Sprache (frz. *langage*), die sich im französischen Alltag ständig wiederholt. Dazu schreibt er: »Car je ne sais si, comme dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je crois que du moins elles signifient.«[20] Auf dieser Grundlage erlaubt sich Barthes, »de réfléchir régulièrement sur quelques mythes de la vie quotidienne française.«[21] Er setzt sich kritisch mit den Mythen auseinander, die

18 Tatsächlich zog das Werk weitere nach sich. 2007 stand im Zeichen des fünfzigsten Jahrestags der Veröffentlichung von *Mythologies*. Renommierte Wissenschaftler*innen (Alain Mabanckou, Catherine Millet, Pierre Assouline usw.) unter der Leitung von Jérôme Garcin widmeten sich der Aufgabe, einem noch aktuelleren Blick auf unsere Alltagsgegenstände zu werfen. Sie haben sich auf Materialien konzentriert, für die die Franzosen der damaligen Zeit eine besondere Sensibilität entwickelt haben. Dazu gehören unter anderem die Nachrichtensendung um 20 Uhr, das Handy, der Smart (Auto), der Euro und die legendäre Nespresso-Kapsel. Wie Etienne und Moudileno feststellen, befassen sich nur sehr wenige Themen mit Fragen wie der Problematik des Andersseins oder des Multikulturalismus im damaligen (und heutigen) Frankreich. Vgl. Jérôme Garcin (Hg.) (2007): *Nouvelles Mythologies*. Paris: Seuil.
In einer kürzlich erschienenen Publikation setzen sich Achille Etienne und Lydie Moudileno zum Ziel, diese Lücke zu schließen. Mit einem postkolonialen Ansatz beschäftigen sie sich mit dem zeitgenössischen Frankreich. Sie stellen mythische Diskurse über zeitgenössische Räume, Orte und Personen in den Vordergrund, aus denen die koloniale Ideologie hervorgeht. Eine Arbeit wie diese über die Dekolonisierung des Imaginären ist in der Tat ein Beitrag zur Wiederherstellung des Gleichgewichts in einem Land, in dem die öffentliche Bühne von Themen wie Migration, nationale Identität, Sicherheitsbedrohung, kulturelle Unterschiede, Kommunitarismus und reaktionäre politische Tendenzen monopolisiert wird. Vgl. Etienne Achille/Lydie Moudileno: a.a.O., S. 17f.

19 Roland Barthes: *Mythologies.* a.a.O.

20 Ebd., S. 10.

21 Ebd.

der bürgerlichen Ideologie (frz. *idéologie bourgeoise*) zugrunde liegen. Barthes analysiert Massenphänomene aus der populären und elitären Kultur in Frankreich, um zu verstehen, wie Werte geschaffen, importiert und/oder nationalisiert werden. Je nach Ereignis befasst sich Barthes mit einer Aufführung, einem Film, einem Foto aus einer Zeitschrift, einem Zeitungsartikel, einer bekannten Person oder auch einem Konsumprodukt. Beispiele aus dem Text wären: »Le biftek et les frites«, »Les Romains au cinéma«, »Racine est Racine« »Bichon chez les nègres« und »Le vin et le lait«. Claude Coste kommentiert dies wie folgt: »l'oeuvre de Barthes, commentée pour elle-même et au-delà d'elle-même, devient une clef pour comprendre le monde contemporain«.[22]

In *Le vin et le lait* nimmt der Wein einen zentralen Platz in der nationalen französischen Kultur ein, genauso wie die Milch der niederländischen Kuh, das Bier in Deutschland und der Tee in Großbritannien. So wie die verschiedenen Käsesorten ist der Wein in Frankreich ein »Fetisch-Lebensmittel«. Er gelte, so Barthes, für die Franzosen als der ultimative Durstlöscher. In seiner roten Form lasse er an Blut als »liquide dense et vital«[23] denken. Wein sei das Getränk der Plastizität, die Flüssigkeit aller Wunder. Laut Barthes ermöglicht er es, Situationen umzukehren, Gegensätze zu stimulieren, eine Wirksamkeit zu verzehnfachen, so dass ein Schwacher stark wird, eine schweigsame Person redselig. Der Wein sei mehr als ein Wunder, er hypostasiere, er hinterlasse bei jedem Menschen seine bezaubernde Wirkung. Während der Wein die Arbeit des Arbeiters auf demiurgische Weise erleichtere, löse er das denkende Individuum von seiner natürlichen Umgebung. Der Wein befreie den Denker von seinen Mythen und seiner Spiritualität und stelle ihn anschließend auf die gleiche Stufe wie den Arbeiter. Der sozialisierte Wein, so Barthes weiter, gehöre zur Moral sowie zum Dekorum Frankreichs. In diesem Zusammenhang heißt es bei Barthes über den Wein:

> Il orne les cérémoniaux les plus menus de la vie quotidienne française, du casse-croûte (le gros rouge, le camembert) au festin, de la conversation de bistrot au discours de banquet. Il exalte les climats, quels qu'ils soient, s'associe dans le froid à tous les mythes du réchauffement, et dans la canicule à toutes les images de l'ombre, du frais et du piquant.[24]

An dieser Beschreibung ist einmal bedeutungsvoll, dass der Wein einen Angelpunkt der alltäglichen französischen Existenz bildet. Er ist unumgänglich und sozusagen der Inbegriff der »francité«. In dieser Hinsicht gibt es keine »francité« ohne Weinkonsum, keine Integration ohne ihn, denn so heißt es im Text, »savoir boire est une

22 Claude Coste (2015): »Roland Barthes«. In: *French studies* 69.3, S. 370.

23 Roland Barthes: *Mythologies.* a.a.O., S. 70.

24 Ebd., S. 71.

technique nationale qui sert à qualifier le Français, à prouver à la fois son pouvoir de performance, son contrôle et sa sociabilité«.[25] Barthes' theoretische Disposition, aus a priori trivialen, unschuldigen Objekten und im vorliegenden Fall Nahrungsmitteln ein dem poststrukturalistischen Zeichen ähnelndes kulturelles Kommunikationssystem zu destillieren, kommt auch in Texten wie *L'Empire des signes* (1970) und kurz in *Sade, Fourier Loyola* (1971) zum Ausdruck. In *Sade, Fourier Loyola* erwähnt Barthes ohne weitere Vertiefung das Beispiel des »couscous au beurre rance«[26], an dem er aber in einem essayistisch-theoretischen Text seine Fähigkeit verdeutlicht, aus einem Geschmacksobjekt Wissen zu extrahieren. An dieser Stelle möchte ich zu Kechiches Gericht »Couscous mit Fisch« übergehen. Ich werde dann erläutern, ausgehend von einer *minor minoritarian* Lesart von »Couscous mit Fisch«, wie der Film *La Graine et le Mulet* (2007) ein postkoloniales interkulturelles beziehungsweise postmigrantisches Frankreich inszeniert.

Eines der auffallenden Merkmale des heutigen Frankreichs ist seine in vielerlei Hinsicht postmigrantische Seite, die sich auch teilweise aus seiner kolonialen Vergangenheit ergibt.[27] Diese Sichtweise leitet sich auch aus Positionen einer postkolonialen Theoriebildung ab, die die einseitigen Folgen der Kolonialisierung ablehnt und die Hypothese aufstellt, dass der Kolonialismus sowohl die Peripherie als auch die Metropole verändert hat, wenn auch auf ungleichem Niveau und in verschiedenen Weisen. Auf dieser Grundlage ist die Präsenz von Bürger*innen mit einer nordafrikanischen Einwanderungsgeschichte in Frankreich zum großen Teil mit der kolonialen Vergangenheit Frankreichs verbunden. Diese mehr oder weniger »integrierten« Communitys sind mit einem bestimmten kulturellen Erbe nach Frankreich eingewandert, das mittlerweile Teil des zeitgenössischen Kulturerbes dieses europäischen Landes geworden ist. Dazu gehören beispielsweise die *raï* als Musikart oder Couscous, das in ganz Nordafrika als Hauptgericht gilt. Vor diesem Hintergrund könnte Beijis Geschichte in Frankreich rekonstruiert und anders verstanden werden.

Sète, in der Nähe des Mittelmeers gelegen, befindet sich zu Beginn des Films offensichtlich in einer schwierigen wirtschaftlichen Lage. Die Hafenindustrie hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen und wird vernachlässigt, während sich die Stadt vermehrt auf den Tourismus auszurichten scheint. Hier kann man zweifellos von einem wirtschaftlichen Übergang in Sète sprechen. Beiji, ein Opfer dieses Übergangs, da er entlassen wurde, möchte diese Situation nutzen. Sein Ziel ist, sich dem Gaststättengewerbe zu widmen und ein Restaurant zu eröffnen. Dieses Projekt holt ihn aus seinem imaginären »Ghetto« heraus und führt ihn hinein in die Tourismus- und

25 Ebd.

26 Roland Barthes (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, S. 91.

27 Mehr dazu siehe im Text S…

Gastronomiebranche. Es gibt immer mehr Tourist*innen in der Stadt. Ihnen und einer Community, die mehrheitlich eine Migrationsgeschichte hat, möchte Beiji auf diese Weise einen Teil des französischen postmigrantischen Gesellschaftscharakters bieten: Couscous mit Fisch. Es ist das Hauptgericht in Tunesien, das Mittelmeer-Fisch gegessen wird. Doch die Teilnahme beider Regionen, Frankreich und Tunesien beziehungsweise Nordafrika, an den Phänomenen der Globalisierung hat unter anderem zur Folge, dass dieses Gericht transnationalisiert wurde und somit Teil der französischen Küche und Kultur geworden ist, wie man aus der essayistischen Erzählung des Films schließen kann.

Genauso wie der Wein im »bürgerlichen Frankreich« gehört der Couscous (siehe Abbildungen 7–8), so die filmische Artikulierung von Kechiche, zum Alltag eines globalisierten, multikulturellen Frankreich. Er wird sowohl bei feierlichen (bei der Einweihungsfeier des Restaurants) als auch familiären Anlässen wie bei dem Familienessen bei Souad serviert. Hier wird deutlich, dass unterschiedliche Narrative viel eher auf der Mise-en-scène-Ebene zusammenwirken und auf diese Weise dann Bedeutung generieren. Am Tisch sitzen in geselliger Gemütlichkeit sowohl Franzosen mit afrikanischer Migrationsgeschichte (Souad und deren Kinder) als auch Franzosen anscheinend ohne Migrationsgeschichte (Karimas Mann) sowie mit russischer (Sergei und dessen Schwester), romanischer (spanischer, portugiesischer oder italienischer) Einwanderungsgeschichte (hier Mario, der Fischer), an denen Mary Green und vor allem aufgrund deren Namen ein Zeichen des Multikulturalismus abliest.[28] In diesem Familienfall ist zu beobachten, dass Couscous zusammenführt, die Atmosphäre auflockert und vereint. Beim Essen von Couscous mit Fisch hat die multikulturelle Familie auch Freude daran, zum Beispiel über die Liebe zu sprechen. Mario, der Ehemann von Lilia (ebenfalls eine Tochter von Beiji), büffelt am Tisch sein arabisches Lexikon und lernt noch weitere Wörter. So verströmt das Couscous-Mahl pure Lebensfreude und Liebe und ist eine Gelegenheit zur gegenseitigen kulturellen Öffnung und reibungsfreien Interkulturalität – wie man auch später bei der Eröffnungsfeier des Restaurants feststellen

28 Die Figur des Fischers Mario hat sogar eine Verbindung zu Jean Renoirs Film *Toni* (1935), in dem italienische Einwanderer, die in die Fischerei eingeführt werden, im Film als Teil der südfranzösischen Kultur dargestellt werden. Dies ist in der Tat eine allgemein zu beobachtende Tendenz bei den Filmemacher*innen der französischen Nouvelle Vague wie zum Beispiel Agnès Vardas *La pointe courte* (1955) und lässt sich auch in den Werken zeitgenössischer Regisseur*innen ablesen, die diese Tradition des filmischen poetischen Realismus wiederverwenden und überarbeiten. Darauf gehe ich ausführlicher am Beispiel von Kechiches Film *Mektoub my love: Canto uno* (2017) ein. Vgl. Mary J. Green (2011): »All in the Family. Abdellatif Kechiche's *La Graine et le Mulet* (*The secret of the grain*)«. In: *South Central Review* 28.1, S. 109–123, hier S. 115. Panivong Norindr (2012): »The Cinematic Practice of a ›cinéaste ordinaire‹. Abdellatif Kechiche and French Political Cinema«. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 16.1, S. 55–68, hier S. 59. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 87–88.

kann. Hier finden sich Gäste unterschiedlichster Herkunft: Menschen mit dunkler Hautfarbe, Asiat*innen oder Französ*innen, mit oder ohne erkennbarer junger Einwanderungsgeschichte. Couscous bereitet Freude, aber auch Angst (später bei Beijis Konkurrenten-); er verändert Themen, löst Wagemut aus und kann die persönlichen Fähigkeiten verzehnfachen, wie es bei der Familie Beiji und ihrem Restaurant-Projekt der Fall ist. So gelingt es Kechiches Film, mit Hilfe zentraler Komponenten der Filmsprache (Aufbau und filmischer Bildraumkomposition), die Raum- und Sprachdisposition und das Narrativ von »Couscous mit Fisch« in einen übergeordneten Aussagezusammenhang zu überführen.

Abb. 7–8: Screenshots aus La Graine et le Mulet (2007) (00:35:29 und 00:36:14)





In einem Interview erläutert Kechiche, dass er mit diesem Film beabsichtigt hat, Beijis Generation von Immigrant*innen, die sich für ihre Familien und auch für Frankreich geopfert haben, zu würdigen, um auf diese Weise diese Immigrant*innen von den üblichen und öfter als Determinismus behandelten Klischees (die Frage der Rückkehr und der misslungenen Integration etc.) zu befreien. Diese Würdigung erfolgt vor allem durch eine *minor minoritarian* Filmästhetik, die sich einer polysemantischen Mise-en-scène des Gerichtes Couscous mit Fisch bedient, indem sie aus einem trivialen ein enzyklopädisches, diskursgenerierendes Objekt macht. Kechiche formuliet auf diese Weise eine Art Appell an die Nation, der Generation von Immigrant*innen Ehre zu erweisen, die durch manche ihrer ursprünglichen kulturellen Eigenheiten auch einen Beitrag dazu geleistet haben, das Gesicht Frankreichs und dessen kulturelle Landschaft auf verschiedenen Ebenen (vor allem die der Essgewohnheiten) zu erneuern, zu bereichern und abwechslungsreicher zu machen. Kechiches *minor minoritarian* Filmästhetik verwandelt also einen trivialen kulinarischen Gegenstand in ein vielfältige Bedeutungsebenen schaffendes, multi- und interkulturelles, postmigrantischen Sprach- und Bildartefakt. Dementsprechend wird dieser Film zu einer Hymne kultureller Vielfalt, der Wertschätzung kultureller Differenz und der alltäglichen vielseitigen Mythologien eines postkolonialen Frankreichs. Denn ist Frankreich in vielerlei Hinsicht noch nicht bereit, seine koloniale Vergangenheit und deren weitreichende Folgen bis in den zeitge-

nössischen Alltag hinein in öffentlichen, freien, aufrichtigen, entschärften und nicht mehr komplexbehafteten Debatten zu bewältigen.[29] In diesem Sinne mag Kechiches *minor minoritarian* Filmstrategie dazu führen, eine noch komplexere und dynamische Beziehung zwischen Frankreichs Vergangenheit und der Gegenwart zu schaffen.

3.2 Zur Beziehung zum französischen filmischen Feld: Die Frage der Vitalität des Films

Dass *La Graine et le Mulet* (2007) nicht zum französischen Kino gehört, ist schwer vorstellbar. Dies zeigt sich eindrucksvoll in der Rezeption des Films, den in der Erzählung behandelten Themen, den dargestellten (geografischen) Räumen und den Filmperspektiven, die allesamt die *minor minoritarian* Eigenschaft des Films vis-à-vis des französischen kulturellen Filmfeldes widerspiegeln. Der überaus große Erfolg von *La Graine et le Mulet* (2007) im filmischen Feld Frankreichs bestätigt das symbolische Kapital des Regisseurs. An den Kinokassen erreichte der Film insgesamt rund eine Million Besucher*innen, mit 105.000 Zuschauer*innen in der ersten Woche im Dezember 2007 und mehr als 805.000 bis März 2008. Im Ausland lockte der Film 2008 über 740.000 Zuschauer*innen in die Kinos. In diesem Zusammenhang wurde er von Unifrance als einer der Exporterfolge des Jahres 2008 eingestuft. *La Graine et le Mulet* (2007) wurde mit mindestens 14 Preisen ausgezeichnet.[30] Die Césars für den besten Film, besten Regisseur, für die beste Nachwuchsdarstellerin und für

29 Dieser postkoloniale Appell, der mit der Identitätsfrage verknüpft ist, spiegelt die alten Konflikte und das zeitgenössische Erbe der kolonialen Vergangenheit Frankreichs wider. Es ist daher schwer zu leugnen, dass sich aus diesem Aufruf eine Art »Erinnerungsanspruch« herauskristallisieren lässt. Dieser Anspruch entsteht in einem historischen französischen Kontext, in dem die Bedeutung des kolonialen Gedächtnisses innerhalb eines beschwichtigenden nationalen kollektiven Gedächtnisses zum Gegenstand heftiger Debatten mit in diametralem Gegensatz zueinander stehenden Positionen wurde. Diese Polarisierung zeugt von einer Sachlage, die der Titel einer vor dem Kinostart von *La Graine et le Mulet* (2007) herausgegebenen Publikation passend zusammenfasst: *La fracture coloniale*. Siehe mehr dazu: Pascal Blanchard/Nicolas Bancel/Sandrine Lemaire (Hg.): a.a.O. Olivier L. Grandmaison (2005): *Coloniser, Exterminer. Sur la guerre et l'État colonial*. Paris: Fayard. Addellali Hajjat (2005): *Immigration postcoloniale et mémoire.* Paris: L'Harmattan. Jean-Pierre Rioux (2006): *La France perd la mémoire.* Paris: Perrin. René Rémond (2006): *Quand l'État se mêle de l'histoire.* Paris: Stock. Françoise Vergès (2006): *La Mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage.* Paris: Albin Michel.

30 Im Jahr 2007 erhielt der Film in Frankreich den *Prix Louis-Delluc* und den *Prix Méliès* sowie den Großen Jurypreis und den Premio Marcello Mastroianni (für Hafsia Herzi) in Venedig. Im nächsten Jahr reihten sich zwei *Prix Lumières* (bester Regisseur und beste Nachwuchsdarstellerin) und vier Preise aus dem *Etoiles d'or du cinéma français* (bester Film, bester Regisseur, beste Nachwuchsdarstellerin und bestes Drehbuch) an. Vgl. Mary J. Green: a.a.O., S. 109.

das beste Originaldrehbuch im Jahre 2008 gehören zu den prominentesten im französischen Kontext. Die Qualität des Films wurde auch von der Fachpresse erkannt. Die renommierte Zeitschrift *Cahiers du cinéma* wählte ihn nämlich zum sechstbesten Film der 2000er Jahre und zum besten französischen Film des Jahrzehnts.[31]

Was den Inhalt des Films angeht, ist Kechiches *La Graine et le Mulet* (2007) dermaßen vital angelegt, dass sich thematische Schnittstellen mit Filmen anderer Akteur*innen aus seinem nationalen Rahmen nachweisen lassen, ohne jedoch zu übersehen, dass sie sich an manchen Punkten grundlegend unterscheiden. In einem einschlägigen Artikel postuliert und erörtert beispielsweise Tiphaine Manac'h die These, dass Kechiche im Zusammenspiel mit den soziopolitischen Umständen des Filmkontextes maßgeblich zu einer neuen Perspektivierung in den »représentations des femmes d'origine maghrébine« beiträgt.[32] Im Folgenden möchte ich dem vitalen Potenzial von *La Graine et le Mulet* (2007) noch tiefer auf den Grund gehen. Denn Kechiche nimmt mit seinem Film Stellung zu einer als »Pariser Kino« abgestempelten Kinolandschaft und würdigt ästhetisch vor allem die (Väter-)Generation der 1960er Jahre und die damit verbundenen komplexen Entstehungsprozesse einer inklusiveren kollektiven Identität.

3.2.1 Zum inszenierten Abstand zum »Pariser Kino«

Lange Zeit als Pariser Kino betrachtet,[33] wurde dem französischen Film der generelle Vorwurf gemacht, den Fokus ausschließlich auf die Hauptstadt zu legen und »andere« geografische Räume auszublenden oder bloß deren klischeehafte Aspekte auf die Leinwand zu bringen.

Die Verabschiedung des Gesetzes über die Dezentralisierung in Frankreich[34] hat wesentlich dazu beigetragen, diesem Defizit Abhilfe zu schaffen, indem die Regionen dynamischer wurden und ein größeres wirtschaftliches und kulturpolitisches Gewicht erhielten. Sie sind nun eher dazu in der Lage, bei der Filmproduktion ein

---

31 Vgl. 13 critiques du monde entier/18 cinéastes (2009): »Les Tops ten des années 2000«. In: *Les meilleurs films des années 2000*, 652. Januar, S. 9–13. Online unter: https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-des-annees-2000/ [abgerufen am 13.03.2021]

32 Tiphaine Manac'h (2017): »L'image de ›la Maghrébine‹ dans le cinéma français (1970–2007)«. In: *Genre & Histoire* 20.1. Online unter: http://journals.openedition.org/genrehistoire/2925 [abgerufen am 25.03.2021]

33 Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 23.

34 Das sind die sogenannten »Lois Deffere« (benannt nach dem damaligen französischen Innen- und Dezentralisierungsminister Gaston Deffere), die die Machtaufteilung zwischen dem Zentralstaat, den Regionen, den Departements und den Gemeinden neu strukturiert. Die Gesetze wurden 1982 verabschiedet und bis 2015 durch Hunderte von Dekreten ergänzt. Vgl. La Rédaction (27.06.2019): »Vie Publique. Au cœur du débat public«. *Les Lois Deferre. Premières lois de la décentralisation*. Online unter: https://www.vie-publique.fr/eclairage/38438-les-lois-defferre-premieres-lois-de-decentralisation [abgerufen am 03.04.2021]

gewichtiges Wort mitzureden und so dafür zu sorgen, dass ihre eigenen, nicht von Paris geprägten Landschaften immer häufiger auf der Leinwand zu sehen sind. Das Engagement einiger Regisseur*innen, »andere« Orte zu zeigen, ist ebenfalls Teil dieser Politik. Auch der Kritiker René Predal hebt dies hervor:

> Ces cinéastes ont trouvé là des gens, des lieux, une durée, une lumière qui confère paradoxalement à leurs histoires une portée universelle. Ils montrent ce pas, mais s'adresse à tous les spectateurs. Cet ancrage situe les choses dans les milieux ouvriers et paysans alors qu'à Paris le cinéma a tendance à ne parler que de bourgeois.[35]

Die Allgegenwart der Stadt Marseille in den Filmen von Guédiguian beispielsweise rührt von einer biografischen, gar psycho-emotionalen Verbindung des Regisseurs zu ihr. Er sagt: »Marseille est mon langage; je suis né à Marseille. Cette cité ne m'inspire pas, elle me fonde. Je suis un fils d'ouvrier, née à l'Estaque dans les quartiers nord de Marseille en 1953. Voilà mon identité, ma culture, et ma morale, et ma langue.«[36] Dieses grundlegende Engagement zeigt sich insbesondere in den Filmen *A la vie à la mort* (1995) und *Marius et Jeannette* (1997), die in Marseille gedreht wurden. Diese Filme sind repräsentativ für die neuen Wellen im französischen Kino der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, die dem Publikum ungewöhnliche Aufnahmen von und aus den Randgebieten des französischen Nationalkinos bieten.[37] Dieser Trend wird im *cinéma d'auteur* mit der Arbeitswelt als Schwerpunkt verstärkt.[38] Dies ist beispielsweise der Fall in Filmen wie *La vié rêvée des anges* (1998) von Erick Zonca, *Ressources humaines* (1999) von Laurent Cantet oder *Selon Matthieu* (2000) von Xavier Beauvois. In diesen tritten das Lager als neuer Arbeitsraum sowie die Arbeiterperspektive in den Vordergrund.

Schon mit seinem Opening erinnert Kechiches *La Graine et le Mulet* (2007) an die französischen *cinéma d'auteur*-Filme der 1990er Jahre mit ihrem Schwerpunkt auf Nicht-Pariser Orte und die Arbeiterwelt. Der Film spielt wie schon erwähnt in Sète, einer kleinen Hafenstadt im Süden Frankreichs. Die ersten Kameraeinstellungen zeigen Bilder eines zerfallenden Hafens, mit überall herumliegenden verrosteten

---

35 René Prédal (2002): *Le jeune cinéma francais*. Paris: Nathan, S. 118.

36 La Rédaction (20.11.1997): »L'Humanité«. *Marius et Jeannette de Guédigian, Tous les rêves du monde*. Online unter: https://www.humanite.fr/-/-/marius-et-jeannette-de-guediguian-tous-les-reves-du-monde [abgerufen am 03.04.2021]

37 Vgl. Jean-Paul Aubert (1999): »Marseille. Le centre et la périphérie«. In: *CinémAction. La Marginalité à l'écran* 91, S. 142–152.

38 Auch das *cinéma de banlieue* gehört zu einem Kino, in dem andere Orte beziehungsweise Räume als Paris gezeigt werden. Allerdings steht die Vorstadt nach wie vor in diesen filmischen Werken im Mittelpunkt, was andere soziale Fragen wie die der Arbeitswelt öfter völlig ausblendet.

Eisenhaufen, Bilder, die metaphorisch auf die miserablen Arbeits- und Lebensbedingungen der Lagerarbeiter*innen vorausweisen. Sie spiegeln Beijis bittere Erfahrungen an seinem Arbeitsplatz, die schließlich zu seinem Restaurant-Projekt führen. Dadurch taucht die Geschichte in den Alltag einer Familie und fast einer ganzen Generation französischer Einwanderer*innen ein, die von der Wirtschaftskrise, den Schrecken der Arbeitslosigkeit und den unheilvollen Folgen des Elends betroffen sind.

3.2.2 Zur Würdigung der (Eltern-)Generation der 1960er Jahre

In einem Interview über seine Drehstrategie für den Film *Ça commence aujourd'hui* (1999) äußerte Bertrand Tavernier, er habe Alberto Cavalcantis Rat befolgt, nämlich: »Si on vous demande de raconter l'histoire du courrier, racontez plutôt l'histoire d'une lettre. Si vous réussissez, ce sera toute l'histoire du courrier et de la poste que vous aurez racontée.«[39] Diese Anweisung scheint auch in Kechiches *La Graine et le Mulet* (2007) Widerhall gefunden zu haben. Mit seiner *minor minoritarian* Strategie nutzt Kechiche Beijis Geschichte als narrativen Vorwand, um seinen Film als diskursives Artefakt hervortreten zu lassen und somit zur Problematik der Immigrant*innengeneration der 1960er Jahre in Frankreich Stellung zu beziehen.

Der Film kann als Würdigung der Elterngeneration der 1960er Jahre betrachtet werden. Den ständigen Aufforderungen seiner Kinder, in seine nordafrikanische, erste Heimat zurückzukehren, weicht Beiji aus, um sich mit wenig Startkapital einem alten Restaurant-Projekt zu widmen. Ein solches Restaurant wäre das einzige in der Hafenstadt und würde sich sowohl an Touristen als auch an die »community« richten, so Beiji und seine Schwiegertochter. An dieser Stelle könnte man Kechiche einerseits vorwerfen, dass er in seinem Film den »Kommunitarismus« lobt; ein Begriff, der in einem Teil der französischen Imagination – meist der rechten –pejorativ besetzt ist.[40] Andererseits kann dies als Zeichen dafür gewertet werden, dass

39 Bertrand Tavernier zit.n. Julie Esparbes (2008): *L'engagement dans le cinéma français contemporain*. Marius, Franck, Kamel et les autres. Le ›réalisme social‹ à l'écran. Lyon: Institut d'études Politiques de Lyon, Université de Lyon, S. 46. [unveröffentlichte Arbeit]

40 Dieses hochpolitische Konzept beruht auf einer Vorstellung von sozialen Beziehungen im Sinne einer theoretischen Abstraktion. Diese Beziehungen wären demnach spannungsträchtig, da sie sich gemäß des *tertium comparationis* im Grunde auf imaginierte, gegensätzliche soziale Communitys beziehen. Demnach stünden Männer gegen Frauen, der Westen gegen den Osten, die Bourgeoisie gegen das Volk, die Franzosen gegen die Ausländer*innen. Obwohl dieser Begriff auf noch komplexere Intuitionen verweist, kann man sich bei einem Blick auf die aktuelle politische Szene in Frankreich des Eindrucks nicht erwehren, dass »Kommunitarismus« meist mit einer muslimischen Ausrichtung in Anspielung auf die Einwander*innengemeinschaften in den Vordergrund gerückt wird. Die Offensive gegen diesen Begriff stellt ihm die Republik, den Laizismus entgegen. Dieser Sachverhalt lässt sich anhand des kürzlich verabschiedeten »Gesetzes gegen den Kommunitarismus« veranschaulichen. Vgl.

der Regisseur Wege zu einer stärker interkulturell ausgerichteten Gesellschaft skizziert. In diesem Sinne wären die Schiffsruinen, aus denen das Restaurant entsteht, eine bildhafte Metapher für die Generation der Väter in den 1960er Jahren, die alles oder fast alles hinter sich gelassen haben, um nach Frankreich auszuwandern. Diese französischen Einwanderer*innen, zu denen auch Kechiches Vater gehört, haben für ihre Kinder in Frankreich und für Frankreich Opfer gebracht, haben als Arbeiter*innen jahrzehntelang die Klischees, die kulturelle Entfremdung und die Demütigungen der Arbeitswelt ertragen, so wie es im Film beispielhaft an Beiji beispielhaft dargestellt gezeigt wird. Kechiche drückt es so aus:

> Le point de départ, c'était une envie de parler d'une génération, celle de mon père, celle de ces émigrés arrivés dans les années 60 en France, qui ont bâti leur vie ici et qui l'ont souvent sacrifiée parce qu'ils rêvaient à une vie meilleure pour leurs enfants […], ça s'est transformé en une envie de parler d'une communauté, d'un milieu social, en gardant cette idée de raconter l'histoire d'un père auquel on donne une dimension de héros de cinéma.[41]

Im Gegensatz zu den meisten Filmen, die versucht haben, die Vorstadt als einen neuen, anderen Ort abseits von Paris oder den Großstädten darzustellen, in dem die Figur des Vaters fast immer abwesend ist, ist das Bild des Vaters in *La Graine et le Mulet* (2007) ubiquitär. Das ist kein Zufall. Es sind zum Beispiel Beiji, und die anderen Männer der »community«, die vor dem Restaurant von Ryms Mutter Chai trinken und später bei der Einweihungsfeier des Restaurants Musik spielen. Aber auch die Mütter und Frauen sind nicht länger Nebenfiguren im Schatten der Männer; ihr Engagement bei der Umsetzung dieses Projekts darf nicht unterschätzt werden.

Kechiches Wille, dieser Generation Tribut zu zollen, geht über die Auswahl der Geschichten und Orte hinaus und schlägt sich auch in der Auswahl der Charaktere nieder. Viele der Schauspieler*innen sind nicht nur Amateurschauspieler*innen – was jedoch kaum auffällt und ein weiteres *minor minoritarian* Merkmal seiner Regiearbeit ausmacht –, sondern auch im wirklichen Leben französische Einwanderer*innen, die aus armen, wenn nicht gar mittellosen Verhältnissen stammen. Bouraouia Marzouk (Souad) verfügt über einen Bachelor-Abschluss in Arabisch, während Abdelhamid Aktouche (Hamid) ein pensionierter Hilfskrankenpfleger ist. Dass er im Film in einer Band spielt, rührt auch von seiner wahren Biografie her: »Mais

---

Fabrice Dhume-Sonzogni (2016): *Communautarisme. Enquête sur une chimère du natonalisme français*. Paris: Démopolis. Philippe Blanchet (2017): *Les mots piégés de la politique*. Paris: Textuel. Julien Talpin/Marwan Mohammed (2018): *Communautarisme?*. Paris: Presses Universitaires de France.

41 Allociné (05.07.2007): »Allociné«. *Stars de ›Graine'… Interview avec Kechiche et ses acteurs*. Online unter: https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18408567.html [abgerufen am 03.02.2021]

mon dada depuis que j'ai 15 ans, c'est la musique.« Habib Boufares (Slimane Beiji) ist Maurer von Beruf. Seine Bereitschaft und seinen Enthusiasmus, bei Kechiches Projekt mitzumachen, bringt er so aus zum Ausdruck: »Depuis 25 ans, je travaille avec le père d'Abdel […] Je connais toute la famille. Quand l'acteur prévu au départ est tombé malade, il est venu me voir à Nice. J'étais surpris: je travaille dans le bâtiment, on me parle d'un premier rôle au cinéma.« Mit dieser Melange aus Amateur-Sein, biografischen und sogar autobiografischen Aspekten wählt Kechiche für seinen Film einen naturalistischeren Stil. Damit wird dann deutlich gezeigt, in welche französische Filmtradition er sich einschreiben möchte, und wie er seine *auteurité* mit weitem Abstand von einem französischen populären Kino schärft.[42] Darüber hinaus zielt er bewusst darauf ab, eine bestimmte Generation von Französ*innen zu ehren und im kollektiven Gedächtnis zu rehabilitieren,[43] alle jene Eltern, die vielleicht noch heute »une place sur le Quai de la République«[44] (im übertragenen Sinne) suchen. Somit würden sie zweifelsohne das bisher fehlende Volk von Deleuze auf diesem »Quai de la République« mitbilden.

42 Vgl. Mary J. Green: a.a.O., S. 109.

43 Vgl. Julien Gaertner: »L'image de l''Arabe«. a.a.O., S. 220.

44 Auffällig ist, dass dieser Satz im Film mehrmals wiederholt wird. Wenn man den Debatten über die Politisierung des Islams beziehungsweise Islamismus auf den Grund zu gehen versucht oder die Lage der nachfolgenden Immigrant*innengeneration aus nordafrikanischen Ländern in Frankreich, den »Communautarisme« oder noch kürzlich den Ende 2020 eingeführten Gesetzentwurf gegen Separatismus (im vollständigen Namen »Projet de loi confortant le respect des principes de la République) vor den nächsten Präsidentenwahlen in Frankreich betrachtet, kann man zu der Idee gelangen, dass die »community« noch auf der Suche nach dem richtigen, endgültigen Platz in Frankreich ist. Vgl. Légifrance (25.08.2021): »Légifrance. Le service public de la diffusion du droit«. *LOI n° 2021–1109 du 24 août 2021 confortant le respect des principes de la République.* Online unter: https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000042635616/#:%7e:text=le%20panneau%20lat%C3%A9ral-,LOI%20n%C2%B0%202021%2D1109%20du%2024%20ao%C3%BBt%202021%20confortant,des%20principes%20de%20la%20R%C3%A9publique [abgerufen am 17.01.2024]

4. *Vénus noire* (2010): Nation, Feld und Erinnerungskultur[1]

4.1 Zur Repräsentation Frankreichs im 19. Jahrhundert

Drei Jahre nach dem hochgelobten Film *La Graine et le mulet* (2007) erscheint *Vénus noire* (2010), das erste Biopic von Abdellatif Kechiche. Es stellt den Versuch dar, den Weg der Sklavin Sawtche Baartman[2] in Europa und vor allem in Frankreich faktentreu zu rekonstruieren und filmisch darzustellen. Sawtche gehörte dem südafrikanischen Stamm Khoïkhoï an, dessen Frauen aufgrund der besonderen historischen Umstände europäischer Kolonisierungsprozesse in der Wissenschaft (Anthropolo-

1 Manche Elemente, die in diesem Kapitel analysiert werden, wurden bereits in den folgenden Artikeln behandelt, die einige Zeit zuvor erschienen sind. Jedoch erfolgt die Diskussion hier in einem ausführlicheren Format und theoretisch komplexeren Rahmen. Vgl. Burrhus Njanjo (2022): »Articulations of Racism in Vénus Noire (2010) and A United Kingdom (2016)«. In: Julian T. Gärtner/Malin S. Wilckens (Hg.): *Racializing Humankind. Interdisciplinary Perspectives on Practices of ›Race‹ and Racism*. Wien/Köln: Böhlau Verlag, S. 295–312. Burrhus Njanjo (2023): »›I don't want to be Foottit's [(or) Foot-it] stooge anymore. I want to be taken seriously‹. Chocolat (2016), Postmigration and French Biopic Film«. In: *ffk. Journal film- und medienwissenschaftliches Kolloquium* 8, S. 117–132.

2 In den 80er Jahren wurden erstmalig nach dem 19. Jahrhundert viele wichtige Studien herausgegeben, die sich mit der Figur und der Laufbahn von Sawtche Bartmann in Europa kritisch und intensiv auseinandersetzen. Sie legten beispielsweise die pseudowissenschaftlichen Diskurse aus dem 19. Jahrhundert aus der Medizin und der Biologie aus, die die Figur, das Leben und die Überreste von Sawtche gefangen hielten und die beispielsweise Baartman aufgrund einer vermeintlichen Hypersexualität einen tierischen Status zuschrieben. Parallel wurde auch untersucht, welche ikonographische Funktion ihre konstruierte Figur in der Wahrnehmung und Darstellung des damaligen Zeitgeistes in der Kulturgeschichte Europas übernahm. Vgl. Sander Gilman (1985): »Black Bodies White Bodies. Toward an iconography of female sexuality in the late nineteenth-century Art, Medicine and Literature«. In: *Critical Inquiry* 12.1, S. 204–242. Sander Gilman (1989): *Sexuality. An illustrated history, Representing the sexual in Medicine and Culture from the middle Ages to the age of AIDS.*, New York: John Wiley & Sons. Stephen Gould (1985): *The Flamingo's smile. Reflections in Natural History*. New York/London: W.W. Norton & Company, S. 291–305.

gie, Ethnologie, Biologie usw. des 19. Jahrhunderts)[3] zu Forschungsobjekten aller denkbaren rassistischen Diskurse wurden.

1810 wandert Baartman mit ihrem »Meister« nach Europa aus. Sie folgt der Illusion, in Europa ein großes Vermögen machen und so ihre Freiheit erlangen zu können. Auf Befehl eines Herrn (Hendrick Caesar, auf Empfehlung seines Freundes Alexander Dunlop), der ihr so gut wie keine Freiheiten lässt, stellt sie sich wie ein »wildes Tier« zur Schau, manchmal in einem Käfig. Im Film nehmen die Zuschauer*innen in England und Frankreich eine Frau mit einer »eigenartigen« Anatomie wahr, die ihnen ein Bild von »Exotik« vermittelt.[4]

Der Film ist durch große Erzählblöcke strukturiert, die wichtige Aspekte von Sawtches Werdegang beleuchten: Georges Cuviers Vortrag über ihre sterblichen Überreste vor der Académie Royale de Médecine in Paris (Prolog) im Jahr 1817, Sawtches »Ausstellung« auf Jahrmärkten in England, die Auseinandersetzungen mit der britischen Justiz, ihre »Ausstellung« in libertären Salons in Paris, ihr Leben als Prostituierte, die Verwahrung ihres Körpers in der französischen Académie des Sciences, nachdem sie 1815 an einer sexuell übertragbaren Krankheit in einem erbärmlichen Zustand verstorben war.

Alvar Blanes zufolge gehören Historienfilme zu »the most prolific fields when it comes to building a national imaginary. The reason lies in such fiction's ability to weave tales that serve up the temporal continuities the nation wants.«[5] Solche »tales« verstehe ich als Oberbegriff, die in Traditionen, Symbole und Diskurse aufgeteilt werden können und auch an Haywards Wort von den »myths of the nation« denken lassen. Vor diesem Hintergrund liegt ein offensichtlicher Bezug von Historienfilmen zu *politics of identity* beziehungsweise »politics of memory«[6] einer Region oder eines Landes vor. Diese Politiken sollen im Rahmen der Auseinandersetzung mit *Vénus noire* (2010) als Beispiel des *minor minoritarian* Films analysiert werden.

---

3 Vgl. Delphine P. Courtis (2018): »Stereotypes about black bodies in French medical literature. Race, gender and sexuality (1780–1950)«. In: *Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences* 3, S. 316–317. Georges Cuvier (1858): *Lettres de Georges Cuvier à C.M. Pfaff sur l'histoire naturelle, la politique et la littérature 1788–1792. Lettre du 31 décembre 1790*. Übers. von Marchant Louis. Paris: Victor Masson. Clifton Crais/Pamela Scully (2011): Sara Baartman and the Hottentot Venus. A ghost story and a biography. Princeton-Oxford: Princeton University Press. Nicolas Bancel et al. (Hg.) (2004): *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris: La découverte. Sadiah Qureshi (2004): »Displaying Sara Baartman the ›Hottentot Venus‹«. In: *History of science* 42.2, S. 233–257. Gérard Badou (2000): »Sur les traces de la Vénus Hottentote«. In: *Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 27, S. 83–87.

4 Mehr hierzu aus wissenschaftlicher Perspektive siehe: Pamela Scully/Clifton Crais (2008): »Race and Erasure. Sara Baartman and Hendrik Cesars in Cape Town and London«. In: *Journal of British Studies* 47.2, S. 301–323, hier S. 304–305. Jean B. Miguoué: a.a.O., S. 106.

5 Àlvar Peris (2016): »Imagining the Nation through Television Fiction. Memory, Proximity and daily Life«. In: *Debats. Journal on Culture, Power and Society* 1, S. 29–43, hier S. 36.

6 Ebd.

Ich stelle die Hypothese auf, dass *Vénus noire* (2010) mittels ästhetischer Strategien einen dekonstruktiven Ansatz gegenüber nationaler Gedächtnispolitik verfolgt. Aufgrund der Komplexität des Themas wird der Fokus ausschließlich auf zwei Unterkategorien des *minor minoritarian cinema* liegen, und zwar einmal auf dem politischen Zusammenhang und zudem auf dem Vitalitätspotenzial dieses Films. Die Unterkategorie politischer Zusammenhang wird im vorgegebenen Fall in Bezug auf die *politics of identity* beziehungsweise *politics of memory* erörtert. Diesbezüglich fokussiert die Analyse die Spuren von Rassismus in der Kulturgeschichte Frankreichs im 19. Jahrhundert und versucht, *Vénus noire* (2010) als reflexives Medium eines nationalen kollektiven Gedächtnisses zu begreifen. Was die Vitalität von *Vénus noire* (2010) anbelangt, wird zu zeigen sein, inwiefern eine doppelte Positionierung des Regisseurs an diesem Film abgelesen werden kann.

4.1.1 Rassismus und Sprache

Schon Michel Foucault hob die Rolle der Sprache bei der Artikulation von Machtverhältnissen hervor. Hierzu schreibt er in *Death and the Labyrinth*:

> The sun of language is hidden within the secret; but at the heart of this night where it is maintained, it is marvelously fecund, causing machines and automaton corpses, incredible inventions and careful imitations […] language speaks only from something essential that is lacking.[7]

Foucault vergleicht die Macht der Sprache mit der Sonne, um die Aufmerksamkeit auf diese offensichtlich kreative Funktion zu lenken. Die Sprache kann auch dazu beitragen, abweichende Alltagspraxen zu verbreiten und somit *soft violence* zu normalisieren.

In solch einer Gewalt interveniert Kechiches Film, indem er beispielsweise den rassistischen Charakter der Bezeichnung »The Venus hottentot« filmisch und kritisch verarbeitet. Dieser Name erzeugt ein Bild, an das fast immer die groteske Darstellung einer großen, dicken, Schwarzen Frau geknüpft zu sein scheint. Im ersten Teil des Films (CD 1, bis zur 80. Minute des Films) wird der Begriff sowohl namentlich als auch bildlich vierzig mal verwendet.

Etymologisch verweist *Venus* nicht nur auf einen Planeten, sondern auch auf eine sehr schöne Frau. In der römischen Mythologie ist Venus die Göttin der Liebe, der weiblichen Schönheit, der Verführung. In der griechischen Mythologie wird Ve-

7 Michel Foucault [1963](2004): *Death and the Labyrinth. The World of Raymond Roussel*. Übers. von Charles Ruas. London/New York: Continuum, S. 166–167.

nus mit Aphrodite, der olympischen Göttin der Liebe und Schönheit, gleichgesetzt.[8] Sawtche wird dann durch den Namen »die Hottentoten-Venus« als »african phenomenon« und damit indirekt als afrikanische Göttin der Liebe, der Schönheit und des sinnlichen Begehrens dargestellt. Abgesehen davon, dass dieses onomatologische Verfahren mit Homogenisierungen und Vereinfachungen operiert, liegt ihr ganz offensichtlich eine markant rassistisch-sexistische Stereotypisierungslogik zugrunde. Denn der Begriff der »Vénus hottentote« wird bewusst mit Wildheit, Primitivismus, Anachronismus, Groteske und Übermaß assoziiert. Dieses Bild wird zudem implizit dem der *weißen*[9] europäischen Frau entgegengesetzt. So spiegeln sich rassistische kulturelle Hierarchien in den sprachlichen Begriffen »la Vénus hottentote« wider, die eine eurozentrische und imperialistische Überlegenheit begründen und aufrechterhalten.[10]

4.1.2 »La Vénus Noire« als »man-merchandise«

Ursprünglich waren die Reisepläne von Caesar und seinem Freund Dunlop, den »Herren« von Sawtche, rein ökonomischer Natur. Die beiden Männer hatten vor, mit der Afrikanerin durch Europa zu reisen, sie vorzuführen und auf diese Weise ein großes Vermögen zu machen. Sawtche wird versprochen: »bientôt tu seras libre … Tu seras libre, l'argent, c'est la liberté!« (00:25:23/CD 1). Aber in diesem Projekt erscheint Sawtche als Sklavin, nichts weiter als eine Ware, ein bloßes kommerzielles Objekt.

Die ersten sechzig Minuten des Films akzentuieren vor allem eine sehr müde Frau. Die Groß- und Nahaufnahmen ihres Gesichts zeigen ihre Erschöpfung. Darüber hinaus verwendet Kechiche langsam gesprochene Sätze, zeigt einen entkräfteten Körper am Tagesende sowie einen glanzlosen und ausweichenden Blick. Sowohl auf als auch jenseits der Bühne sieht man Sawtche abgekämpftes Gesicht. Zwei Mal lenkt die Kamera den Blick auf ihren Teller beim Abendessen, der kaum angerührt zu sein scheint. Sawtche hat offensichtlich keinen Appetit. Caesar beschwert sich (00:20:31/CD 1): »Fais pas semblant, mange! Tu as perdu du poids«, was für die Geschäfte keine gute Nachricht sei. Eines Tages beanstandet Sawtche die Arbeitsbe-

8 Vgl. Sarah Debrew (2019): »(Re)membering Sara Baartman, Venus, and Aphrodite«. In: *Classical Receptions Journal* 11.3, S. 336–354, hier S. 338.

9 Der Begriff weiß kommt hier nicht in Anwendung als Farbmarkierung, sondern als Verweis auf die Mehrheitsgesellschaft im abendländischen beziehungsweise westeuropäischen Kontext.

10 Darüber hinaus kann man auch den Aspekt des Begehrens hervorheben. Die »Vénus hottentote« fungiert auch hier als die Verkörperung und Projizierung des Begehrens ihrer *weiß*-europäischen »Schöpfer« und Peiniger auf eine »wilde Frau«. Darauf gehe ich ausführlich im Unterkapitel »Zur Animalisierung der Schwarzen Frau« ein.

dingungen (00:20:36-00:20:39/CD 1): »Je suis fatiguée … Le spectacle n'est pas facile.« Denn sie muss tagein, tagaus arbeiten.

In Paris spitzen sich diese Umstände schließlich zu. Denn dort wird mit Sawtche nicht mehr verhandelt. »Ihre Eigentümer« tätigen einen Abschluss mit Georges Cuvier – Forscher am Musée de l'Homme, Collège de France und an der Académie des Sciences – und mit der Leiterin eines Bordells, über Sawtches Kopf hinweg zu für sie sehr ungünstigen Bedingungen. Dauernd sind im Film Geldtransaktionen zu sehen: Wenn Caesar Sawtche an Réaux, einen französischen Zirkusmeister, verkauft; wenn Réaux Geld vom Boss eines Bordells erhält; wenn Sawtche und Jeanne, eine ehemalige französische Zirkusschauspielerin, für ihn als Prostituierte arbeiten; wenn Réaux die Leiche von Sawtche an das Musée de l'Homme verkauft; wenn Jeanne Sawtche nur einen mickrigen Geldschein nach einer Sex-Orgie übergibt; wenn Réaux eine große Menge Geldscheine von Georges Cuvier bekommt. Am Ende stirbt Sawtche verarmt und alleine.

Sawtche scheint in Frankreich in einer Falle zu sitzen. Sie ist nicht Herrin ihres Schicksals.[11] Ihre Meinung zählt nicht, und sie muss gehorchen. Das eine oder andere Mal widersetzt sie sich Praktiken, die ihre Würde verletzen, etwa im Musée de l'Homme, wo sie sich weigert, den französischen Forschern ihre Vulva zu zeigen. Und jedes Mal bleibt die Reaktion ihrer »Meister« nicht aus. Sie wird von ihnen geschlagen. Denn aufgrund ihrer Verweigerung fallen Einnahmen weg. Caesar ist wütend und stellt Sawtche die grob formulierte Frage (00:36:10-00:36:21/CD2): »Ils nous ont payé très cher pour que tu écartes les cuisses. Pourquoi ça te pose un problème … de les écarter pour des hommes aussi illustres?«

Ein materialistischer Blick auf diesen Sachverhalt offenbart eine ungleiche und ungerechte Verteilung von Ressourcen und Gewinnen. Die Art und Weise, wie Sawtche behandelt wird, ist das Ergebnis kapitalistischer Prozesse. Bei diesen Prozessen wird Sawtche ausschließlich unter dem intersektionalen Gesichtspunkt ihrer Weiblichkeit und ihrer »Blackness«[12] betrachtet. In dieser Hinsicht würde man in Anlehnung an Mbembe argumentieren, dass Sawtche hier für die »difference in its raw manifestation – somatic, affective, aesthetic, imaginary«[13] steht.

---

11 Es handelt sich um einen nicht zu verabsolutierenden Satz, denn ihr Zeugnis hätte vor Gericht in London zu einer Verurteilung von Caesar und zu ihrer Statusveränderung führen können.

12 Ich bin mir der vielfältigen Semantik eines solchen Wortes bewusst. Die Bedeutungsebenen können sich ändern, je nachdem, ob man beispielsweise aus einer Empowerment-Perspektive oder aus einer völlig rassistischen Perspektive argumentiert. Wie auch immer, alle diese verschiedenen Definitionen weisen eine gemeinsame konstruktivistische Dimension auf. Der Gebrauch des Begriffs hier bezieht sich auf ideologische Praktiken, die in vielen unterschiedlichen Intersektionen (Geschlecht, Standort, Zeit, Kultur, Ethnie, *race* usw.) konstruiert werden, wobei *race* eine prominente Rolle spielt.

13 Achille Mbembe [2013](2017): *Critique of Black Reason*. Durham: Duke University Press, S. xi.

Darum wird mit ihr anders als etwa mit der hellhäutigen Jeanne umgegangen. Darum kann sie enthumanisiert werden, ohne Anspruch darauf zu erheben, ihre Rechte einzufordern. Ihr Leben in Europa als Sklavin entspricht dem, was Mbembe »man-of-metal, man-merchandise, man-of-money«[14] bezeichnet. Dies bezieht sich, so führt er aus, auf eine spezifische, »andere« Menschheit, die er »distinct humanity« nennt. Eine Person aus dieser Gruppe der »anderen Menschheit« wäre also »one whose very humanity was [and still is] in question«[15]. Für die »Meister« von Sawtche besteht die Quintessenz ihres Lebens nur in der Möglichkeit, mit ihr Geld zu machen. Sawtche sichert sich deren »Achtung«, nur weil sie als Ware, nur weil sie als »mere merchandise, object[s] of luxury or utility to be bought and sold to others«[16] aufgefasst wird. Und die psycho-affektiven Folgen solcher Praxen sind, dass solche Personen wie Sawtche zum »prototype of a poisoned, burnt subject […] a being whose life is made of ashes«[17] werden. In dieser Hinsicht kann der schwere Infekt, der gegen Ende des Films bei Sawtche diagnostiziert wird, auch als Metapher für ihren psychologischen Zustand gesehen werden: Sawtche wird zu einer ruhigeren, trägeren und apathischeren Person. Beim Sex mit den Männern im Bordell wirkt sie stets gefühllos und wie betäubt. Sie hat aufgegeben, sich zu wehren: Das ist die perfekte Illustration des »objectivisme intégral«, das heißt die Transformation einer rassistisch behandelten Person in ein passives, handlungsunfähiges Objekt des Rassismus.[18] Sawtche scheint in jeder Hinsicht eine Gefangene des kapitalistischen und neoliberalen Blicks ihrer *weißen* Meister zu sein, dem sie unterliegt und aus dem ihre Enthumanisierung resultiert.

4.1.3 Zur Animalisierung der Schwarzen Frau[19]

Im folgenden Teil geht es darum, mit dem von Mbembe entlehnten theoretischen Begriff »devenir-animal« (dt. Tier-Werden)[20] dem Prozess der Animalisierung, das heißt der radikalen Dehumanisierung von Sawtche auf den Grund zu gehen. Abgesehen vom möglichen Unterschied zwischen Fiktion und Realität möchte ich den filmästhetischen Mitteln Beachtung schenken, anhand derer eine Animalisierung der Schwarzen Frau umgesetzt wird.

---

14 Ebd.

15 Ebd. [Hervorgehoben vom Autor]

16 Ebd.

17 Ebd., S. 40.

18 Colette Guillaumin (2002): *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*. Paris: Gallimard.

19 Über die postkoloniale Neubewertung der Kolonialvergangenheit hinaus erarbeitet der Erzählerdiskurs das Konzept des interkulturellen Lernens (in *La Graine et le* Mulet, 2007). Im Text entsteht dies daraus, dass Europäer*innen Kenntnisse über Afrika gewinnen und ihre bisherigen Vorstellungen hinterfragen.

20 Achille Mbembe: *Politique de l'inimitié*. a.a.O., S. 99.

Der Name Sawtche und nicht Saartjie wird von mir absichtlich benutzt, um eine kritische Überlegung zur Vassalisierung anzuschließen, aus der die Figur »Saartjie« als radikal untergeordnetes Wesen entsteht. Es ist eine Figur, die sich anscheinend kaum als menschlich vorstellen lässt, die vermeintlich nicht zur Werteskala von Vernunft, Modernität und Aufklärung passt.[21] Der Name »Saartjie« weist darauf hin, dass sie im Film als völlig unterworfene, konstruierte Figur in der Funktion eines erfundenen Wesens repräsentiert wird, das ausschließlich im karikierenden Blick und Begehren ihrer *weißen* Gegenüber existiert. Wenn sprachlich ausformulierten kulturellen Realitäten im kolonialen Kontext eine imperialistische Ideologie im Sinne von Fanon zugrunde liegt,[22] dann wäre »Saartjie« sowohl Ergebnis als auch Ausgangspunkt kolonialer Praktiken. Diese bedienen sich dann Metaphern, Sprachbildern und Handlungen, um den keineswegs unterstellten Wahn- und Schwachsinn der »zivilisatorischen Mission« zu konstruieren, zu legitimieren und fortbestehen zu lassen.

Die Rollenverteilung bei den Vorführungen im Film ist sowohl in England als auch in Frankreich nach dem Muster einer intersektionalen symbolischen Orchestrierung von Macht ausgerichtet, zunächst zwischen Männern und Frauen, dann zwischen *weißen* und Schwarzen. Sawtche spielt die Wilde und Hendrick Caesar den Dompteur. Er stellt Sawtche als eine im afrikanischen Dschungel gefangene weibliche Wilde vor. Daher beginnt sie das Spektakel in einem Käfig (siehe Abbildung 1), der mit der Haut eines Tieres bedeckt ist. Sie schreit laut auf, rüttelt an den Gitterstäben ihres Käfigs und erweckt den Eindruck, sie wolle Caesar erwürgen. Hendrick gelingt es, sie mithilfe eines Seils, das an ihrem Hals befestigt ist, zu kontrollieren. Als Geschenk bekommt sie auf der Bühne jedes Mal, wenn sie ihre Show gut macht, etwas in den Mund gesteckt. Wir erleben hier einen Prozess der Animalisierung von Sawtche und damit der Figur der Schwarzen Frau. Sawtche hat die Rolle eines wilden Zirkustieres zu spielen, dessen Zähmungsprozess noch nicht ganz abgeschlossen ist. Sie ist ganz dem Willen ihres »Herrn« untergeordnet, der sie bei guten Taten lobt – eine behavioristische Methode. Und dank des kreativen Potenzials der Sprache wird sie zu dem, was die Wörter, die sich auf sie beziehen, als Realität zum Ausdruck bringen. Sie ist die Metapher für das Wilde, das Exotische, den Dschungel. Für die Zuschauer*innen vor der Bühne ist sie die Metapher für eine anachronistische Zeit.[23]

---

21 Vgl. Burrhus Njanjo: »Articulations of Racism«. a.a.O., S. 299–300.

22 Vgl. Frantz Fanon (1952): *Peau noire Masques blancs*. Paris: Seuil, S. 14f.

23 Allerdings kann aus einer anderen, ganz aktualisierten Perspektive der *histoire* des Films die Überlegung angestellt werden, ob der Regisseur Kechiche somit die Frage stellt, inwiefern diese Vorstellungen im Kern immer noch existieren. Durch den Prozess der Aktualisierung, den dieser Film ermöglicht, ließe sich die Frage stellen, auf welche Art und Weise solche Ideen heute noch zirkulieren und inwiefern Anachronismen die Aktualität unserer postmo-

Abb. 1: Screenshot aus Vénus noire (2010) (00:10:14/CD 1)



Von der dargestellten anachronistischen Zeit nehmen manche Zusehenden deutlich Abstand. Aus dem Publikum ist beispielsweise zu vernehmen: »Go back to your jungle!« und »What a savage! Gain your cage!« Es handelt sich hierbei um eine Abgrenzungsstrategie, um die eigene Identität abzusichern. Man distanziert sich von der »Wilden«, weil man vorgeblich zivilisiert sei und gute Manieren habe. Solche Strategien funktionieren ebenso gut mit Verallgemeinerungen, Vereinfachungen, Reduktionismen und damit auch mit fantasievollen kulturellen Zuschreibungen, wie David Goldberg unter dem Stichwort »homogenized polity« angemerkt hat.[24] Im Film wird Sawtche auf einer Pariser Bühne aufgefordert, »to parade as a European lady«. Das Problem liegt nicht in der Bezeichnung »European lady«, vielmehr in der Realität, die dadurch geschaffen und ausschließlich Europa zugeschrieben wird: »europäische Identität« wird als modern, fortschrittlich und »anderen« Kulturen überlegen markiert. Eine Person wie Caesar fühlt sich berechtigt, in eine fremde Umgebung einzudringen und einen Menschen zu rauben, weil er folgende Fähigkeit besitzt: »One of the rare white men on the African continent that speak her tongue.«

Der Prozess des »Tier-Werdens« in Paris, wie Mbembe das hier nennen würde, reiht sich nahtlos an die Spektakel in London an. Was die sprachliche Ebene anbelangt, mittels derer dieser Prozess ausgedrückt wird, bestehen weiterhin Gemeinsamkeiten mit London. Réaux, der en passant in London auf demselben Zirkusplatz mit Caesar aufgetreten war, ist in Paris aufgrund seiner Sprachkompetenz der neue Chef auf der Bühne, während seine *weiße* Begleiterin Jeanne die Kommentare abgibt und die Musik macht. Im Bildhintergrund bestimmt ein *weißes* Bourgeois-Pu-

dernen Zeiten mit konstituieren. Diese Betrachtungen verweisen auf Aspekte, die im letzten Teil des Kapitels ausbuchstabiert werden.

24 David T. Goldberg (2015): *Debating race. Are we all postracial?*. Cambridge/Malden: Polity Press, S. 121.

blikum die Mise-en-scène mit. Was Sawtche betrifft, so spielt sie immer die Bestie. Es muss auch betont werden, dass diese Darstellungen den Zuschauer*innen kein einziges Mal als trügerisches Spiel erscheinen. Sie glauben an den realen Charakter dessen, was sie sehen. Die Vorstellung Réaux' durch Jeanne ist repräsentativ für die Machtverhältnisse auf und außerhalb der Bühne (01:15:00-01:15:20/CD 1):

> Maitre Réaux, illustre dompteur, qui a vaincu des animaux aussi féroces que des ours, des tigres, et même des lions, qui a réussi le fabuleux pari de faire de cette hottentote sauvage une obéissante demoiselle. Voici le célèbre numéro de la Vénus hottentote.

Reaux' Verdienst sei es also, Sawtche gezähmt zu haben. Gleichzeitig wird das Publikum darüber informiert, dass es noch schwieriger war, Sawtche zu zähmen, und dass sie einer »anderen Spezies« angehören würde. In diesem Fall lässt sich eine Abstufung aus der Aufzählung »Bären, Tiger Löwen… und dann Saartjie« ablesen. Das bedeutet, dass Sawtche noch wilder ist, noch weiter entfernt von der »Menschheit« und der »Zivilisationsgrenze«, noch weiter entfernt von dem, was jemals gesehen und erdacht wurde. Réaux, das Symbol des *weißen*, starken, siegesgewissen Manns, hat es geschafft, Sawtche zu bezwingen. Réaux stellt sich als Sieger zur Schau, während Sawtche das wilde, aber gezähmte Tier spielt. Ein Hauptmann der Armee folgt Réaux' Einladung und kommt zusätzlich auf die Bühne. Während Sawtche auf allen Vieren krabbelt, sitzt der Hauptmann auf ihrem Rücken, reitet sie und schlägt mit der Hand auf ihr Gesäß. Ein schneller Kameraschwenk verrät die legitimierende Positionierung des Publikums, das ihm hierfür stehende Ovationen bereitet.

Sawtche ist bei ihren Auftritten vor allem in Frankreich für ihre Gastgeber*innen ein Objekt der Neugierde. Die einen wollen ihre Haare berühren, die anderen ihren Hintern. Sawtche erweckt auch eine kulturelle Neugierde. Sie führt auf Réaux' Aufffforderung hin »une danse tribale primitive« (00:05:02/CD 2) vor. Die Mise-en-scène findet in engen französischen Salons statt, sodass das Publikum ihr Schauobjekt besser genießen kann. Diese enge Räumlichkeit konfrontiert uns mit der rassistischen Faszination der Zuschauenden für Sawtches »jolie petit derrière« (01:16:00/CD 1) und für »autant de grasses, autant de beauté, autant de volupté, autant de sensualité« (01:16:27-01:16:31/CD 1). Im Grunde geht es dabei nicht um eine harmlose Bewunderung von Sawtches Körper, sondern eher um dessen Stigmatisierung. Es sei ein merkwürdig dicker Körper, der dem Bild der schlanken, blonden, raffinierten, modernen europäischen Frau – wie es die *weißen* Frauen bei den Aufführungen verkörpern – nicht entspreche.

Mit der Inszenierung des Reiters in einem Pariser Libertin-Salon nimmt die Ausstellung Sawtches eine pervers-sexistische Konnotation an. Wie immer ist Sawtche wie ein Tier angekettet. Sie trägt erotische Damenunterwäsche und hat ihre Brüste entblößt, genau wie die meisten Damen im Raum. Sie kriecht auf

allen Vieren unter die beiden Beine von Réaux, während dieser durch sein Stöhnen akustisch eine Ejakulation simuliert. Es folgt eine *weiße* Dame, die die Aktion unter dem Applaus der Zuschauer*innen noch einmal wiederholt. Die Sprache ist hier besonders sexualisiert: »Chevauchez-la«, »ressentez-la«, »laissez-vous gagner par son ondulation«, »doucement« (00:42:10-00:42:30/CD 2). Im Verlauf der Aufführung wird diese Perversität des rassistisch aufgeladenen Voyeurismus noch weiter getrieben: Réaux hält einen künstlichen Holzpenis an den Verschluss seiner Hose. Auf diesen Penis legt er eine Weintraube, die Sawtche unter dem Applaus des Publikums essen muss. Und gegen Ende dieser Szene werden die Zuschauer*innen eingeladen, ihre *velamen vulvae* zu entdecken, die in der ethnologischen Literatur »Hottentottenschürze«[25] genannt wird. Sie dürfen Sawtches Vulva sogar ohne ihre Einwilligung berühren.

Die *weiße* sexuelle Perversität offenbart einerseits hier einen rassifizierten Fetisch für Sawtche als Symbolfigur kolonisierter Körper. Der sexualisierte Akt zeigt an, die legitime Erlaubnis zu haben, den nicht-*weißen* Körper zu erobern und unter Kontrolle zu bringen. Auch wenn dieses Beispiel im Film mit Frauen identifiziert wird, ist dieser Fetischismus tiefgründig männlich. Die Sex-Szenen exemplifizieren das, was Ann McClintock »the magesterial centrality of the phallus«[26] nennen würde. Sawtche hat keine bewusste Kontrolle über sich selbst. Während der Sexszenen werden ihre Bewegungen durch das männliche Begehren bedingt und zielen darauf ab, dieses zu befriedigen. Sawtche hat kein eigenes Verlangen und hat auch nicht das Recht, ein solches zu äußern. Jedes Mal, wenn sie sich wehrt, erhält sie später von ihren »Herren« (mal Caesar, mal Réaux) eine Strafe. In einer Studie über den Fetischismus bei Georges Sand schreibt Naomi Schor:

> […] it is an article of faith with Freud and Freudians that *fetishism is the male perversion par excellence*. The traditional psychoanalytical literature on the subject states over and over again that there are no female fetishists; female fetishism is, in the rhetoric of psychoanalysis, an oxymoron.[27]

---

25 Dies bezieht sich auf sehr ausgeprägte Labia. In der ethnologischen Forschung wurde hierzu eine Art sexistische Lektüre suggeriert, die in dieser Formänderung ein weibliches Pendant des männlichen Sexorgans sieht. Die ethnologische Forschung macht die Hottentotenschürze ab dem 18. Jahrhundert zu einem volkskundlichen Merkmal südafrikanischer und sogar afrikanischer Frauen. Sie wurde weiterhin als grundierendes Kennzeichen dargestellt, um Schwarze Frauen in die Trope einer Hypersexualität fallen zu lassen. Vgl Janell Hobson (2018): *Venus in the Dark. Blackness and Beauty in popular culture*. 2. Aufl. New York/London: Routledge, S. 23f.

26 Anne McClintock (1992): *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London/New York: Routledge, S. 183.

27 Naomi Schor (1986): »Female fetishism. The case of George Sand«. In: Suleiman S. Rubin (Hg.): *The Female Body in western cultures. Contemporary perspectives*. Cambridge/London: Havard University Press, S. 363–372, S. 365. [Hervorgehoben von der Autorin]

Sawtche kann und darf kein eigenes Vergnügen fühlen. Das ist, laut Mbembe, eine »domination génitale«, wobei »le sujet dominé, quel que fût son genre, devait être transformé en objet sexuel«.[28] Besonders in den Pariser Bordellen fungiert Sawtche als ein Ventil für die *weißen* Gegenüber. Die Perversität der *weißen* Männer scheint sich mit der Anwesenheit von Sawtche vollkommen zu entladen. Sie ist das Phantasma und das Stimulans der weißen Besucher*innen. In ihrer passiven Position ist Sawtche aber schließlich eine generative Kraft, die Einfluss auf ihre *weißen* Besucher*innen bei deren phallokratischer Machtausübung hat. Auf diese Weise entsteht also eine fluktuierende, bewegliche und in gewisser Weise aktive Kategorie *race*, die nicht mehr nur Sawtches dehumanisierende Herabsetzung, sondern die wilde und bestialische Perversität ihrer Peiniger offenbart, in der sie am Ende gefangen zu sein scheinen. So kann dies auch als die Artikulierung des »devenir-nègre«[29] in einem pervers-sexistischen Kontext gedeutet werden.

Mit dem »devenir-nègre«[30] ist in Bezug auf die ästhetische Strategie der Moment im Film gemeint, ab dem sich die Kategorie »Schwarz« nicht nur auf Sawtche bezieht, sondern die Kodes und Logik der Kategorie »Schwarz« über die Figur von Sawtche hinausgehen, um weitere mit einzuschließen. Gemeint ist auch der Moment, ab dem Sawtche tatsächlich zu einem Vorwand in der Darstellung wird. Dieser Vorwand fungiert als Perspektiverweiterung, um darin andere (zum Beispiel ihre Peiniger) ins Visier zu nehmen und die damalige französische Gesellschaft in den Mittelpunkt der Darstellung zu rücken. In der Tat sind *weiße* Schauspieler*innen wie Réaux und die Bordell-Besucher selbst auch ihren fetischistischen leidenschaftlichen Überschwänglichkeiten, irrationalen Energien und sexuellen Dynamiken ausgesetzt. Es gibt keinen Orgasmus ohne Sawtche mehr und keine

28 Achille Mbembe: *Brutalisme*. a.a.O., S. 104.

29 Achille Mbembe (2014): »Afrofuturisme et devenir-nègre du monde«. In: *Politique Africaine* 136.4, S. 121–133. Achille Mbembe (2013): *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte, S. 9.

30 Mit diesem Begriff beschreit Mbembe aus einer Global History-Perspektive die ethischen Schattenseiten des Kapitalismus, der ihm als fundamental anthrophobisch und antihumanistisch erscheint. Denn das Ziel des Kapitalismus oder des Neoliberalismus ist ihm zufolge, das menschliche Wesen in »object-humans« oder »humans-with-prostheses« zu verwandeln, wie dies in der früheren Phase des Kapitalismus mit den Schwarzen im Kontext der Sklaverei und später des Kolonialismus geschehen war. Das heutige menschliche Wesen wird im neoliberalen Kontext auf Waren, auf Objekte reduziert, dem unterschiedliche Attribute zugeschrieben werden: organisch, mineralisch, maschinell und seit kurzem digital. Das ist also, so Mbembe, die Universalisierung der Kategorie des Schwarzen, das »becoming-black-of-the world«. In der oben vorliegenden Filmanalyse werden die Horizonte dieses Prozesses um eine pyschoanalytische Seite erweitert, indem kurz umrissen wird, wie »weiße« Figuren selbst in die Falle ihrer Fantasien und Begehren tappen, und daran anschließend gewissermaßen unterworfene »Objekte« auch »Schwarz« werden. Vgl. Achille Mbembe: *Critique de la raison nègre*. a.a.O., S. 95.

Sawtche ohne Orgasmus. Für den eigenen Genuss sind diese *weißen* Männer Sklaven ihrer Kreatur (»Saartjie«) und ihres eigenen Begehrens. Ihr eigener Orgasmus hängt nunmehr von der Fähigkeit ab, Sawtche für sich zu haben, sie zu sehen und zu fühlen. Ihre Ektase hängt eng mit der Möglichkeit zusammen, das zu berühren und sogar zu penetrieren, was sie herabsetzen. Sie gehen sich selber in die Falle ihrer Raub- und Fanglogik. Sie werden selber »Neger«, »Schwarze«. So kann das »Schwarz-Werden« (ebenso wie das »Klein-Werden«) in der Deleuze'schen Philosophie zu einem Wechsel der Bewertungsskalen führen. Das von Kechiche konstruierte »Saartjie«-Bild unterwirft quasi ihre *weißen* Gegenüber auf einer symbolischen und materiellen Ebene. Dies geschieht, indem Sawtche unabsichtlich ihre Gegenüber dazu bringt, über ihre »Selbstgewissheiten« hinauszugehen und die konstruierten sozialen und »rassischen« Unterschiede zur Disposition zu stellen.[31]

4.1.4 *Vénus noire* (2010) als Medium des französischen kollektiven Gedächtnisses?[32]

4.1.4.1 Gedächtnistopografien der Sklaverei

Hier sollen die Punkte erörtert werden, die einen Beitrag zur Komposition des Films als Gedächtnismedium des historischen Rassismus leisten. Gezeigt werden soll, dass *Vénus noire* (2010) als *minor minoritarian* Film die *politics of identity* beziehungsweise »politics of memory« Frankreichs artikuliert. Es sind Elemente, mittels derer sich *Vénus noire* (2010) als historischer Film behauptet, aber auch als Medium zur Verarbeitung eines Gedächtnisses im Sinne eines kulturellen beziehungsweise kollektiven Gedächtnisses. Diese Gedächtnistopografien[33] speisen sich aus mindes-

---

31 Eine konstruierte Kategorie wie »racial fetishism« nahm eine gewichtige Rolle in soziopolitischen Konfigurationen der sexuellen Beaufsichtigung sowohl in den Kolonien als auch in den europäischen Metropolen ein. Daraus entstanden eine exotische Abbildung von rassifizierten Körpern beziehungsweise »Völkern« und deren Darstellung als »dangerous classes«. Anne McClintock (1992): »Sexwork, Race, and the Law«. In: *boundary* 19.2, S. 70–95, hier S. 72. Nicolas Bancel et al. (2018): *Sexe, Race & Colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*. Paris: La Découverte. Nicholas Huson (1996): »From nation to race. The origins of racial classification in eighteenth-century thought«. In: *Eighteenth-Century Studies* 29.3, S. 247–264. William M. Neson (2010): »Making men, Enlightenment ideas of racial engineering«. In: *American Historical Review* 115.2, S. 1364–1394.

32 Astrid Erll (2007): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 155.

33 Hier geht es darum, Momente herauszuarbeiten, die an ein historisches Phänomen erinnern. In einem Kunstwerk tragen sie beispielsweise dazu bei, der Komplexität dieses Phänomens näherzukommen und damit dieses Werk als spezifischen Erinnerungsort auftauchen zu lassen. Mehr hierzu siehe: René Demanou (2020): *Das kulturelle Gedächtnis der Kolonialvergangenheit im globalen Kontext. Betrachtungen zur deutschen und afrikanischen frankophonen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Aisthesis, S. 82.

tens vier Momenten: Figuren, Institutionen, materielle Kultur sowie sprachliche Ausdrucksweisen.

Die paratextuellen Kommentare (DVD-Cover) geben bereits deutliche Hinweise darauf, wie der Film in eine historische Perspektive eingebettet ist: »Une fresque historique, le destin incroyable et poignant de la mystérieuse *Vénus noire*«. Das Hauptbild auf der DVD zeigt eine Schwarze Figur von hinten, die vor *weißen* Menschen beiderlei Geschlechts steht, die ihr applaudieren. Die Einstellung ist auf die abgedunkelte Schwarze Figur gerichtet. Das Publikum, das ihr zujubelt, wird später im Film als die Besucher*innen eines libertinären Salons in Paris identifiziert. Die Schwarze Figur heißt Sawtche Baartman (1789–1815), die in Südafrika nach dem Ende der Apartheid als Symbol eines modernen, Post-Apartheid-Landes vorgestellt wird,[34] aber vor allem »tous les outrages et toutes les exhibitions possibles« in Frankreich erlebt haben muss. Als Sklavin verließ sie ihr Heimatland mit ihrem »Herrn«, einer anderen historischen Boer-Figur namens Hendrick Caesar. Caesar[35] konnte sie nämlich davon überzeugen, dass sie in Europa viel Geld verdienen würde und anschließend frei wäre. Dafür musste sie sich als Zirkusschauspielerin verdingen. Diese abenteuerliche Idee wurde ihm von einem Freund der Familie, dem britischen Arzt und Soldaten Alexander Dunlop[36] – einer weiteren historischen Persönlichkeit – nahegelegt. Bei seinem Besuch in Kapstadt stand er kurz vor der Pensionierung. Für die beiden Männer erscheint Sawtche als das perfekte Modell der wilden und *exotischen Dschungelvölker* Afrikas, das sie einem europäischen Publikum präsentieren wollen. Als sie starb, verschaffte sich die letzte nennenswerte historische Persönlichkeit dieses Filmes, Georges Cuvier, mit den Mitteln des Musée de l'Homme (oder Musée National d'Histoire Naturelle) ihren Leichnam. Der Anatomiker, Zoologe und Paläontologe war im 19. Jahrhundert ein großer Anhänger der vergleichenden Anatomie und Mitglied des Musée National d'Histoire Naturelle, des Collège de France und der Académie des Sciences.

Zweitens sind die folgenden historischen Institutionen in *Vénus noire* (2010) präsent: das Musée National d'Histoire Naturelle und die Académie Royale de médecine. In der letztgenannten Institution präsentierte Cuvier die Ergebnisse seiner Beobachtungen und Forschungen am Körper von Sawtche. Er nahm damit Stellung zu brisanten »wissenschaftlichen« Debatten im Rahmen der vergleichenden Anatomie. Im Gegensatz dazu ist das Musée National d'Histoire Naturelle, das seit 1793

34 Vgl. Sheila S. McKoy (2011): »Placing and Replacing ›The Venus Hottentot‹. An Archeology of Pornography, Race, and Power«. In: Natasha Gordon-Chipembere (Hg.): *Representation and Black Womanhood. The Legacy of Sarah Baartman*. New York: Palgrave Macmillan, S. 85–97, hier S. 92f.

35 Vgl. Pamela Scully/Clifton Crais: a.a.O., S. 301.

36 Ebd.

und in Fortsetzung des 1626 gegründeten Jardin royal des plantes médicinales besteht, einer der ersten ansässigen Institutionen von Cuvier. Als Einrichtung für Forschung, Lehre und Wissensverbreitung lässt sich hier eine Reihe wissenschaftlicher Praktiken wie die Anthropometrie und die Kraniometrie – die Lehre von der Schädelvermessung, die sich im Schatten der vom deutschen Anatomen Franz Joseph Gall entwickelten Phrenologie etablierte – verorten. Deren Entwicklung kann im 19. Jahrhundert anhand von Namen wie Cuvier und Paul Broca[37] nachvollzogen werden, die im Film eindeutig zu identifizieren sind. In Frankreich kann die gefilmte Sawtche den grausamen Auswirkungen dieser »wissenschaftlichen Praktiken« nicht entgehen, da sich keine französische Institution für ihre Rechte und Befreiung einsetzt. In England setzte sich hingegen die African Institution[38] für sie ein. Im Film bringen die britischen Vertreter*innen Caesar wegen seiner Versklavungspraktiken vor Gericht, was dazu führt, dass er England verlässt und in Frankreich Zuflucht für sein Geschäft findet.

Abb. 2: Screenschot aus Vénus noire (2010) (00:59:20/CD 2)



Das dritte Komponentenensemble, an dem sich der Film als verarbeitendes Medium eines Gedächtnisses erkennen lässt, ist eine materielle Kultur. Es sind hier die verschiedenen materiellen Objekte, die sich auf eine zeitliche Ära beziehen und räumlich lokalisierbar sind. Dazu gehören beispielsweise die Dekors in der Raum-

37 Vgl. Paul Broca (1861): *Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et suivant les races*. Paris: Typographie Hennuyer. Françoise Collin (1992): *Le Sexe des sciences. Les femmes en plus*. Paris: Éditions Autrement.

38 Die African Institution ist eine weitere historische Institution, die sich nach der Abschaffung der Sklaverei in England für die ehemaligen Sklav*innen engagierte und für die Wiedergutmachung ihres durch Europäer*innen erlittenen Unrechts kämpfte.

gestaltung, das Bourdalou (ein Gefäß – siehe Abbildung 2)[39], das auf die Zeit vom 17. bis zum 19. Jahrhundert verweist. Das 19. Jahrhundert zeigt sich sehr deutlich in den Kostümen: Der neoklassizistische Stil, den die weiblichen Figuren in den Pariser Salons aus dem Französischen Direktorium übernommen haben, zeichnet sich im Allgemeinen durch hochgeschlossene Kleider mit einer hohen Taille unterhalb der Brüste und einem breiten Ausschnitt aus. Diese werden zusammen mit einem langen Kaschmirschal und kurzen Jacken getragen.[40] Die Männer ihrerseits bevorzugen den Gehrock, kurze Jacken und Lederstiefel aus der aristokratischen Tradition Englands. Beide Geschlechter haben außerdem kurz geschnittenes Haar, das sie nach dem Vorbild des römischen Kaisers Titus zu ringförmigen Locken zwirbeln lassen.

Die Instrumente wie Proportionalzirkel, Messstäbe etc. dienen den anthropometrischen Untersuchungen. Sie tragen zunächst dazu bei, die verwendeten wissenschaftlichen Gegenstände und Methoden zu identifizieren, diese mit ihren Wissenschaftsbereichen in Verbindung zu bringen und anschließend die gegliederten Wissenschaftsbereiche (hier die vergleichende Anatomie) in der Zeit zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert zu verorten.

Anhand sprachlicher und kultureller Bräuche lässt sich schließlich auch Einsicht in das im Film verarbeitete Gedächtnis gewinnen. Was die Sprache angeht, sind Wörter wie »sauvage«, »hottentote sauvage«, »monster« oder noch »instinct féroce« zu erwähnen, die sich im Film alle auf Sawtche beziehen. Die Verbindung zu einer kolonialen Vergangenheit kommt bei dem Namen »Saartjie« noch prägnanter zum Ausdruck. Ihr ursprünglicher Name ist Sawtche Baartman. Als Versklavte in Kapstadt war sie jedoch das »Eigentum« eines Buren, des Afrikaaners Peter Caesar – der sie später an seinen Bruder weitergab. Gemäß der damaligen christlichen Kolonialpraktiken erhielt sie von ihrem Herrn den Namen »Saartjie«, ein Diminutiv des niederländischen Wortes »Sara«. Im Film versteht »Saartjie« sogar Niederländisch, was ebenfalls zeigt, dass Kechiche seinen Film in eine präzise und nachvollziehbare Vergangenheit einbettet.

4.1.4.2 Zur Auseinandersetzung mit dem französischen kollektiven Gedächtnis

Es gilt in der Forschungsliteratur als unumstritten, dass an erster Stelle nicht an ästhetische Fiktionsmedien gedacht wird, wenn es darum geht, die Vergangenheit zu rekonstruieren.[41] Diese Funktion wird in der Regel anderen Symbolsystemen wie

39 Vgl. Séverine Rose (01.08.2016): »Histoire d'antan et d'à présent«. *Histoire de wc, latrines et autres lieux d'aisance*. Online unter: http://magenealogie.eklablog.com/histoire-de-wc-latrines-et-autres-lieux-d-aisance-a126523814 [abgerufen am 15.6.2020]

40 Vgl. Migeon Isabelle (25.05.2015): »Musée des Arts Décoratifs«. *La garde-robe au XIXe siècle*. Online unter: https://madparis.fr/la-garde-robe-au-xixe-siecle [abgerufen am 15.12.2022]

41 Diese Feststellung gilt für den wesentlichen Teil der aktuellen einschlägigen Literatur. Die Skepsis gegenüber ästhetischen Fiktionsmedien wird mit dem subjektiven Charakter von

Geschichtsbüchern, Chroniken, Gesetzestexten, mythischen Erzählungen sowie religiösen Texten zugeschrieben. Aber da die Welt des kollektiven Gedächtnisses aus Narrativen besteht und da narrative Strukturen Teil jeder Erinnerungskultur sind, kann eine auf Filme angewendete Erzählfunktion der »Sinnbildung über Zeiterfahrung«[42] aufschlussreich sein. Mittels ihrer symbolsystem-spezifischen, distinktiven Merkmale, wie insbesondere fiktionale Privilegien und Restriktionen, Interdiskursivität und Polyvalenz,[43] können filmische Werke bei der Narrativierung von historischen Geschehnissen beziehungsweise Inhalten des kollektiven Gedächtnisses Sinnangebote und Deutungsmöglichkeiten aufweisen. Inwiefern der Historienfilm *Vénus noire* (2010) als Vermittler einer Vergangenheitsrepräsentation aufgefasst wird und welche reflexiven Sinnangebote er aus einer *minor minoritarian* Perspektive heraus zum französischen kollektiven Gedächtnis vorschlägt, möchte ich im Folgenden analysieren.

Die Frage nach der Existenz und Herausbildung eines europäischen Gedächtnisses, aus dem sich eine europäische Identität und Integration ableiten ließe, wird von zahlreichen Forscher*innen aufgegriffen.[44] Die Relevanz dieser Frage stellen Helmut König et al. wie folgt dar:

> Macht es überhaupt Sinn, von Europas Gedächtnis zu reden? Kann es eine gemeinsame europäische Politik ohne die Gemeinsamkeit des Gedächtnisses geben? Was

---

Fiktionen in Verbindung gebracht, die der Intentionalität der Produktion, der Auswahl und den Diskriminierungspraktiken der Schaffenden ausgesetzt seien. Sie stützt sich außerdem auf den Zweifel, ob ein einziges Medium die Komplexität eines historischen Ereignisses angemessen auflösen kann. Dennoch können Spielfilme im Allgemeinen und historische Filme insbesondere eine starke Erinnerungsfunktion haben, und zwar sowohl auf kollektiver als auch individueller Ebene. So können sie in mehrfacher Hinsicht dazu beitragen, dass vergangene Erfahrungen nicht in Vergessenheit geraten. Vgl. Waltraud Wende (2002): »Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust«. In: Dies. (Hg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 8–30, hier S. 9. Burrhus Njanjo: »Articulations of Racism«. a.a.O., S. 299f. Burrhus Njanjo: »I don't want to be Foottit's [(or) Foot-it] stooge anymore.« a.a.O.

42 Jörn Rüsen zit.n. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 169.

43 Ebd. S. 171.

44 Vgl. Klaus Eder/Willfried Spohn (Hg.) (2005): *Collective Memory and European Identity. The Effects of Integration and Enlargement*. London: Routledge. Ulf Engel/Matthias Middell/Stefan Troebst (Hg.) (2012): *Erinnerungskulturen in transnationaler Perspektive*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. Aleida Assman/Sebastian Conrad (2010): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Memory in a Global Age. Discources, Practices and Trajectories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1–16. Aleida Assmann (2012): *Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur*. Wien: Picus. Aleida Assmann/Linda Shortt (2012): »Memory and political change. Introduction«. In: Dies. (Hg.): Memory and political change. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1–14. Luisa Passerini (2009): *Love and the Idea of Europe*. Übers. von Juliet Haydock/Allan Cameron. New York: Berghahn.

> wird erinnert? Nur das halbe Jahrhundert seit den Römischen Verträgen, oder existiert ein tiefer reichendes historisches Erinnern der Europäer jenseits des jeweiligen nationalen Gedächtnisses? Wie verhalten sich die einzelstaatlichen Erinnerungen zu Europa und zur Geschichte der europäischen Integration? Lassen sich die Erinnerungen der einen in die Erinnerungen der anderen übersetzen? Wieviel Gegensätzlichkeit der Erinnerungen kann Europa aushalten?[45]

Claus Leggewie und Anne Lang sind der festen Überzeugung, dass die Debatte über »Erinnerung und Anerkennung« in Europa von enormer politischer Bedeutung ist. Indem sie sich auf die vier von Stathis Kalyva herausgearbeiteten Memorialregime in Europa nach 1945 stützen (Exklusion, Inklusion, Kontestation sowie Beschweigen), unterscheiden Leggewie und Lang sieben »konzentrische Kreise europäischer Erinnerung«, nämlich »Holocaust, Gulag, Ethnische Säuberungen, Kriege und Krisen, Kolonialverbrechen, Migrationsgeschichte und Europäische Integration«.[46] Was die Kolonialverbrechen angeht, traten sie, so Leggewie und Lang, in drei Hauptformen auf: in Gestalt der Handelskompanien, der militärischen Eroberer und schließlich in Gestalt der Geistlichen und Pädagog*innen.[47] Weiterführend benennen Leggewie und Lang diese letzte Gestalt der »zivilisatorischen Mission«, die der kolonialimperialistischen Expansion beigeordnet war und deren destruktive und rassistische Dimensionen bis heute aufgespürt werden können. An dieser Problematik beziehungsweise Politik der Repräsentation der Kolonialverbrechen scheint sich Kechiches *minor minoritarian* Film kritisch zu beteiligen.

Astrid Erll nennt die strategisch bewusste oder unbewusste Aktualisierung eines fiktionalen Textes beziehungsweise Werkes als Gedächtnismedium »Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses«.[48] Dabei identifiziert sie fünf Modi, die die Untersuchungen zu dieser Rhetorik jeweils unterschiedlich ausprägen, und zwar den Erfahrungsmodus, den monumentalen Modus, den historisierenden Modus, den antagonistischen Modus und den reflexiven Modus. In diesem letzten, unter dessen Signum ich *Vénus noire* (2010) als Gedächtnismedium vergegenwärtigen möchte, werden erinnerungskulturelle Selbstbeobachtungen zum Beispiel in Filmen zugelassen. Eine Abhandlung der Selektions- und Perspektivenstruktur des Films sowie dessen sprachliche Gestaltung und erzählerische Vermittlung sollte dabei helfen, den reflexiven Modus des *minor minoritarian* Films *Vénus noire* (2010) als Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses herauszuarbeiten.

---

45 Helmut König/Julia Schmidt/Manfred Sicking zit.n. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis.* a.a.O., S. 130.

46 Claus Leggewie/Anne Lang (2011): *Kampf um die europäische Erinnerung. Ein Schlachtfeld wird besichtigt*. München: C. H. Beck, S. 14.

47 Ebd., S. 7.

48 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis.* a.a.O., S. 191.

Im reflexiven Modus werden gesellschaftliche Formen und Funktionsweisen, die bei der Herstellung des Kollektivgedächtnisses involviert sind, zum Gegenstand der repräsentierten Wahrnehmung. In dieser Hinsicht weist Erll Referenzen auf Diskurse, Medien, Institutionen und Praktiken in der Erinnerungskultur sowie auf machtvolle Denkschemata und Erinnerungsfiguren eine prominente Rolle bei der selektiven Herausbildung von Strukturen oder einer Struktur zu.[49]

Die erste Filmszene zeigt in diesem Zusammenhang eine gesteigerte konstitutive Selektivität. Sie besitzt eigentlich die Funktion eines Epilogs. Sie spielt sich in einem Hörsaal der Académie Royale de Médécine ab. Das schriftlich angegebene Datum informiert auch über das Jahr 1815.[50] Georges Cuvier, von seinem Assistenten begleitet, soll dort einen Vortrag vor Mitgliedern der Akademie – alles männliche Personen – halten. Der große Applaus, der ihm bei seinem Eintritt in den Saal bereitet wird, lässt den Ruf des Vortragenden und die Neuheit des Themas erahnen. Thematisch betrachtet werden tatsächlich die Ergebnisse der an Sawtche Baartmans Leiche durchgeführten Untersuchungen nach ihrem Tod verhandelt. Durch diesen Vortrag zielt Cuvier unter anderem darauf ab, dass die um die »Hottentottenschürze« in der damaligen französischen beziehungsweise europäischen Forschung herrschenden Ungewissheiten »cede[nt] à des faits positifs«. Zu diesem Zweck präsentiert der Spezialist der vergleichenden Anatomie Sawtches Genitalien dermassen, dass »aucun doute sur la nature de ses organes« herrsche. Im Lauf seines Vortrags zieht er zur Veranschaulichung seiner Thesen auch Sawtches Kopf, Schädel, Gesicht und Gesäß heran. Eine ausgemalte Gipsstatue von Sawtche gehört ebenfalls zum Vortragsmaterial. Dieses gibt bereits Auskünfte über die Praktiken, die im Rahmen der vergleichenden Anatomie, des Musée de l'Homme und der Académie Royale de Médécine, deren Mitglieder Cuvier hier bejubeln, gültig waren: Anthropometrie, Kraniometrie usw. Die Einstellungen sind nicht an die innerdiegetische Perspektive einer Figur angelehnt. Das bedeutet, dass der Modus und die Fokalisierung hier hauptsächlich erzählend und beschreibend sind. Die Fokalisierung nimmt hier eine distanzierte Perspektive ein. Sie schreibt sich kritisch in die Diskurse und Praktiken der Erinnerungspolitik ein, die mit der Konstruktion einer kollektiven Identität oder nationaler Imaginationen verbunden sind. Auf diese Weise lässt sich die Rol-

49 Astril Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 206.

50 In diesem Zusammenhang deutet alles darauf hin, dass der Regisseur sich bezüglich des Datums der Präsentation in der Académie Royale de Médecine vertan hat. Da Sawtche am 29. Dezember 1815 verstarb, wäre es sehr unwahrscheinlich, dass Cuviers Vortrag im selben Jahr stattfand, und zwar nach der Zerstückelung des Körpers und anderen kraniometrischen Eingriffen. Außerdem sprechen andere Forschungsarbeiten eher von 1817. Vgl. Phlippe Taquet (2013): »Le Corps de Sarah Baartman et de Georges Cuvier. Sous le regard de la science du dix-neuvième siècle«. In: Claude Blanckaert (Hg.): *La Vénus hottentote. Entre Barnum et Muséum*. Paris: Publications scientifiques du muséum, S. 169–193, hier S. 180.

le der Fokalisierung bei der Schaffung einer reflexiven, kritischen und damit *minor minoritarian* Filmästhetik beschreiben.

Bei dieser Exposition wird in einer *minor minoritarian* Logik die Grenze zwischen Fiktion und Realität nahezu verwischt. Deswegen fällt es schwer, zu unterscheiden, ob es sich bei dieser filmischen Exposition um eine aufgenommene reale Handlung oder eher um fiktives Erzählen handelt. Die streng chronologische Erzählung lässt sowohl der Zeitraffung als auch der Zeitdehnung kaum Raum, sodass die erzählte Zeit und die Erzählzeit beinahe in eins fallen. Einerseits verleiht diese Erzählorganisation dem Film einen hohen Grad an Realitätsnähe und stärkt auch den dokumentierenden Charakter des Films. Andererseits offenbart die Montage der letzten Filmszene – im Zusammenhang mit Elementen der ersten Szene (Genitalien, Gipsstatue) – zugleich gänzlich den fiktionalen Charakter des Films, dem offensichtlich eine intendierte narrative Konstruktion und Konstitution zugrunde liegt. Dass Sawtches Körper von Cuvier und seinem Forschungsteam zerstückelt wird, ist hinsichtlich der letzten Szene signifikant, ohne die sich die Exposition nicht genau verstehen lässt. Daran sich erkennen, dass die Montagestrategie von *Vénus noire* (2010) keiner bloßen linearen Zeitlogik folgt. Stattdessen folgt sie eher einer »Logik der Gedankengänge«[51], die die Besonderheit des Films als Erzählmedium hervortreten lässt. Ausgehend von der Position des Prologs und des Epilogs im filmischen Narrativ, lässt sich die Montage von *Vénus noire* (2010) als sprunghaft, assoziativ und bruchstückhaft klassifizieren. Die Tatsache, dass *Vénus noire* (2010) mit dem oben skizzierten Epilog beginnt – ohne dass man vor dieser ersten Szene versteht, wie Cuvier auf die Körperreste von Sawtche zugreifen konnte –, ist ein deutlicher Hinweis auf die Spannung, die der Film erzeugt, und die Komplexität seiner Montage. Dies setzt Zeichen dafür, dass es im Folgenden darum gehen wird, die Sawtches Geschichte in Europa und vor allem in Frankreich zu rekonstruieren sowie den Anteil von solcherart hegemonialen und damit problembehafteten Institutionen wie dem Musée de l'Homme und der Académie Royale de Médécine an solch einer Geschichte zu beleuchten.

Die explizite Thematisierung der Beteiligung von Institutionen wie dem Musée de l'Homme und der Académie Royale de Médécine an Sawtches grausamem Schicksal sowie an erfundenen und durch die »Wissenschaft« legitimierten rassistischen Hierarchien ist auch eine offene Einladung des Regisseurs an die Zuschauer*innen, die Funktion solcher institutionellen Rahmenbedingungen kritisch zu betrachten. Dass die medizinische Fachsprache Eingang in den Film findet, verleiht ihm scheinbar Authentizität. Diese Fachsprache bezieht sich beispielsweise auf die konzeptuelle Begrifflichkeit der damaligen (und sogar heutigen) anthropologischen »histoire naturelle«, auf Praktiken von Museen wie dem Musée de l'Homme, die auch

51 Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. a.a.O., S. 150.

über Lehrstühle für Anthropologie verfügten: »acquisition des espèces les plus rares«, »préparer les organes«. Diese Sprache bezieht sich auf eine bis in die kleinsten Details explorierte menschliche Anatomie: »les organes génitaux«, »grandes lèvres«, »extrémités inférieures«, »appendices«, »figures de coeur«, »lobes charnues«, »prépuce et de la sommité des nymphes«, »énormes masses de graisse« und schließlich »vulve«. Diese im gegebenen Fall auf Sawtche verweisende Fachsprache kommt auch im Vergleich mit »les femêles des mandrills« vor, einer Affenart. »Classer les nations« und »distinguer les races« sind rassistisch intendierte Zwecke solcher Wissenschaftspraktiken. Letztgenannte legen methodologisch »les traits du nègre« dar, und zwar anhand der Beschreibung des Kopfes, als »museau«, »saillant« und »crâne et cerveau volumineux«. Dies führt dazu, dass eine »combinaison frappante« zwischen der »race de nègre« und der des »Kalmuk[s]« herausgestellt wird. Hierzu wird beispielsweise Sawtches Nase mit dem Begriff »museau« beschrieben, als wäre sie in der Vorstellung des Anatomen ein Tier. Und zu einer »éternelle infériorité« scheinen sowohl Wissenschaftsbereiche wie die vergleichende Anatomie als auch die Institutionen des Musée de l'Homme und der Académie Royale de Médécine »les races à crânes déprimés et comprimés« zu verurteilen. All dies geschieht auf der Grundlage umstrittener Methoden wie der Kraniometrie und der Anthropometrie[52] (siehe Abbildungen 2–5). Die Dynamik der Kamerasprache durch Nah- und Detaileinstellungen verdeutlicht auch, worauf das Augenmerk hier gerichtet wird. Des Weiteren kann diese explizite Thematisierung beteiligter wichtiger Institutionen als Meta-Kommentar zwischen der Exhumierung und der filmischen Zurschaustellung des Schwarzen Körpers, also quasi also eine selbstkritische Reflexion auf die Verstrickungen des Films in die Sichtbarmachung Schwarzer weiblicher Körper wahrgenommen werden.

52 Außerdem macht der Film die weibliche Figur nicht nur zur Zielscheibe des Rassismus, sondern auch zum Objekt par excellence. Beim Anblick einer Praxis wie der Anthropometrie, der bereits Sawtche ausgesetzt war, lässt sich anmerken, dass sie auch heute noch durchgeführt wird, insbesondere an lebenden Personen und in verschiedenen alltäglichen Kontexten. Im Gegensatz dazu ist und bleibt die Kraniometrie eine gängige Praxis an Leichen. Bei der Anwendung auf Sawtche werden sehr schnell Parallelen zwischen ihr und Leichen und Gegenständen gezogen. Dies wird dadurch gerechtfertigt, dass die Figur Sawtches ein Nichts sei, kein menschliches Wesen, nicht einmal ein Gegenstand von irgendeinem Wert.

Abb. 3–6: Screenhots aus Vénus noire (2010) (00:24:06/CD2, 00:24:40/CD2, 00:04:08/CD 1 und 01:15:59/CD 2)






Der reflexive Modus erfolgt durch eine starke Referenz auf spezifische Praktiken und Denkschemata. Diesen widmet sich auch Kechiches postmigrantischer *minor minoritarian* Film, wenn er Prozesse am Beispiel der Kraniometrie und der Anthropometrie artikuliert. Nach Sawtches Tod schließt der Forscher Cuvier einen finanziellen Deal mit Réaux ab und gelangt in den Besitz ihrer Leiche, um sie zu erforschen. Die Szene mit den Untersuchungen ihres Leichnams, die letzte des Films, bildet einen eigenen Block in der Erzählstruktur des Films. Sie besteht aus kurzen Dialogen, in denen Cuvier und sein Mitarbeiter über die Messdaten diskutieren, die Sawtches Körper entnommen wurden. Zuvor jedoch zeigen ein alternativer Schnitt und eine lange Naheinstellung, wie Cuvier zuerst Sawtches Kopf aufschneidet. Außerdem wird gefilmt, wie sein Mitarbeiter Sawtches Gipsstatue bemalt und schließlich Cuvier seine Hände mit Wasser wäscht, das durch Sawtches Blut rot gefärbt ist. Die so entstandene Ellipse kommt erneut zum Tragen, wenn später Sawtches blutverschmiertes Gehirn auf einer Waage gewogen und ihre Genitalien in einem Glasbehälter verstaut werden. Hier wird die Kraniometrie vor allem durch Praktiken wie das Aufschneiden des Kopfes und die Entnahme des Gehirns veranschaulicht, während die Anthropometrie durch die allgemeine Vermessung des Körpers und anderer Organe im Hinblick auf die hierarchische Einteilung der *races* gekennzeichnet ist. Richten wir den Blick auf Cuviers Ausführungen im Epilog, ist festzustellen, dass die von ihm gezeigten Vergleichsbilder von Schädeln auf den oben erläuterten kraniometrischen Untersuchungen beruhen (siehe hierzu Abbildungen 5–6). Auf der Grundlage dieser kraniometrischen Untersuchungen und der vergleichen-

den Schädelabbildungen bestätigt Cuvier am Ende seines Vortrags die ontologische Überlegenheit der »race blanche«. Diese vergleichenden Schädelbilder erscheinen hier insofern als »panoptical time«[53], denn sie ermöglichen es, mit einem Blick die vereinfachte globale Geschichte von einer privilegierten Position aus wahrzunehmen und die Überlegenheit der *weißen race* zu verinnerlichen.[54]

Die erzählerische Vermittlung im Film weist auch ein hohes reflexives Potenzial auf. Beim Kinostart des Films war die Presse durchaus in Verlegenheit. Der Kommentar »Film puissant et forcément peu aimable«[55] von *Charlie Hebdo* fasst diese Verlegenheit zusammen. Bittere Enttäuschung brachte die Kritikerin von *Le Figaro* zum Ausdruck: »un ressentiment punitif, en longues scènes monocordes, insistantes, répétitives, méprisantes, comme s'il voulait faire payer au spectateur les insultes subies jadis par la pauvre Saartjie«[56]; und *Télérama* schrieb: »Rarement un film aura autant violenté et mis en cause son public.«[57] Aus diesen Kommentaren kristallisiert sich nochmals der hochgradig reflexive Charakter des Films heraus, der die Zuschauer*innen ein Gefühl des Unbehagens empfinden lässt. Dieses Gefühl entsteht auch durch die narrative Vermittlung, die sich hierbei aus mindestens drei Darstellungsverfahren zusammensetzt: den Ich-Erzählungen, dem unzuverlässigen Erzählen sowie der Multiperspektivität.[58]

Bei den Ich-Erzählungen sollte mit Blick auf die Frage der Erinnerungsperspektiven im Film zwischen dem erlebenden Ich und dem erzählenden Ich unterschieden werden. Das erlebende Ich ist hier Sawtche, die sich im Zentrum der Handlung befindet und deren Schicksal von einer Vielzahl kollektiver Bezugsrahmen geprägt ist. Dazu gehören der Voyeurismus europäischer Publika, die enthumanisierte und manipulierende Begierde ihrer »Herren«, das phallokratische

---

53 Damit wird die Tatsache beschrieben, dass eine ganze imperiale beziehungsweise koloniale Geschichte mit einem Blick und meist aus einer privilegierten Position heraus wahrgenommen wird. Im vorgegebenen Beispiel wird also mittels eines einen Schädel darstellenden Flugblattes die Geschichte der Menschheit aus einer evolutionistischen Perspektive dargestellt, die Überlegenheit einer »weißen« Rasse gestützt und naturalisiert. Anne McClintock: *Imperial Leather*. a.a.O., S. 32.

54 Vgl. Ebd., S. 97.

55 Jean-Baptiste Thoret zit. Allociné: »Allociné«. *Vénus Noire*. Online unter: https://www.allocine.fr/film/fichefilm-137366/critiques/presse/ [abgerufen am 17.06.2020]

56 Marie-Noëlle Tranchant (26.10.2010): »Le Figaro«. *Vénus Noire*. Online unter: https://www.lefigaro.fr/cinema/2010/10/26/03002-20101026ARTFIG00581-venus-noire.php [abgerufen am 17.06.2020]

57 Samuel Douhaire (27.10.2010): »Télérama«. *Vénus Noire*. Online unter: https://www.telerama.fr/cinema/films/venus-noire,422600.php [abgerufen am 17.06.2020]

58 Diese Unterkategorien werden von Astrid Erll zur Analyse der erzählerischen Vermittlung im Rahmen der Forschung zu fiktionalen Texten beziehungsweise Medien und deren reflexive Herangehensweise an ein kollektives Gedächtnis herangezogen. Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 207f.

Begehren in den bourgeoisen Salons und Bordellen oder der grausame Charakter von grundsätzlich rassistischen Forschungsinstitutionen. Gleichzeitig aber ist ein erzählendes Ich der Narration hinzugefügt: Dieses Ich tritt in der Form der Nullfokalisierung mit einer reflexiven und somit *minor minoritarian* Funktion auf. Es beobachtet die Diegese, aber aus einer externen Perspektive. Die reflexive Sinnfunktion dieser distanzierten Fokalisierung besteht darin, in Szenen wie etwa der Zerstückelung von Sawtches Körper detailliert das Unbehagen auf einigen Gesichtern zu erfassen angesichts der Manipulation, der Sawtche ausgesetzt ist. Diese Fokalisierung zeigt ebenso die Körpersprache einiger Zuschauer*innen, die angesichts des entwürdigenden Schauspiels verstört sind, sowie den hilflosen Blick Sawtches angesichts der vielgestaltigen Gewalt ihrer »Herren«. Auf diese Weise haben diese Einstellungen nicht nur eine analytische, sondern auch eine kommentierende und beurteilende Funktion, wie man mit Astrid Erll sagen könnte.[59] Dass diese Fokalisierung solche Inhalte als Teil eines kulturellen Gedächtnisses Europas beziehungsweise Frankreichs darstellt, regt weitere Überlegungen an: zur individuellen Zugehörigkeit zu einem nationalen kulturellen Gedächtnis, zur Konstruktion des evozierten kollektiven Gedächtnisses, zu dessen Perspektivität sowie zur kulturellen Standortgebundenheit.

Die vorhin besprochene Nullfokalisierung kann auch als unzuverlässige Erzählinstanz betrachtet werden. Der Film ist größtenteils aus Sicht dieser Nullfokalisierung aufgenommen, was bedeutet, dass die Sawtches Geschichte nicht aus der Perspektive eines Augenzeugen erzählt wird. Dem Regisseur geht es bei dieser Fokalisierung darum, historische Fakten zum Schicksal Sawtches in Europa auszustellen. Dies bedeutet, dass eine Intention durch gegenwärtige Erfahrungen, Problemlagen und Interessen beeinflusst wird. Insofern könnte die distanzierte Kameraperspektive im Film als unentbehrlich angesehen werden. Aber deren Verdienst ist es, durch Vergangenheitsversionen »interne Unstimmigkeiten und Widersprüche«[60] anzufügen. Diese Kontradiktion verdeutlicht sich am Beispiel der Figur des französischen Forschers Cuvier. Dieser Professor an renommierten nationalen Institutionen war Mitglied der französischen Akademie.[61] Für »ses découvertes et sa gloire scientifique«[62] gehört er nach wie vor zu den 72 Forscher*innen, deren Namen in den Eiffelturm – ein symbolstarker Hinweis auf eine nationale Kultur und das kollekti-

59 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis.* a.a.O., S. 207.

60 Ebd.

61 Jean Deligne/Esther Rebato/Charles Susanne (2001): »Race et Racisme«. In: *Journal des Anthropologues* 84.1, S. 217–235. Jacqueline Duvernay-Bolens (1995): »Homme zoologique. Races et racisme chez les naturalistes de la première moitié du XIXe siècle«. In: *Homme* 133.Januar-März, S. 9–32. Ulrike Kirstner (1999): »Georges Cuvier. Founder of Modern Biology (Foucault), or Scientific Racist (Cultural Studies)?«. In: *Configurations* 7.2, S. 175–90.

62 Georges Barral (1892): *Le Panthéon scientifique de la Tour Eiffel. Histoire des origines, de la construction et des applications de la tour de 300 mètres.* Paris: Albert Savine, S. 110.

ve Gedächtnis der Weltausstellung von 1889 – eingraviert wurden. Kechiches Film wirft hier die Frage auf, wie gerechtfertigt es ist, dass eine solche Figur dem nationalen kulturellen Gedächtnis angehört bzw. worin die Selektionsmechanismen bestehen, mittels derer Wissenschaftler*innen zum glorreichen kulturellen Gedächtnis in Frankreich hinzugefügt werden.

Eine kritische Überlegung zur Perspektivität jeder Vergangenheitsversion kann auch durch die Multiperspektivität auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung angeregt werden. Daran lässt sich auch die Perspektivenstruktur anschließen. Genauso wie im Roman kann sich jeder individuellen Figurenrede im Film die Weltsicht einer Gruppe beziehungsweise einer Community anfügen. Diesen Ansatz prägt beispielsweise Spivaks Aufsatz »Can the subaltern speak?«; aber er ist auch in Michael Bachtins stilistischer Theorie des Romans zu finden, wie Erll sie erörtert.[63] Bachtin unterstreicht, dass »alle Sprachen der Redevielfalt […] spezifische Sichten der Welt, für eigentümliche Formen der verbalen Sinngebung, besondere Horizonte der Sachbedeutung und Wertung«[64] vertreten. Hierin sieht Erll eine Fluchtlinie, die sie an Maurice Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses anschließt. Hierzu schreibt sie:

> So wie Halbwachs konstatiert, dass jedes individuelle Gedächtnis ein ›Ausblickspunkt‹ auf das kollektive Gedächtnis sei, könnte man Bachtins Überlegungen dahingehend formulieren, dass mit jedem im Roman dargestellten ›Wort‹ ein ›Ausblickspunkt‹ auf eine ganze soziale Gruppe, ihre Wirklichkeitsdeutungen und Gedächtnisnarrative zur Darstellung kommt.[65]

Mit einer Erzählung, die zudem aus Sawtches Perspektive vermittelt ist, wird auch ein Ausblickpunkt auf die Gruppen von Schwarzen, kolonisierten »Völkern«[66] konstruiert. Diese Ausgestoßenen waren genauso wie Sawtche Objekte von (organisiertem) Massenvoyeurismus durch »weiße[n] Privilegien«.[67] Hier muss betont werden, dass der Massenvoyeurismus in Europa im Allgemeinen zur Orchestrierung des Exotischen zwecks der Konstruktion einer *weißen* überlegenen kulturellen Identität diente. Die kolonisierten »Völker« wurden in vielen europäischen Nationen in die Schatten der Moderne verdrängt. Ebenso wurden sie durch rassistisch

63 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis.* a.a.O., S. 208.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Jean B. Miguoué : a.a.O., S. 88.

67 Cedric J. Robinson (2009): *On racial capitalism. Black Internationalism and cultures of resistance.* London: Pluto Press. Jodi Melamed (2015): »Racial Capitalism«. In: *Critical Ethnic Studies* 1.1, S. 76–85.

motivierte Wissenschaftsinstitutionen objektiviert.[68] In Bezug auf diesen letzten Punkt wird Kechiches *Vénus noire* (2010) noch reflexiver, wenn paratextuelle Elemente am Ende des Films schriftliche Notizen über die Rückgabe von Sawtches Überresten (Gehirn, Genitalien, Skelett und Gipsstatue) an Südafrika zeigen. Sie erfolgt erst nach jahrelangen Verhandlungen. Zu sehen sind dokumentarische Videoausschnitte dieser Debatte über die Rückgabe im französischen Parlament. Es werden auch Ausschnitte der Aufbahrung von Sawtches Skelett sowie der Aufbereitung ihres Gehirns im Museum und der nationalen Ehrung gezeigt, die Südafrika ihr nach Erhalt der sterblichen Überreste zuteilwerden ließ. Gleichzeitig werden die Zuschauenden dazu angeregt, sich Fragen über die Erinnerung an solche Schicksale innerhalb und außerhalb der ehemaligen (neo)kolonialen europäischen Staaten zu stellen.

Film als Medium des kollektiven Gedächtnisses im reflexiven Modus weist zumindest ein grundlegendes Funktionspotenzial in der Erinnerungskultur Frankreichs auf, und zwar das der Gedächtnisreflexion.[69] *Vénus noire* (2010) öffnet aufgrund einer essayistischen Tradition beziehungsweise einer *minor minoritarian* Strategie des Regisseurs auch der französischen Gesellschaft Wege für eine kritische Auseinandersetzung mit deren Vorstellungen von der kolonialen Vergangenheit und deren rassistischen Verästelungen. Kechiches Film macht individuelle, kollektive sowie institutionelle Fang-, Zwang- und Raubprozesse beobachtbar und damit auch Trajektorien des dominierenden Begehrens, Prozesse der integralen Objektivierung und des Animalisierens, Prozesse der Ontologisierung des Animalisierens und gleichzeitig Prozesse der ethischen Herausbildung von Hierarchien unter zuvor erfundenen *races*, Verabsolutisierungsprozesse einer kulturellen *weißen* Überlegenheit sowie der Biologisierung dieser Überlegenheit. Seine *minor minoritarian* Strategie schafft so einen reflexiven Rahmen, um die Debatte über die Kolonialvergangenheit und deren Erbe in Frankreich und sogar in dessen zentralen wissenschaftlichen Institutionen neu zu verorten. Dahingehend fordert der Film zu einer Entschleierung des die Wissenschaft instrumentalisierenden »Un- und Wahnsinns« in der europäischen Kulturgeschichte auf.[70] Zugleich illustriert *Vénus noire* (2010) Wege einer humanistischen und transformationsfähigen Versöhnung, die durch die Inklusion im Film am Beispiel der Restitution erfolgt. Diese *minor minoritarian* transformatorische Strategie entsteht im Film durch das ästhetische

68 Vgl. Shalini Randeria/Regina Römhild (2013): »Das postkoloniale Europa: Verflochtene Genealogien der Gegenwart. Einleitung zur erweiterten Neuauflage«. In: Sebastian Conrad et al. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Kultur- und Geschichtswissenschaften*. 2 Aufl. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 9–31, hier S. 13. Jean B. Miguoué: a.a.O., S. 92.

69 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 185.

70 Jean B. Miguoué: a.a.O.

Nebeneinanderstellen sowohl von fiktionalen als auch von dokumentarischen Bildern der tatsächlichen Restitution der Überreste von Sawtche, die am 3. Mai 2002 erfolgte. Es wird Sinn und Bedeutung gestiftet, wo Existenzen brutal misshandelt wurden, wo Vergessen vorherrscht. Es geht darum, Sinn und Bedeutung zu schaffen, wo Gerechtigkeitsverweigerung und Herabwürdigung das Zentrum okkupieren, wo Hoffnung und Freiheit fehlen. Die wären die Prolegomena einer »liberating memory«[71] im Sinne von Mbembe, die deutlich Abstand nimmt von einem sich rächenden, zunichte machenden Gedächtnis und sich schließlich dem annähert, was David Goldberg[72] oder Virginia Held als »ethics of care« beschreiben würden.[73]

4.2 Eine Doppelpositionierung in den französischen Feldern des *national cinema* und der Erinnerungskultur

Kechiches *Vénus noire* (2010) weist auf ästhetischer Ebene eine komplexe und vitale Ästhetik auf. Diese geht weit über die Grenze eines üblichen Biopics in Frankreich hinaus, um dabei eine kritische historische beziehungsweise politisch-kulturelle Dimension zu entfalten. Als filmische Verarbeitung der Biografie der in der post- und dekolonialen Forschungsliteratur berühmten Saartjie Baartman aktualisiert der Film das Genre des Biopics im französischen *national cinema* und bezieht gleichzeitig Stellung in der Erinnerungskultur Frankreichs.

4.2.1 Zum Neubestimmungsversuch des Biopics in Frankreich

Bis in die Jahre 2000 hinein wurde das Genre Biopic in Frankreich insbesondere in der Filmkritik, so Raphaëlle Moine, immer noch in Klammern geschrieben.[74] Die Bezeichnungen »biographie«, »biographie filmée« und »film biographique« wurde bevorzugt. Dies deutet auf eine Art Exotisierung des Begriffs »Biopic« in Frankreich hin, hinter dem sich ein Genre verbirgt, das der französischen Öffentlichkeit kaum

71 Achille Mbembe/David T. Goldberg (03.07.2018): »Theory, Culture and Society«. *The Reason of Unreason. In Conversation, Achille Mbembe and David Theo Goldberg on ›Critique of Black Reason‹*. Online unter: https://www.theoryculturesociety.org/blog/interviews-achille-mbembe-david-theo-goldberg-critique-black-reason [abgerufen am 14.06.2020]

72 Ebd.

73 Ebd. Virginia Held (2006): *The Ethics of Care. Personal, Political, and Global*. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 68.

74 Raphaëlle Moine (2010): »Le biopic à la française. De l'ombre à la lumière«. In: *Studies in French Cinema* 10.3, S. 270–287, hier S. 270.

bekannt ist, obwohl es in der französischen Filmgeschichtsschreibung bereits präsent ist, vor allem seit den 1980er Jahren.[75]

Es ist deshalb nicht unerheblich, dass Kechiche ein wachsames Auge auf den Filmbetrieb Frankreichs hat und sich aus diesem Wissen heraus in bewussten Bezug zur französischen Biopic-Produktion setzt. In dieser Hinsicht kann sich eine Lesart seines Biopic-Films im Zusammenhang mit der französischen Biopic-Produktion als aufschlussreich erweisen. Eine schlüssige Auseinandersetzung mit *Vénus noire* (2010) und der französischen Biopic-Produktion würde illustrativ darin bestehen, zu eruieren, wie sich *Vénus noire* (2010) narrativ und ästhetisch zur nationalen Biopic-Produktion verhält und auf diese Weise zu verstehen, was den vitalen Charakter der *minor minoritarian* Ästhetik dieses Films ausmacht. Worin bestehen die Besonderheiten des Biopics à la Kechiche? Inwiefern gestaltet Kechiche dieses Genre neu? Welche Elemente entlehnt er aus der französischen Tradition des Genres?

Moine erörtert die Genese, die vier Entwicklungsphasen und die spezifischen Merkmale des französischen Biopics. Die erste Entwicklungsphase erstreckt sich aus ihrer Sicht über die 1930er Jahre und zelebriert zugleich aus nationalistischer Perspektive die »Grands Hommes« und den »Artiste Romantique«.[76] Darauf folgte die zweite Phase in Form einer verstärkten Symbiose mit der kontinentalen, nationalistischen Zuschauer*innenschaft. *L'Appel du silence* (1936) von Léon Poirier bildet hierzu ein Beispiel. Der Film behandelt das Leben von Charles Foucauld, einem französischen Offizier, Priester, Entdecker und Linguist aus dem 19. Jahrhundert. Aus der Arbeit von Moine geht hervor, dass französische Biopics in der Nachkriegszeit mehrheitlich aus »récits hagiographiques à la gloire d'hommes célèbres«[77] bestanden – als Beispiel sei *Monsieur Vincent* (1946) von Maurice Cloche genannt. Liebesgeschichten mit Fokus auf weibliche Figuren wie in *Marie-Antoinette, reine de France* (Jean Delannoy, 1956) waren in geringerem Umfang aber auch Teil dieses Korpus. Ende der 1970er Jahre emanzipiert sich die dritte Phase von der nationalistischen, hagiografischen Tendenz der früheren Perioden, um sich den »récits plus fragmentaires ou éclatés – et plus préoccupée des anonymes, des personnes ordinaires, des oublié-e-s de la ›Grande Histoire‹«[78] zuzuwenden. Dieser Tendenz wohnt eine Art Notwendigkeit inne, die Lücke zu füllen, indem anonyme, unbekannte oder übersehene Personen der kollektiven Geschichtsschreibung auf die Leinwand gebracht

75 Die Recherche von Caroline Vernissse zeigt beispielsweise, dass dieses Genre zwischen 1929 und 1989 nur 0,85 % der französischen Filmproduktion ausmachte und zwischen 1990 und 2002 2,84 %. Daraus kann die wenig erfolgsversprechende Quote dieses Genres in Frankreich geschlussfolgert werden. Vgl. Caroline Vernisse (2005): »Paradoxe d'un genre renaissant en France. La biographie filmée«. In: Raphaëlle Moine (Hg.): *Le Cinéma français face aux genres*. Paris: AFRHC, S. 141–50, hier S. 143.

76 Raphaëlle Moine: »Le biopic à la française«. a.a.O., S. 271.

77 Ebd., S. 272.

78 Ebd.

werden. Filme wie *L'Histoire d'Adèle H* (1975) von François Truffaut, André Téchinés *Les Sœurs Brontë* (1979), Alain Resnais' Stavisky (1984) oder *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère…* (1976) von René Allio haben diese Phase stark geprägt. Die vierte Phase definiert Biopics von den 1980er Jahren bis heute. Es handelt sich vor allem um recht erfolgreiche Filme, die nach wie vor einen größeren Beitrag dazu leisten, das Genre national bekannter zu machen. *Camille Claudel* (1988) von Bruno Nuytten hatte 2,7 Millionen Zuschauer*innen. Tous les matins du monde (1991) von Alain Corneau, *Beaumarchais, L'Insolent* (1996) von Edouard Molinaro, *Jeanne d'Arc* (1999) von Luc Besson konnten jeweils 1,7 Millionen, 1,9 Millionen beziehungsweise 2,9 Millionen Zuschauer*innen verzeichnen. Der große Erfolg von *La Môme* im Jahr 2007 (von Olivier Dahan) mit mehr als 5,2 Millionen Zuschauenden bildet den Höhepunkt der Popularität des Genres in Frankreich.

Kechiches *Vénus noire* (2010)-Projekt, entstand also in einem nationalen, zeithistorischen Kontext, in dem das Biopic ziemlich erfolgversprechend war. Dies mag einer der Gründe sein, weshalb er sich für dieses Genre entschieden hatte. Allerdings hatte der Film im Kino nur einen bescheidenen Erfolg. Ein Grund hierfür könnte in der Darstellungsästhetik von *Vénus noire* (2010) liegen, also auf einer Ebene, auf der Kechiches Film eine besonders große Distanz zu den französischen Traditionen dieses Genres aufweist.

Aus Moines filmhistorischen Analysen lässt sich eindeutig herauslesen, dass das Biopic in seinen frühen Phasen stark vom Nationalismus geprägt war. Filme aus dieser Periode feierten die Werke, das Wirken von »großen« Persönlichkeiten und deren Beitrag zu einer großen und mächtig gewordenen französischen Nation. Bei dem Versuch, *Vénus noire* (2010) an die durch diese Phasen erzeugten Narrativdiskurse anzunähern, lässt sich ausgehend von Kechiches Themenauswahl, der erzählten Zeit, der verarbeiteten Epoche sowie der gewählten Erzählperspektiven feststellen, dass dessen Biopic-Ästhetik eine deutlich kritische Distanz zur Verherrlichung der französischen Geschichte einnimmt. Im Gegensatz zu Filmen wie *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927) von Carl T. Dreyer, Henri Diamant-Bergers *Monsieur Fabre* (1951) oder *Pasteur* (1935) von Sacha Guitry schlägt *Vénus noire* (2010) einen anderen Ton an. Hierin geht es zwar auch um eine in der Geschichte Frankreichs übersehene Frau, wie das in den späteren Phasen des Biopics der 1980er Jahre zu beobachten war. Jedoch setzt die *minor minoritarian* filmästhetische Verarbeitung der Biografie diese auf enge, viszerale und radikale Weise in Bezug zur französischen Nation. *Vénus noire* (2010) handelt nicht von französischen Figuren aus der Welt der Unterhaltung wie in *Gainsbourg (vie héroïque)* (2010) von Joann Sfar, *Dalida* (2017) von Lisa Azuelos oder der Unterwelt wie in *Mesrine. L'instinct de mort* (2008) von Jean-François Richet, sondern von einer Schwarzen und ausgebeuteten Frau, deren Schicksal mit dem Mythos von Frankreich als großartiger Nation eng verbunden ist. Dieses Schicksal wird von Kechiche bewusst aus einer *minor minoritarian* Perspektive aus dem Schatten des Vergessens ans Licht des Erinnerns und des kollektiven Gedächtnisses ge-

bracht. Mit einer solchen Positionierung löst sich Kechiche endgültig vom Trend des Biopics, das die großen Figuren des zeitgenössischen öffentlichen Raums porträtieren will. *Cloclo* (2012, Florent-Emilio Siri), *La Môme* (2007, Olivier Dahan), *Séraphine* (2008, Martin Provost), *Coco avant Chanel* (2009, Anne Fontaine) und aus jüngerer Zeit *Yves Saint Laurent* (2014, Jalil Lespert) sind allesamt Beispiele von national ausgezeichneten Filmen, die versuchen, nahmhafte französische Musik-, Opern- und Malereigrößen zu würdigen. Weit davon entfernt, bemüht sich *Vénus noire* (2010) darum, die französische Nation mit ihrer unbewältigten Vergangenheit zu konfrontieren und die Widersprüche und dunklen Seiten der nationalen Geschichtsschreibung Frankreichs aufzudecken. Kechiches Absicht besteht darin, die Ästhetik des Biopics beziehungsweise des historischen Films in Frankreich zeitlich, thematisch und geschlechterspezifisch zu erweitern. In seinem Film konzentriert er sich auf die Geschichte einer Schwarzen Frau, deren Leben eng mit dem kolonialen Gedächtnis und dem kulturellen Erbe Frankreichs verbunden ist. Wo andere eine großartige, glorreiche, berühmte und freie Nation feiern, weigert er sich, schuldhaftes Schweigen weiter zu befördern. In seinem *minor minoritarian* Film deckt er anhand ästhetischer Strategien wissenschaftliche Mechanismen auf, durch die Frankreich in Verbrechen gegen die Menschlichkeit verwickelt war. Wo das Biopic als kinematografisches Genre betrachtet werden kann, das eng mit kulturellen Prozessen der Ausgrenzung und der kolonialen Amnesie verquickt ist,[79] verdeutlicht Kechiches *minor minoritarian* Auffassung des Biopics nachdrücklich: Es kann und sollte unaufgelöste Aspekte der nationalen Mythen Frankreichs im Sinne von Haywards in den Mittelpunkt rücken und auf diese Weise dafür sorgen, dass ein *national cinema* eine Nation auch kritisch hinterfragt und somit auch den Weg zu ihrer Heilung vorzeichnet.

79 Dieser Schluss lässt sich ziehen, wenn aus postkolonialer Sicht das Genre Biopic in Frankreich in groben Zügen zur Analyse herangezogen wird. Ein postkolonialer Überblick über dieses Genre in Frankreich zeigt zum einen einen starken nationalistischen Einfluss, bei dem hauptsächlich männliche Figuren im Mittelpunkt stehen. Die Republik ist auf große »weiße« Männer beschränkt. Und die finanzielle Unterstützung des Staates für die Produktion solcher Filme zeugt von seiner Beteiligung an der Konstruktion, Verbreitung und Aufrechterhaltung von Machtdiskursen in der imaginativen Kultur des Landes. Trotz einer späten Ausweitung des Kanons auf Frauen blieb der Diskurs dagegen auf das kontinentale Frankreich beschränkt, das zum Beispiel die DOM-TOMs in den Ghettos als symbolisches Erbe einer einst kolonialen Nation aufrechterhält. Es ist, als gäbe es in den DOM-TOMs keine zu gedenkenden Figuren, die zum kulturellen Reichtum Frankreichs gehören, oder als gäbe es nur die Französische Republik zu feiern, was in diesem Sinne bedeuten würde, die von Frankreich begangenen Gräueltaten während der Zeit der Sklaverei oder des Kolonialismus auszublenden. In dieser Hinsicht ist das Biopic als Genre augenscheinlich eng mit kulturellen Prozessen der Ausgrenzung und kolonialen Amnesie verknüpft.

4.2.2 Zur Funktion der Kolonisierung in der nationalen Erinnerungskultur

In einem Gespräch im Anschluss an den Kinostart seines Films äußert Kechiche Folgendes:

> Mais bien sûr qu'il y avait des doutes. Le premier doute, c'est quand on n'a pas les moyens de reconstituer des décors et des costumes coûteux. J'ai économisé là-dessus car je savais que ce n'était pas le plus intéressant à regarder de cette histoire. Le plaisir du spectateur aurait peut-être été plus grand (et le mien aussi peut-être) s'il y avait eu plus de moyens, mais tant que l'essentiel n'était pas mis en danger, j'ai senti que je devais faire le film quand même.[80]

Der französische Regisseur geht auf die Hürden ein, mit denen er sich während der Produktion von *Vénus noire* (2010) konfrontiert sah, die vor allem finanzieller Art waren. In der Tat kann man auch einige Mängel auf der Ebene der Ausstattung feststellen: Kostüme, Szenografie und Requisiten, die auf die erzählte Zeit zurückzuführen sind, sind wenig abwechslungsreich. Nichtdestotrotz wusste Kechiche diese Mängel zu beheben. Durch die Rahmungen und die dunkle Beleuchtung seines Filmes ist es ihm gelungen, diese Schwächen zu minimieren. Um die wenig opulente Ausstattung zu kompensieren, legte er einen umso stärkeren Fokus auf die Geschichte (*histoire*). Diese Entscheidung hatte weitreichende Folgen, die sich in der Narration niederschlagen und Aufschluss geben über die Positionierung des Regisseurs gegenüber der Erinnerungskultur Frankreichs.

Wie es in der Filmanalyse schon angeklungen ist, lässt sich *Vénus noire* (2010) in vielerlei Hinsicht als *minor minoritarian* historischer Film und somit als reflexives Medium eines kollektiven Gedächtnisses betrachten. Momente wie die oben dargestellten Elemente aus der materiellen Kultur der erzählten Zeit sowie die rassistischen, pseudowissenschaftlichen Diskurse, die nachweisbaren inszenierten Biografien im Film (Sawtche, Caesar, Cuvier etc.) und Erzählperspektiven liefern ein historiografisches Bild, das die Genrezuordnung zum historischen Biopic unterstützt. Sogar die Zeitstruktur des Films ist diesem Zweck dienlich. Sie ist manchmal linear, chronologisch. Sie beginnt mit dem Epilog, Georges' Rede vor der Akademie. Danach versucht sie, dem Publikum vor Augen zu führen, wie Sawtches Leben in diesen pseudowissenschaftlichen Wahnsinn mündet. Die zeitliche Struktur des Films ist ebenfalls diskriminierend und assoziativ. Sie geht wenig auf Sawtches Leben in Südafrika oder England ein. Stattdessen vernetzt sie die Tragödie eines ruinierten, rassifizierten Lebens mit den Raubtier- und Entmenschlichungslogiken so-

80 Jean-Marie Lanlo (31.03.2011): »Cinéfilic«. *Entretien avec Abdellatif Kechiche*. Online unter: www.cinefilic.com/2011/03/abdellatif-kechiche-le-realisateur.html [abgerufen am 16.06.2020]

wohl der Naturwissenschaft als auch der französischen Gesellschaft der damaligen Zeit. In dieser Hinsicht hebt diese assoziative Narration historisch verbürgte Figuren hervor, wie die der Pariser Wissenschaftler und jener Institutionen, denen sie angehörten, inklusive der ansässigen problembehafteten Praktiken, die Sawtches Hoffnungslosigkeit und Drama verursachen:

> Cette femme qui a souffert le martyre durant sa vie, qui a fini exhibée, montrée, touchée, violée durant les cinq ans qu'elle a passés entre Londres et Paris, et qui à la fin de sa vie, a été observée par les scientifiques, auxquels elle a refusé de montrer ses parties intimes. Après sa mort, on a récupéré son corps, on l'a disséqué, on a mis son cerveau dans un bocal, on a coupé son sexe qu'on a mis dans un bocal également, et on l'a exhibé pendant deux siècles devant le public. Je trouvais qu'il y avait là un outrage… l'outrage sans doute le plus terrible qu'on ait fait subir à un être humain. Un crime contre l'humanité pour moi![81]

Solch eine Referenz ohne Umschweife trägt die Glaubwürdigkeit der Narration, die Faktizität der Ereignisse. Diese wird insbesondere in der Akribie der Kameraeinstellungen, den gestalteten Zeitspannen und den paratextuellen Elementen,[82] mit dem Zeigen der Debatte im französischen Parlament in Kombination mit den realen Aufnahmen aus den Überresten von Sawtche, die zuerst im Museum, dann bei der viel späteren offiziellen Rückführung und Beerdigung nach und in Südafrika gezeigt werden, reflektiert. All diese Elemente zeugen vom *minor minoritarian* Willen Kechiches, *Vénus noire* (2010) als Medium und Vehikel der Erinnerung zu gestalten.[83] Damit bietet Kechiche die Möglichkeit, einen »Realitätsvertrag« mit seinen Zuschauer*innen über den nicht erfundenen, zugleich aber fiktionalen Charakter seines Werks einzugehen. Die Zusehenden werden darauf eingestimmt, glaubwürdige Fakten aus der Biografie von Sawtche in Europa vorgestellt zu bekommen. In dieser erinnerungswirkenden und -prägenden Kraft eines Mediums sieht Kechiche mehr als eine bloße Narrationsstrategie, eher ein paradigmatisches und ein aus einer Positionierung heraus deutendes Engagement:

---

81 Jean-Marie Lanlo: »Cinéfilic«. a.a.O.

82 Generell stellen paratextuelle Informationen im Allgemeinen und der Peritext im Besonderen »den geeigneten Schauplatz dar für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre«. Gérard Genette [1983](1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 10.

83 Astrid Erll (2010): »Literaturwissenschaft«. In: Christian Gudehus/Ariane Eichenberg/Harald Welzer (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 288–298. Yannick Gnipep-oo Pembouong: *Generation und Strategie*. a.a.O., S. 332.

> Et il y a aussi la volonté de raconter une histoire qui a existé et de la faire connaître. C'est important de se rappeler du passé, de ce qui a été dit, de ce que nous avons été sans en être coupables. Nous avons la responsabilité de connaître ce passé et de le réfléchir. Parce qu'il éclaire aujourd'hui. Notre passé fait ce que nous sommes. Si on l'occulte, il ne fera que se reproduire. Étrangement, pendant que le film sortait, il y avait tout un discours sur l'identité, qui me faisait très peur, en France. Notamment l'expulsion des Roms. J'avais l'impression que cela était devenu un tabou, l'expulsion d'un peuple. Ça rappelle des choses tellement horribles et douloureuses. Mais l'an dernier, on y est arrivé. Finalement, on peut se demander si la leçon de l'Histoire a été entendue, si le drame a servi, puisqu'on en est arrivé à humilier un peuple au point de lui dire ›tu n'es pas le bienvenu ici‹. Pas un individu. Tout un peuple. Et très proche de nous en plus.[84]

Dieses Engagement besteht auch in der Mitverantwortung, eine teils vernebelte Geschichte objektiv wiederzugeben, diese zu erzählen, um ihre Aufarbeitung zu ermöglichen. Denn diese Geschichte hat nicht nur eine identitätsstiftende Wirkung, sondern auch ein identitätsheilendes und kathartisches Potenzial. Dieses besteht einerseits darin, eine ganze Nation über ihre aktuellen, brennenden Fragen aufzuklären. Andererseits bringt es einer Nation metaphorisch bei, sich von den Dämonen der Vergangenheit zu heilen, indem diese mit der Gegenwart in Beziehung gesetzt wird. Auf diese Weise positioniert Kechiche seinen Film als kulturelles Speichermedium,[85] als erinnerndes Medium des Lebens von Sawtche Baartman.

In diesem Zusammenhang tritt der Film als vitales, dementsprechend *minor minoritarian*, Geschichte wiedergebendes und mit der Gegenwart verknüpfendes Medium auf, wie Kechiche in einem Interview feststellt:

> Par ce qu'il raconte, et par la façon dont il le raconte, le film a de quoi déstabiliser, ou rendre mal à l'aise ou même provoquer le rejet. Je n'ai en tout cas pas cherché, ni même voulu, le succès public. Si je l'avais fait, en restant dans les normes, j'aurais sûrement fait pleurer quelques spectateurs et spectatrices. J'ai plus voulu qu'on réfléchisse et qu'on se regarde, en tant qu'individu et en tant qu'appartenant à une communauté.[86]

Kechiche gelingt es, diesen Zielen näherzukommen, seinem visuellen Werk weit über den nicht erreichten Box-Office-Erfolg[87] und den Missverständnissen, ins-

---

84 Helen Faradji (08.07.2011): »24images«. *Entrevues. Abdellatif Kechiche*. Online unter: https://revue24images.com/les-entrevues/abdellatif-kechiche/ [abgerufen am 18.06.2020]

85 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis*. a.a.O., S. 180.

86 Helen Faradji: »24images«. a.a.O.

87 Dass Kechiche mit *Vénus noire* (2010) keinen großen Kassenerfolg hatte, liegt auch daran, dass er nach *La Graine et le Mulet* (2007) seinen Vertrag mit der renommierten Produktions- und Vertriebsfirma Pathé aufgrund von Missverständnissen, insbesondere über die Ästhetik sei-

besondere über die Ästhetik, eine erinnerungswirkende und -prägende Kraft zu verleihen. Dabei vereint er Schlüsselmomente aus Sawtches Leben produktiv mit einem realistisch naturalistischen Ansatz – ein *minor minoritarian* Stil, dem Kechiche in seinen folgenden Filmen noch mehr Bedeutung einräumt.

nes Films, kündigte. Zu den ästhetischen Besonderheiten von Kechiches Filmen gehört die Filmlänge, die im Vergleich zur Standardlänge von Mainstream-Filmen (90–100 Minuten) in der Regel 150 Minuten überschreitet. *La Graine et le Mulet* (2007) dauert 156 Minuten, abzüglich der 30 Minuten, die der Film ursprünglich hatte. Die konfliktreiche Debatte insbesondere um die Filmlänge beleuchtet einmal mehr die Spannungen zwischen den Akteur*innen, die dem französischen Filmfeld inhärent sind. In einer Bourdieu'schen Perspektive ließe sich sagen, dass wir es hier mit einer Diskussion über die Definition des Films als Kunst zu tun haben. Anhand des Diskussionsverlaufs lässt sich feststellen, dass Kechiche Schwierigkeiten hatte, seine Auffassung von Film in die Praxis umzusetzen oder sich dauerhaft durchzusetzen, obwohl er bereits über ein größeres symbolisches Kapital verfügte. Dies offenbart, wie sehr die Strukturen der Filmfinanzierung im neoliberalen Kontext ein ambitioniertes Autorenkino gefährden können. Außerdem stellt dies in gewisser Weise die Vorrangstellung des symbolischen Kapitals zugunsten des wirtschaftlichen innerhalb eines kulturellen Feldes in Frage. Aus einer ganz anderen Perspektive betrachtet, bieten diese Hindernisse dem Filmemacher jedoch einen größeren Handlungsspielraum. In seiner finanziellen Marginalität hat er die Möglichkeit, etwas Neues vorzuschlagen, seiner Nation in Kafkas Sinne ästhetisch und kritisch auf den Grund zu gehen. Kechiche ist sich dieser Situation bewusst, und so drückt er es auch selbst aus: »most of the cinema in which things are happening is the margin, which is therefore displaced.« So wird eine Randposition produktiv ausgenutzt, sodass ein *minor minoritarian* Film daraus entstehen kann. Vgl. Isabelle Vanderschelden: a.a.O., S. 25f.

5. *La Vie d'Adèle, Chapitre 1 et 2* (2013): Nation, Feld und Queerness

Der Film *La Vie d'Adèle* (2013) ist von der internationalen Filmkritik allgemein positiv aufgenommen worden. Er wurde weltweit mit mehr als 50 Filmpreisen ausgezeichnet. In den jährlichen Filmcharts des US-amerikanischen Magazins *Complex* von 2017 steht er auf Platz 4,[1] während die BBC Kechiche neben Namen wie Roman Polanski, Michel Godard, Spike Lee, Sembène Ousmane und Michael Haneke als 45. besten Film des 21. Jahrhunderts einstuft.[2] 2013 erhielten der Regisseur Kechiche und die beiden Hauptdarstellerinnen Adèle Exarchopoulos (Adèle) und Léa Seydoux (Emma) bei den Filmfestspielen von Cannes mit Steven Spielberg als Jurypräsident die Goldene Palme. Einige Akteur*innen aus dem nationalen Feld[3] bezeichneten diese Auszeichnung als »petit miracle«.[4] Diese Äußerung deutet auf eine Ablehnung seitens einiger Akteur*innen des nationalen Feldes hin, die Kechiche trotz vieler gewonnener Filmpreise immer noch nicht als Regisseur oberster Klasse anzuerkennen scheinen. Es fällt schwer, dies nicht mit der *race*-Hypothese in Verbindung zu bringen: dass einem migrantischen filmemachenden Subjekt implizit zugeschrieben wird, keine »französischen« Filme drehen zu können.

Für *La Vie d'Adèle* (2013) ist festzuhalten, dass im nationalen Feld Positionskämpfe ausgetragen wurden. So wurde der Film nämlich nicht nur kritisch beäugt, der Regisseur wurde auf nationaler Ebene auch gefeiert. Dominique Widemann bezeich-

1 Vgl. Matt Barone et al. (01.07.2017): »Complex«. *The Best movies of 2013*. Online unter: https://www.complex.com/pop-culture/the-best-movies-of-2013/ [abgerufen am 16.07.2020]

2 Vgl. Sam Rigby (25.08.2016): »BBC«. *The 100 greatest films of the 21st century*. Online unter: https://www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films [abgerufen am 16.07.2020]

3 Vgl. Gregory Rozières (26.05.2013): »Le Huffpost«. *Cannes: Un tweet homophobe de Canal plus sur la Palme d'or de La Vie d'Adèle fait polémique*. Online unter: https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/cannes-un-tweet-homophobe-de-canal-plus-sur-la-palme-d-or-la-vie-d-adele-fait-polemique_27858.html [abgerufen am 12.09.2023]

4 Challenges (26.05.2013): »Challenges«. *Cannes 2013. La Palme d'or à la Vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche!*. Online unter: https://www.challenges.fr/cinema/cannes-2013-la-palme-d-or-a-la-vie-d-adele-d-abdellatif-kechiche_546216 [abgerufen am 12.09.2023]

nete den Film in *L'Humanité* als »une œuvre magistrale« und resümmierte: »Le cinéaste est parvenu au sommet de l'épanouissement«.[5] Pascal Mérigeau bekräftigte diese Laudatio: »Le cinéma de Kechiche, flamboyant et radical raisonné et exalté, est sans pareil aujourd'hui«.[6]

Es ist wichtig nachzuvollziehen, wie Kechiche sich gegenüber einem großen Teil des filmischen Feldes positionieren konnte. Anders gesagt: Es gilt zu rekonstruieren, wie Kechiche – ausgehend von seiner Positionierung zur Stellung queerer Menschen in Frankreich – versucht, dem essentialisierenden Determinismus der *race* zu entgehen. Die *minor minoritarian* ästhetisch-narrativen Strategien, mit denen Kechiche es schafft, sich an die Spitze des französischen Kinos zu setzen und es damit zu erneuern, sollen im Folgenden beschrieben und analysiert werden.

5.1 Eine befangene Gesellschaft

Wie der Titel schon sagt, dreht sich *La Vie d'Adèle* (2013) um das Leben von Adèle, einem 17-jährigen Mädchen. Adèle fühlt sich im Vergleich zu den meisten Jugendlichen in ihrem Umfeld einzigartig, besonders und sogar »seltsam«. Weil sie feststellt, dass sie sich eher zu Frauen hingezogen fühlt, beendet sie ihre Beziehung zu Thomas, einem Jungen aus derselben Schule. Anschließend verliebt sie sich in Emma. Sie denkt an sie, träumt von ihr, fantasiert ständig über sie und geht mit ihr später schließlich eine Liebesbeziehung ein. Emma ist eine ältere Studentin im Masterstudiengang Bildende Kunst. Sie kommt aus einem wohlhabenderen Milieu, ist gebildeter und kultivierter und trifft sich mit Bekannten aus höheren sozialen Schichten, während Adele als Erzieherin in einem Kindergarten arbeitet und nebenbei den Haushalt führt.

La Vie d'Adèle (2013) besitzt eine brisante Aktualität: Der Film thematisiert eine Reihe wichtiger Aspekte hinsichtlich des Status queerer Minderheiten und deren (mangelnder) Akzeptanz als gleichberechtigte Staatsbürger*innen in Frankreich. Der Film aktualisiert also die Frage nach den Grundfesten der *République*. Im Folgenden beschäftige ich mich mit Kechiches *minor minoritarian* Artikulation der französischen Gesellschaft im Prisma der queeren Frage. Ich konzentriere mich dabei auf die Figur Adèle als einer mit sich selbst hadernden Person und ihre Emanzipation in einem postmigrantischen Frankreich.

---

5 Dominique Widemann (23.05.2013): »L'Humanité«. *Une palme pour la Vie d'Adèle, Chapitre 1 et 2: bravo*. Online unter: https://www.humanite.fr/culture/une-palme-pour-la-vie-d-adele-chapitre-i-et-2-brav-542445 [abgerufen am 12.09.2023]

6 Pascal Merigeau (08.10.2013): »L'Obs«. *La Vie d'Adèle: pourquoi ce film est renversant?*. Online unter: https://www.nouvelobs.com/cinema/20131008.OBS0221/la-vie-d-adele-pourquoi-ce-film-est-renversant.html [abgerufen am 12.09.2023]

5.1.1 Zur Marginalität der lesbischen Frau

Der Fokus des Films liegt auf Adèles Sexualität und ihrem Körper. Der Film interessiert sich zentral für ihre Wahrnehmungen, Empfindungen und Affekte. Adèle ist auf der Suche nach mehr Freiheit und Vitalität.[7] Gleichzeitig fungiert Adèle als Bild eines sozialen Körpers – nämlich der queeren Community – im Kontext der französischen Gesellschaft der 2010er Jahre.

Die 17-jährige Gymnasiastin beginnt eine Beziehung mit einem Jungen aus derselben Schule namens Thomas; Adèles Freundinnen finden ihn »mignon«. Doch einige Zeit später, vor allem nach ihrem ersten Geschlechtsverkehr mit Thomas, zeigt sich Adèle mehr und mehr unzufrieden. Sie erweckt den Eindruck, dass sie von Gefühlen der Unzufriedenheit und Leere heimgesucht ist. Sie gewinnt zunehmend den Eindruck, eher eine Vorliebe für Frauen zu haben. Ihrem Klassenkameraden Valentin sagt sie: »J'ai l'impression de faire semblant, faire semblant de tout« (00:24:35). Sie hat das Gefühl, nur vorzugeben, ein »normales« Leben zu führen, ein »normales« Mädchen zu sein. Sie denkt tatsächlich, dass sie »anormal« ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat sie sich auf den ersten Blick in Emma verliebt, die sie eines Tages zufällig auf dem Weg getroffen hat und über die sie ständig fantasiert. Sie ahnt: »Il me manque un truc, je sais pas, je suis tordu, je te jure, je suis perchée, je suis malade« (00:24:45-00:24:50). Adèle fragt sich, warum sie von der heterosexuellen gesellschaftlichen Norm abweicht. Sie scheint nicht so zu fühlen wie die anderen Mädchen oder die meisten Jugendlichen in ihrer Altersgruppe. Sie hat weder den gleichen Geschmack noch die gleiche sexuelle Orientierung. Dies scheint sie so sehr zu beeinträchtigen, dass sie sich zurückzieht und sich selbst in Frage stellt, sich verleugnet, ablehnt, sich schuldig fühlt und sich verurteilt.

Diese Selbstgeißelung ist im Zusammenhang mit ihrem gesellschaftlichen Umfeld zu verstehen. Nachdem Emma die jüngere Adèle am Ausgang der Schule abgeholt hat, wird Adèle am nächsten Tag angegangen, insbesondere von ihren Schulfreundinnen. Sie wird mit Fragen über Emma und ihre eigene Sexualität belästigt, als ob sie vor Gericht stünde. Einige machen sich über sie lustig und bezeichnen Adele als »gouine« – ein Schimpfwort für eine Lesbe. In der Schule wird sie von Mitschüler*innen verbal attackiert (01:02:04-01:05:12):

> C'est qui la fille qui est venue te chercher la dernière fois? Type gouinasse? […] Ça se voit à sa tête, qu'elle lèche des chattes. Tu l'as rencontrée où? Et tu lui lèches déjà la chatte? Adèle fais-ce que tu veux, mais assume, dis-le nous quoi! Ça sonne faux, on veut juste que tu assumes que tu lèches des chattes.

7 Henri Bergson (1939): *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 139.

Eine der Mitschülerinnen zeigt sich sehr wütend auf Adèle und verlangt auf unverhohlene Weise, dass ihr Name nicht mit deren »sexualité lesbienne« in Verbindung gebracht wird. Mit diesen homophoben Feindseligkeiten, die im vorliegenden Fall deren sinnliche Körperlichkeit in ein heterosexuelles Ideal projizieren, wird die Marginalisierung und Ablehnung weiblicher Homosexualität überdeutlich und kündigt das sofortige Ende der Freundschaft zwischen Adèle und ihren Mitschüler*innen an. Die Tatsache, dass Adèle ihre sexuelle Orientierung vor ihren Eltern und vor ihren Klassenkamerad*innen verheimlicht, bezeugt, wie die Institution Schule darin versagt, Träger universalistischer Werte zu sein. Die Schule scheint hier in der Falle einer kaum verhüllten Homophobie gefangen zu sein, die die Werte der Gleichheit und Freiheit ablehnt; denn Adèle wird aufgrund ihrer sexuellen Orientierung abgelehnt und einer minderwertigen Kategorie zugeordnet, einer Art Inframenschlichkeit. Anstatt Adèle dabei zu unterstützen, ihre Sexualität anzunehmen, werden Schule und Familie zu Orten der Verlorenheit, der Desozialisierung und der Entfremdung. Es offenbart sich, dass der gesellschaftlich vermeintlich so sehr gewünschte Universalismus in Wirklichkeit nur die Universalisierung eines heterosexuellen Partikularismus bedeutet. Die Freiheit der Geschlechter und die Freiheit, seine sexuelle Orientierung zu wählen und anzunehmen, bleibt in vielerlei Hinsicht bloßes Wunschdenken.

Das Kino von Kechiche zeichnet durch eine tief verwurzelte Beziehung zu Körpern aus. Dies zeigt sich zum Beispiel darin, wie die Kamera Lucie in *La Faute à Voltaire* (2000), Madeleine und Rym in *La Graine et le Mulet* (2007) und nicht zuletzt Adèle in *La Vie d'Adèle* (2013) behandelt. Mal sind es Körper, die wie Raubtiere leben, mal sind es nackte Körper, mal sind es zerbrechliche und prekäre Körper, mal marginalisierte Körper. Diese Körper können in Anlehnung an Deleuze als übergeordnete »Figuren« (*figures*)[8] begriffen werden. In seinen Filmanalysen stellt Bortzmeyer fest, dass Deleuze bestimmte Arten von Akteur*innen mit abstrakten »Figuren« überlagert.[9] Eine Person, die im Film handelt, kann als (typologischer) Signifikant einer abstrakten Figur wahrgenommen werden. In diesem Sinne wird Adèle in *La Vie d'Adèle* (2013) als typologische Illustration zerbrechlicher, prekärer und marginalisierter Körper wahrgenommen, die eine diskriminierte homosexuelle Community, eine queere Community verkörpern. Adèle stellt somit das dar, was mit Deleuze als »la meilleure surface d'inscription d'un drame multiforme«[10] bezeichnet werden kann. In diesem Sinne wird sie zu einer wandelbaren Figur, »qui ne cesse de devenir un autre, et n'est plus séparable de ce devenir qui se confond avec un peuple«.[11]

8 Gilles Deleuze: *L'image-temps*. a.a.O., S. 173.

9 Vgl. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 38f.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 198.

Anhand von Adèles Figur, die im Film mehrfach auf einer Pride-Demonstration gefilmt wird, generiert Kechiche eine kollektive Darstellung einer queeren nationalen Community.

Diese kollektive Repräsentation erscheint, in Anlehnung an die posthumanistische Theoretikerin Braidotti, auch als eine affirmative[12] und *minor minoritarian* Ethik, die sich nicht mehr durch »oppositional consciousness«[13] auszeichnet, sondern eine affirmative Praxis[14] suggeriert. In *La Vie d'Adèle* (2013) zielt diese affirmative Kritik darauf ab, jenen zerbrechlichen und unsicheren Körpern mehr Bedeutung zu verleihen und es ihnen zu ermöglichen, sich von ihrer sozialen Fragilität zu emanzipieren. So verschiebt sich in dieser *minor minoritarian* Ethik der Schwerpunkt von der Verneinung oder einseitigen Kritik hin zu einer affirmativen Praxis.

5.1.2 Zum philosophischen Existentialismus als Befreiungsmöglichkeit einer befangenen Gesellschaft

Die zahlreichen Verweise auf literarische Werke der Klassik oder besser noch der Aufklärung, wie zum Beispiel »Les mystérieuses faiblesses des visages d'hommes« aus *La Nausée* (1938), *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) oder *Les Mains sales* (1948), alle von Jean-Paul Sartre, erscheinen im Film kaum zufällig. Im Gegenteil, solche Eingriffe in den Film *La Vie d'Adèle* (2013) ermöglichen es Kechiches Ästhetik, sich von einem Naturalismus à la Gremillon zu distanzieren und zu einer Artikulation der (sexuellen) Befreiung zu gelangen. Angesichts des reflexiven Charakters, der den Film durchzieht, ist es legitim, seine Behandlung der sexuellen Emanzipation von Jugendlichen und vor allem von Mädchen näher zu betrachten. Der Regisseur drückt dies beispielhaft aus der Perspektive von Adèle aus, aber auch im Einklang mit einer Dramaturgie, die sich aus den Szenen, den Figurenreden, anderen Perspektiven und dem Stil ableiten lässt.

Der Überfall auf Adèle in ihrer Schule wegen ihrer mutmaßlichen Homosexualität stellt einen zentralen Punkt in der filmischen Erzählung dar. Er verdeutlicht den doppelten Blick der Verurteilung, dem Adèle ausgesetzt ist, und stellt sie vor die Wahl, eine vorgetäuschte Identität fortzusetzen oder aber zu sich selbst zu stehen. An diesem Punkt assoziiert die Montage eine Verbindung zu Jean Anouilhs Theaterstück *Antigone* (1944), das im Französischunterricht behandelt wurde. Die Lehrerin macht folgende Anmerkungen zu Antigone, der jungen Figur im Zentrum der Tragödie (00:31:10-00:31:38):

---

12 Rosi Braidotti/Rick Dolphijn: »Deleuze's Philosophy and the Art of Life«. a.a.O., S. 24.

13 Ebd.

14 Vgl. Ebd.

> Petit, petite étant un mot qui revient de manière très récurrente dans l'œuvre. Quelque chose qui est là justement pour stigmatiser l'enfance, mais aussi l'impuissance. Puisque l'enfance c'est ça hein […] C'est l'âge où on peut, on n'est pas encore assez grand, on n'est pas encore assez mûr, on n'est pas encore assez fort. Eh bien Antigone elle est encore à cet âge-là. Elle est encore petite, trop petite. Mais elle ne veut plus être petite, elle ne peut pas être petite ce jour-là, parce que ce jour-là, c'est le jour où elle va dire non, c'est le jour où elle dit non, et c'est le jour où elle va mourir.

Und nach dieser Beschreibung fügt sie hinzu (00:31:39-00:31:56):

> Nous sommes ici devant sur quelque chose, qui nous rapproche encore un fois des caractéristiques de la tragédie. La tragédie, c'est l'inéluctable, c'est quelque chose à laquelle on ne peut échapper quoi que l'on fasse; ça touche à l'éternité de l'être, ça touche à l'intemporel, ça touche à la fonction même, à l'essence même de l'être.

Diese letzten Worte sind zu hören, während eine Nahaufnahme auf Adèles Gesicht fokussiert und eine sehr konzentrierte, nachdenkliche Schülerin zeigt.[15] Im Folgenden wird deutlich, dass die Worte der Lehrerin einen entscheidenden Einfluss auf Adèle ausüben. Bei ihrem ersten Treffen mit Thomas macht sie deutlich, dass sie den autobiografischen Zugang zu literarischen Werken nicht mag und lieber frei an literarische Texte herangeht; so kann sie sie sich »à [s]a propre manière« aneignen. Der gleiche Effekt tritt tatsächlich bei Antigone ein. Kechiches ethische Ausrichtung wird hier klarer: Literarisches und philosophisches Wissen sollen persönlich angeeignet werden, sollen einen Eingang in das persönliche Leben finden.[16] Denn die Geschichte von Antigone erleuchtet die junge Adèle und wirkt in ihr nach. Tatsächlich tauscht Adèle direkt nach dem Unterricht ihren ersten Kuss mit einer Frau aus, einer Klassenkameradin. So wird Adèle in diesem Film zu Kechiches Antigone. Sie versteht, dass ihre Sexualität der Kern ihrer Existenz, ihres »Wesens« ist, und dass sie sich dieser Realität nicht mehr entziehen kann und sie nicht länger verdrängen will. Sie ist bereit, sich von ihrer Unreife und ihrer Hilflosigkeit zu lösen. Dann geht sie mit ihrem Freund Valentin in einen queeren Club, der für Adèle ein Tor zu einer anderen Welt wird. Die junge Gymnasiastin erkundet den Club, sie ist neugierig, fasziniert; sie scheint erstaunt, dass sie mit so vielen Menschen beiderlei Geschlechts dieselbe Sicht auf die Welt und die Freiheit teilen kann. Obwohl Adèle ihre

15 Eine von Maurice Pialat bevorzugte Montage. Auf Gemeinsamkeiten zwischen der Filmästhetik von Pialat und der von Kechiche gehe ich ausführlich im Kapitel zu *Mektoub my love: canto uno* (2017) ein.

16 Vgl. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 92.

homosexuellen Sehnsüchte am nächsten Tag vor ihren Mitschüler*innen verleugnet, scheint sie sich auf dem Weg zur Emanzipation zu befinden. Anschließend trifft sie sich immer wieder mit Emma; eine tiefere Bindung entwickelt sich. So wird jener Club, zunächst Ausdruck des Verdrängten, schließlich zum Bild einer Materialisierung existentialistischer Philosophie. Das nächtliche Ambiente, das zuerst dunkel und unheilvoll wirkt, weist eine Ähnlichkeit zum Topos des Untergrunds auf, der in *La Faute à Voltaire* (2000) eine bedeutende Rolle spielt: Wie in der Konstellation des Migranten und des Untergrunds transformiert sich das Verdrängte bei Adèle zum Träger ihrer Neugeburt, ihrer Emanzipation und ihrer Befreiung.

Indem sich Kechiche auf das Leben von Adèle, ihre Enttäuschungen und schließlich ihre Entfaltung konzentriert, wirft er einen reflexiven Blick auf die sozialen Milieus in Frankreich. Auf der einen Seite scheint das soziale Milieu oder die soziale Herkunft einen deterministischen und gegebenenfalls ausgrenzenden Einfluss auf Werte, Maßstäbe und vor allem libidinöses Verlangen zu haben. Auf der anderen Seite zeigt die zwischen Lyrik und Naturalismus changierende Konturierung die Unmöglichkeit einer nationalen Community auf. In Bezug auf Adèle verweist diese Hypothese auf die doppelte Unmöglichkeit, lesbisch zu sein und eine Liebesbeziehung zu einer Frau aus einer höheren sozialen Schicht aufzubauen. Wie Jean-Philippe Tessé betont,[17] sind die endlosen Nahaufnahmen von Adèles traurigem Gesicht eine bildliche Metapher, um darzustellen, wie aus einer voreingenommenen eine erneut aufzuklärende Gesellschaft entsteht. Wie Pascale Casonovas Perserteppich mit seinen »motifs et superbe complexité«[18] verbirgt sich hinter Adèles Porträt ein Mosaik aus Werten und Weltanschauungen, Ängsten, Spannungen, Familiengeschichten und sozialen Erfahrungen, Widersprüchen und Unvollkommenheiten, die die Bruchlinien des Gesellschaftsmodells der französischen Nation widerspiegeln. Insofern geht es Kechiche darum, »[d']enlever le masque que l'on porte dans la vie. Il ne s'agit pas d'oubli de soi, mais de libération de soi«[19], wobei Kechiche erneut Befreiungswege anhand von Adèles Bild und ausgehend von Kunst und Philosophie skizziert.

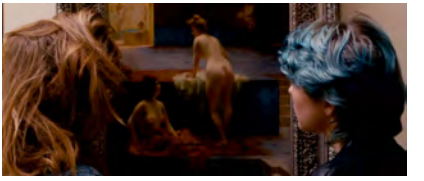
17 Jean-Philippe Tessé (2013): »Le coeur battant«. In: *Cahiers du cinéma* 693.Oktober, S. 6–8, hier S. 6.

18 Pascale Casanova (2005): »Entretiens sur la République mondiale des Lettres«. In: Christophe Pradeau/Stephanie Samoyault (Hg.):, *Où est la littérature mondiale?, Essais et savoirs*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, S. 139–150, hier S. 144.

19 Jean-Philippe Tessé (2013): »Tomber le masque. Entretient avec Abdellatif Kechiche«. In: *Cahiers du cinéma* 693.Oktober, S. 10–16, hier S. 15.

Abb. 1–2: Screenshots aus La Vie d'Adèle (2013) (00:24:06/CD2 und 00:24:40/CD2)





Die Beziehung zu Emma vertieft Adèles Emanzipation. Ihre Initiation erfolgt über die Teilnahme an Gay-Prides, aber noch mehr über Philosophie und Museumsbesuche (etwa im Musée d'Art et d'Industrie André Diligent – siehe Abbildungen 1–2), wo Adèle einer Reihe von nackten und bemalten Frauenkörpern begegnet. Diese Kunstwerke, die dazu einladen, freie Frauenkörper zu entdecken, stellen für Adèle faszinierende Inspirationsquellen dar und haben eine Art erzieherischer Funktion: Sie verweisen auf eine Frau, die sich enthüllt, die sich ausstellt, die sich akzeptiert; eine Frau, die sich von der Last des Blicks der anderen befreit und ohne Komplexe die Öffentlichkeit erobert.

Adèles philosophische Initiierung durch eine Emphase der Freiheit ist eng mit Sartre verbunden. Der Autor einer engagierten Philosophie und Literatur wird im Film durch ein Zitat aus *La Nausée* (1938) erwähnt: »Les mystérieuses faiblesses des visages d'hommes« sowie durch seine Hauptwerke *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) und *Les Mains sales* (1948). Diese beiden Werke sind eine Einführung in seine Philosophie des Existentialismus, deren Grundsatz postuliert, dass die Existenz der Essenz vorausgeht. Während Emma mit Sartres Philosophie gut vertraut ist, versteht Adèle nicht viel davon. Deshalb versucht Emma, Adèle die philosophischen Grundsätze Sartres in groben Zügen näher zu bringen: »Sartre en fait, il a fait une petite révolution intellectuelle, qui a eu pour mérite de libérer toute une génération, faire qu'on puisse décider soi-même de sa vie sans aucun principe supérieur.« Emma berichtet, dass Sartre sie in ihrer Jugend und vor allem in ihren Schuljahren begleitet hat. Sie hat sich viel von ihm inspirieren lassen, um ihre eigenen Ideen, Werte und Weltanschauungen klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen und sich dafür einzusetzen, ihre eigenen Überzeugungen in der Gesellschaft durchzusetzen. Emma will so Adèle Mut machen, die noch als schüchtern, unentschlossen und weniger gebildet erscheint, die aus einem konservativen sozialen Umfeld stammt und der es an Orientierung mangelt.

Abb. 3: Screenshot aus La Vie d'Adèle (2013) (01:22:10)



Adèles Initiation in die Freiheit und in die Homosexualität mündet in eine Gay-Pride (siehe Abbildung 3). Das Deleuze'sche Zeichen, das sich unaufhörlich als Rhizom bewegt, scheint seine ganze Fülle in einer Art Assemblage-Körper zu finden, der an den Bergson'schen Körper erinnert. Mit anderen Worten: Es ist das Ausbrechen eines Rhizoms, das seinen Höhepunkt in dieser Menge, in dieser Community findet. Adèles Körper bildet ein Rhizom und vervielfältigt sich in dieser unzähligen Menge. Während Adèle im strahlenden und warmen Licht wie eine Blume aufblüht, was die *lumières* (dt. Aufklärung), die von den Klassikern der Aufklärung und des Existentialismus ausgeht, hier auf sinnliche Weise wiederholt, scheint sie sich zugleich auch aufzulösen, indem sie in der großen queeren Community aufgeht. So zeigt Kechiches affirmative Praxis, dass es hier nicht mehr allein um Adèle geht, sondern um viele Adèles, nicht allein um eine Person, sondern um eine ganze Community, gar um eine ganze Nation, die noch auf der Suche nach ihren Bezugspunkten, ihrer Befreiung und ihrer Emanzipation ist. Diese Community, die bei einer queeren Parade in einer großen Menschenmenge und im Jubel gezeigt wird, steht für eine Community, die sich befreit, die sich selbst annimmt, die ihre Rechte im Rekurs auf die *lumières* einfordert. Es ist eine Community, die das Bild einer Gesellschaft in sich aufnimmt, die sich selbst in Frage stellt, sich überdenkt und sich auf den Spuren eines wahren Universalismus bewegt, wie er von ihren Vorfahren gewollt und erdacht wurde. In diesem Zusammenhang erinnert *La Vie d'Adèle* (2013) unweigerlich an das Gesetz zur Legalisierung der gleichgeschlechtlichen Ehe in Frankreich. Das neue Gesetz über *Le mariage pour tous* eröffnete im Namen der Grundsätze der Gleichheit und der geteilten Freiheit neue Rechte für die Ehe, die Adoption und das Erbrecht. Dieses Gesetz wurde in Frankreich im Mai 2013 verabschiedet, fast zeitgleich mit dem Erscheinen des Films, was mit Nachdruck den *minor minoritarian* Charakter dieses Films unterstreicht, der von der Neudefinition gesellschaftlicher Modelle und damit der Anerkennung und Aufwertung von sexuellen Minderheiten durchdrungen ist. Auf der Grundlage der französischen Philosophie des Existentialismus entwickelt Kechiche eine affirmative Praxis.

5.1.3 Zur Funktion der Schule in der Umsetzung der interkulturellen Öffnung

Ich möchte nun im Folgenden den Beitrag der Institution Schule zu einer postmigrantischen, freieren und offeneren Gesellschaft als *minor minoritarian* interkulturelles Merkmal von Kechiches Filmästhetik einer Analyse zu unterziehen.

Die Schule nimmt in Kechiches Erzählungen zumeist einen hochrelevanten Raum ein. Der Untertitel von *La Vie d'Adèle* (2013) lautet *Chapitre 1 et 2*, und die Filmhandlung lässt vermuten, dass sich das zweite Kapitel von Adèles Leben auf ihren Werdegang als Lehrerin und damit auf die Bildungsinstitution als Raum der Interkulturalität im postmigrantischen Kontext konzentriert. Im zweiten Teil des Films gibt es mehrere Szenen, in denen schulische Interaktionen inszeniert werden. Im Fokus stehen dabei speziell junge Menschen aus anscheinend unterschiedlichen Kulturen, die in verschiedenen Kontexten dargestellt sind: Kita, Kindergarten oder Grundschule. Die Szenen zeigen verschiedene (vor-)schulische Aktivitäten, wie z.B. Spielen, Diktieren und Rezitieren, die in einem multikulturellen Kontext das Zusammenleben fördern. Genauso wie die französische Gesellschaft im Allgemeinen stellt *La Vie d'Adèle* (2013) eine schulische Institution dar, die die Spuren einer postkolonialen Gesellschaft trägt. Anhand von Körpermerkmalen wie der Hautfarbe lässt sich eine Inszenierung der kulturellen Differenz feststellen, wobei diese Differenz »nicht [als] die Marke für eine Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Zentrum und Rändern, sondern [als] ein unumgänglicher Ort mitten im Zentrum«[20] betrachtet werden kann, der den Aufbau einer im emphatischen Sinne postmigrantischen Gesellschaft fördert. In diesem Ideal nimmt die Lehrperson eine wichtige Funktion ein.

Zum ersten Mal spricht Adèle bei einem Abendessen mit Emmas Eltern über ihre beruflichen Ziele. Adèle möchte sich mit Kindern beschäftigen und Kindergärtnerin werden. Ihre Zukunft nach dem Abitur hat sie klar und deutlich vor sich: Sie will einen Bachelor in Erziehungswissenschaften machen und dann an einer pädagogischen Hochschule für Grundschullehrer*innen aufgenommen werden. Ihre Motivation erklärt sie wie folgt (01:29:35-01:29:39):

> La scolarité, ça a beaucoup compté pour moi et ça m'a appris beaucoup de choses. Et ça m'a permis de m'ouvrir à beaucoup de choses que mes parents ne m'avaient montrées par exemple ou mes amis à moi. Et du coup j'aimerais bien le transmettre.

Dies darf als Vorgriff auf den zweiten Teil des Films gelten, in dem Adèle zunächst Unterrichtsassistentin und dann Lehrerin wird. Es sind bis zu acht Szenen und Sequenzen zu sehen, die Adèle im Raum Schule verorten. In ihren Unterrichtsmetho-

20 Elisabeth Bronfen: »Vorwort«. In: Homi Bhabha: *Die Verortung der Kultur.* a.a.O., *S. XI.*

den und -inhalten fällt auf, dass sie der interkulturellen Öffnung einen besonders hohen Stellenwert einräumt. In der narrativen Konstruktion agiert Adèle als soziales Bindeglied zwischen den Schüler*innen und einer (offeneren) Gesellschaft. Damit verkörpert sie eine Bildungsinstitution, die für eine offenere Gesellschaft verantwortlich ist, in der »der Mensch« im Mittelpunkt steht und in der alle Toleranz und Verständnis füreinander aufbringen.

Abb. 4–5: Screenshots aus La Vie d'Adèle (2013) (02:21:32 und 02:21:51)





Die interkulturelle Öffnung wird aus den Schulaktivitäten abgeleitet. Zur Vorbereitung auf das Fest am Ende des Schuljahres bringt Adèle den jüngeren Kindern bei, einem rhythmischen afrikanischen Tanz zu folgen (siehe Abbildungen 4–5). Der Ursprung der Musik lässt sich aus der Präsenz von Trommelschlägen, der Stimme des Sängers und den traditionellen Kostümen ableiten, die bei dem Fest sowohl von den Schüler*innen als auch von den Lehrkräften getragen werden. Beim Betrachten dieser Momente denkt das Publikum wahrscheinlich an Afrika, insbesondere an die Subsahara. Hier zeigt sich die Anerkennung der kulturellen Differenz, zumal man sich in diesem Kindergarten vor einem überwiegend *weißen*, europäischen Publikum befindet. Dieser subtile Umgang mit den Kulturen der »Anderen« in einem postkolonialen Frankreich trägt dazu bei, die Stereotypen über die »Anderen« abzubauen und die Stigmatisierung der »Anderen« zu minimieren. Das heißt, es handelt sich dabei nicht mehr um einen »Anderen«, von dem man sich distanziert, sondern um einen Menschen, den man akzeptiert, dem man sich öffnet und in den man sich hineinversetzen kann, d.h. mit dem man eine diverse Gemeinschaft bildet. Es ist ein »Anderer«, der sich auf Augenhöhe befindet und anderen die Möglichkeit gibt, sich zu vervielfältigen, sich zu bereichern und andere Möglichkeiten, andere Gesichter und andere Identitäten zu entdecken. Sich dem »Anderen« zu öffnen, ihn so weit wie möglich am eigenen Leib zu erfahren und ihn im Hinblick auf ein friedliches Zusammenleben besser kennen zu lernen – diese Fähigkeit wird in der Forschung als interkulturelle Kompetenz bezeichnet.[21] So wird die Institution Schule, wie Ke-

21 Alois Moosmüller (2020): »Interkulturelle Kompetenz. Konzepte, Diskurse, Kritik«. In: Ders. (Hg): *Interkulturelle Kompetenz*. Münster: Waxmann, S. 17–42, hier S. S. 19. Laurenz Volkmann (2002): »Aspekte und Dimensionen interkultureller Kompetenz«. In: Laurenz Volkmann/Klaus Stierstofer/Wolfgang Gehring (Hg.): *Interkulturelle Kompetenz. Konzepte und Praxis des*

chiche sie darstellt, zu einem Ort, an dem man zwar die republikanischen Werte des Universalismus, die Prinzipien der Geschwisterlichkeit und der Freiheit verinnerlicht, diese aber mit kulturellen Unterschieden verknüpft; das Selbst bildet einen reichen Körper, eine vielfältige Bruderschaft mit dem »Anderen« in der freien und gleichberechtigten Welt der *République*.

Adèles Motivation ist zwar auf sie selbst zurückzuführen, geht aber über sie hinaus. Dies lässt sich an ihrer Unterrichtspraxis ablesen. Ein Blick auf Adèle in ihren Beziehungen zu ihren Schüler*innen zeigt eine engagierte Lehrerin, die sich voll und ganz ihrer Arbeit widmet und ihre jungen Adressat*innen liebevoll und beharrlich in deren Lernprozess unterstützt, ihnen aber auch Raum für sich selbst lässt. Auf diese Weise versucht sie, interkulturelle Öffnung, Selbstverantwortung und Selbstwertgefühl ihrer Schüler*innen schon von frühem Alter an zu fördern. Adèle äußert sich gegenüber Schüler*innen der zweiten Klasse z.B. wie folgt (02:29:31-02:29:43):

> Je vous signale que si on perd autant de temps, c'est à cause de vous hein… Vous n'êtes pas concentrés, vous êtes lents, vous êtes dissipés, du coup la dictée et la correction, elles mettent une heure alors qu'on pouvait faire ça en 15 minutes et faire d'autres activités plus marrantes.

Dass Kechiche der Bildungsinstitution ein derart großes Potenzial zur Gestaltung von Interkulturalität zuschreibt, zeigt sich bereits in seinem zweiten Film, *L'Esquive* (2003). Im Vergleich zur Französischlehrerin in *L'Esquive* (2003), die gegen Krimo wettert, weil er unfähig scheint, Theater zu spielen, und die deshalb ungeduldig auf seine Schwächen reagiert, präsentiert uns Kechiche mit der Figur der Adèle eine andere Art von Lehrerin. Obwohl diese kurze Szene auch die Unreife einer jungen Lehrerin illustrieren mag, zeigt sie eine engagierte Lehrerin, die ihre Schüler*innen mit Geduld behandelt und sich Zeit für sie nimmt. Dies kann an dieser Stelle als Aufruf an eine Institution verstanden werden, die auch die Bedürftigsten, Schwächsten und Langsamsten im Blick behält und ihnen beständig die Hand reicht. Denn eine schüler*innenzentrierte Unterrichtsmethode ist diejenige, die die Bedürfnisse und Neigungen der Schüler*innen berücksichtigt und ihnen die Möglichkeit und die Zeit gibt, sich den Unterrichtsinhalt anzueignen und ihn für sich selbst zu entwickeln. Das erinnert an Adèle selbst und an ihr erstes Treffen mit Thomas, als sie ihren persönlichen Zugang zu literarischen Texten beschreibt: in der Lage zu sein, Texte oder Erkenntnisse aus Büchern auf eigene Weise für persönliche Interessen

---

Unterrichts. Tübingen: Narr, S. 11–49, hier S. 24. Michèle Collenberg (2019): Förderung interkultureller Kompetenz. Didaktische Gestaltungsprinzipien für die Lehrerbildung. Wiesbaden: Springer.

und Vorlieben weiterzuentwickeln. Eine Praxis, die sich nicht nur Adèle aneignet, sondern auch Kechiche, um daraus die Vitalität seines Kinos zu generieren.

5.2 Zur Vitalität in Frankreichs *national cinema*

5.2.1 Kontextualisierung und Eigenständigkeit in Frankreichs *national cinema*

Im Editorial einer Ausgabe der *Cahiers du cinéma* stellt Stéphane Délorme Verbindungen her zwischen Kechiches Mischung aus Lyrik und Naturalismus, wonach Adèles Milieu und dessen Lebensbedingungen Vorherrschaft über sie und ihre Sexualität zu haben scheinen, und dem französischen Regisseur Jean Grémillon mit seinem Film *Gueule d'amour* (1937).[22] In diesem Film sieht Délorme ein Abbild dessen, was »le cinéma français peut offrir de plus beau, de plus dur et de plus tendre: de meilleur«.[23] Hinter dieser Annäherung verbirgt sich zumindest der Versuch, in Kechiches *La Vie d'Adèle* (2013) das Fingerspitzengefühl eines hochkarätigen Filmemachers auszumachen, das Bezüge zur französischen Kinogeschichte herstellt, um seine eigene Ästhetik zu vitalisieren.

Was mich hier jedoch spezifisch interessiert, sind die offensichtlichen intertextuellen Verbindungen von *La Vie d'Adèle* (2013) zu anderen Filmen des heutigen französischen Kinos (vor allem aus den ersten 15 Jahren des 21. Jahrhunderts). Dabei handelt es sich zum einen um *Love* (2015) von Gaspar Noé und *Tomboy* (2011) von Céline Sciamma, zum anderen um *Les Garçons et Guillaume, à table!* (2013) von Guillaume Gallienne und *L'Inconnu du lac* (2013) von Alain Guiraudie. Alle fünf Filme behandeln Fragen der Homosexualität beziehungsweise libertinärer Sexualität in der französischen Gesellschaft. Dennoch gibt es Unterschiede in der filmischen Behandlung dieser Themen. Das Interesse der hier durchgeführten Analyse besteht darin, Kechiches Arbeit in Hinblick auf die Behandlung von sexueller Vielfalt im Vergleich zu seinen Zeitgenossen in der französischen Filmlandschaft zu begreifen.

Diese Zeitgenossen wurden nicht rein zufällig ausgewählt, sondern vielmehr unter Berücksichtigung der durch ihre Filme ausgelösten Welle von Protesten und Skandalen, die auf etliche Preisvergaben folgte. Auf der einen Seite wurden *Les Garçons et Guillaume, à table!* (2013), *L'Inconnu du lac* (2013) und *La Vie d'Adèle* (2013) bei der César-Verleihung 2014 und den Filmfestspielen von Cannes 2013 preisgekrönt. Auf der anderen Seite können *La Vie d'Adèle*, *Love* (2015) und *Tomboy* (2011) zusammengedacht werden, da ihr Vertrieb aufgrund ihrer angeblich gegen die Moral verstoßenden und kindergefährdenden Darstellung nackter Körper durch Gerichtsentschei-

22 Stéphane Delorme (2013): »Kechiche/Grémillon«. In: *Cahiers du cinéma* 693.Oktober, S. 2–5, hier S. 5.

23 Ebd.

dungen deutlich eingeschränkt wurde. Diese direkten Maßnahmen konservativer Kräfte gegen jene Filme geben Auskunft über ein gewisses Unbehagen in Frankreich, wenn Heteronormativität hinterfragt wird.[24]

Anhand einer Reihe von filmischen Darstellungsverfahren wie der Figurencharakterisierung und -perspektive sowie dem Filmdiskurs lässt sich feststellen, was die vier Filme *Les Garçons et Guillaume, à table!* (2013), *L'Inconnu du lac* (2013), *Love* (2015), *Tomboy* (2011) in der ästhetischen Behandlung der Frage der sexuellen Vielfalt gemeinsam haben und wie sie sich von *La Vie d'Adèle* (2013) unterscheiden. Dazu gehört vorweg, dass jene vier Filme die Frage sexueller Vielfalt aus einer schwulen respektive männlichen Perspektive stellen.

In *Tomboy* (2011) geht es um ein zehnjähriges Mädchen namens Laure, die sich als Junge identifiziert. Sie hat eine Vorliebe für Jungen und lernt daher, ihre sexuelle Identität auszutauschen und zu tarnen. Aus Sciammas Film spricht eine Art Melancholie in Bezug auf transsexuelle Identität, in der die männliche Dimension weiterhin vorherrschend ist. In *Les Garçons et Guillaume, à table!* (2013), einer Theateradaption des gleichnamigen autobiografischen Stücks, bringt Gallienne das Missverständnis über seine sexuelle Orientierung auf die Leinwand. Dem Film zufolge hat er seit seiner Kindheit homosexuelle Neigungen und hat diese auch gezeigt. Guiraudies *L'inconnu du Lac* (2013) wendet sich nicht von diesem Verlauf ab. Im Schussfaden des Films schafft der Regisseur eine in vielerlei Hinsicht dramatische Geschichte, die Schwule einmal mehr in den Mittelpunkt der Handlung stellt. Der sowohl von der Fachkritik als auch auf nationalen Filmfestivals überaus positiv aufgenommene Film, der beispielsweise acht Césars erhielt, belegte den ersten Platz in den Top Ten 2013 der Zeitschrift *Cahiers du cinéma*, noch vor *Spring Breakers* (2012) und *La Vie d'Adèle* (2013).[25] Dieser Film, so Jean-Sébastien Chauvin, »s'élève au-dessus de toute caractérisation de l'époque pour atteindre à la dimension du mythe«.[26] Selbst wenn *Love* (2015) seine Motivik um Themen wie Abtreibung, Drogenkonsum und Selbstmord unter Jugendlichen erweitert, wird die Frage der sexuellen Offenheit hauptsächlich aus der Sicht des jungen Mannes Murphy dargestellt. Darüber hinaus lässt sich aus diesem Film eine konservative Position gegenüber der Abtreibungsfrage herauslesen.

In diesen vier wichtigen Filmen über eine Problematik, die im nationalen französischen Kino wenig behandelt wurde und daher marginal ist, lässt sich kaum eine

---

24 Vgl. Louis Andrieu (2016): »Sexe, limites et censure au cinéma. Trois cas récents«. In: *Esprit* 425.6, S. 54–59.

25 Vgl. La Rédaction (2013): »Les dix meilleurs films de l'année«. In: *Cahiers du cinéma* 695.Dezember, S. 28.

26 Jean-Sebastien Chauvin (2013): »La compagnie des hommes«. In: *Cahiers du cinéma* 690.Juni, S. 48–49, hier S. 48.

Infragestellung der männlichen Perspektive feststellen. Den Regisseur*innen gelingt es nur schwer, den ausschließlich männlichen Blick abzulegen, von dem aus sie sich der gesellschaftlichen Frage des Geschlechts im Allgemeinen und der Homosexualität im Besonderen nähern. Auch wenn sie versuchen, ein Defizit bei der Repräsentation von Minderheiten auszugleichen, kann deren männliche Perspektive die einflussreiche Erbschaft *weißer* patriarchaler Strukturen nicht leugnen.

In Kechiches Film hingegen wird dieser Kampf für eine stärkere Repräsentation von Minderheiten dadurch intensiviert, dass er die Frage der sexuellen Vielfalt intersektional angeht, was schließlich auch den *minor minoritarian* Charakter des Films ausmacht. Diese intersektionale Perspektive wird durch die Figur der Adèle verdeutlicht, von der ausgehend die Erzählung des Films grundlegend aufgebaut ist. Indem Kechiche auf eine junge Frau aus einfachen Verhältnissen zurückgreift, die nicht in einem reichen Viertel der Stadt Lille (und eben schon gar nicht Paris) lebt und gleichzeitig Gymnasiastin ist, führt er eine kategoriale Korrelation ein, die an der Schnittstelle von Geschlecht, Klasse, Alter, Besitz und geografischer Lokalität angesiedelt werden kann und in dieser Hinsicht den Fokus auf andere Minderheiten in der französischen Gesellschaft legt. Insofern liegt diese intersektionale Perspektivierung der affirmativen Praxis von *La Vie d'Adèle* (2013) zugrunde.

Die Perspektivierung des Films durch die Figur der Adèle lässt sich zum Beispiel an der subjektiven beziehungsweise internen Fokalisierung des Films feststellen. Die Zuschauer*innen lernen die Welt, vor allem in ihrem bedrückenden, sentenzartigen Blick auf sexuelle Minderheiten, aus der Perspektive von Adèle kennen. Die ästhetischen Verfahren, die zunächst Adèle in Groß- und Nahaufnahmen und dann ihre Umgebung zeigen, bieten gleichzeitig die Möglichkeit, mit der Kamera ihren [Adèles] Abstand nehmenden Blicken zu folgen.[27] Auch die Reaktionen ihrer Mitschüler*innen, die als unbeliebt gelten, sowie die mangelnde Kommunikation mit ihrer Familie werden aus Adèles Sicht auf die Leinwand gebracht.[28] Laut Sabine Schrader ist Adèle im Film diejenige, die es den Zuschauer*innen durch ihre physische Präsenz ermöglicht, die Gefühle, Projektionen und Weltanschauungen der »Anderen« zu erleben.[29]

Ein weiteres Merkmal von *La Vie d'Adèle* (2013) besteht darin, dass der Film über die Dimension einer einfachen Behandlung von Homosexualität oder der Frage der sexuellen Vielfalt hinausgeht und sich als Coming-of-Age-Film und eine Art Bildungsfilm betrachten lässt. Damit er den Bildungs- oder Erziehungs- und Entwicklungsweg einer Frau aus einer sexuellen Minderheit rekonstruieren und ihn auch in

27 Sabine Schrader (2015): »›C'est trop bien, Marivaux‹. La vie de Marianne und La vie d'Adèle von Kechiche«. In: *Romanische Studien* 1, S. 137–150, hier S. 142.

28 Vgl. Ebd.

29 Vgl. Ebd.

den Mittelpunkt seiner *minor minoritarian* ästhetischen Eigenart stellen und so seine Positionierung betonen kann, bedient er sich verschiedener Mittel. Sie stammen aus der Literatur, der Philosophie und den ästhetischen Stilen der französischen Regisseur*innen der Nouvelle Vague.[30]

Kechiches *La Vie d'Adèle* (2013) wurde von Julie Marohs Comic *Le bleu est une couleur chaude* (2010) inspiriert, einer dramatischen Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen, hier Clémentine und Emma, Anfang der 2000er Jahre, in der Clémentine am Ende ums Leben kommt. In *La Vie d'Adèle* (2013) wird der Unterschied schon im Titel beziehungsweise der Figurennennung und -charakterisierung markiert. Bei Kechiche heißt es *La Vie d'Adèle*, was einen besonderen Fokus auf die Figur Adèles signalisiert und eine menschliche, weibliche und schließlich *minor minoritarian* Subjektwerdung ankündigt. Für einen solchen Subjektivierungsprozess macht Kechiche eine Anleihe bei *La Vie de Marianne* (1727), einem Roman von Marivaux aus dem 18. Jahrhundert. Die Figur des Lehrers lässt den Satz »Je suis une femme« aus Marivaux' Text wiederholt vorlesen und vergegenwärtigen. Man könnte im Zusammenhang mit der Narration ergänzen: »Ich bin eine Frau, die sich zu Frauen hingezogen fühlt, die mit dieser Lage zurechtzukommen lernt und letztendlich nach wie vor eine Frau bleibt.« In dieser Hinsicht wird der Satz Marivaux' in Kechiches Film in Annäherung an das Thema der sexuellen Vielfalt aus Marohs Comic und an das neu gestaltete Schicksal der Figur Adèle zu einem performativen Akt, wobei die eigene Subjektivierung jenseits von »social sanction and taboo«[31] gedacht und materialisiert wird. Hierzu bedient sich Kechiche der Figur einer charakterstarken Frau und der Philosophie von Sartre, um den Subjektivierungsprozess noch zu betonen. Er räumt Emma im Film eine besondere Rolle ein, die darin besteht, Adèle Sartres Ideen nahezubringen. Auf diese Weise verhilft sie Adèle dazu, ihre Identität anzunehmen, sie zu entwickeln und ihre Position in der Gesellschaft zu behaupten.[32] Diese Subjektivierung besteht in der Ermächtigung der Frau durch die Frau selbst. Dies ist wiederum ein Schlüsselelement von Kechiches *minor minoritarian* Ästhetik. Denn Kechiche befähigt diese Frauen und befreit sie aus soziokultureller Gefangenschaft. Mit Emma »pflanzt« er ein Korn sozialen Wandels, das offensichtlich Adèles Aufblühen und Verwandlung mit motiviert. Im Zusammenspiel von *La Vie de Marianne* (1727) und *La Vie d'Adèle* (2013) könnte man, Kechiches *minor minoritarian* Logik folgend, Marianne, die als Allegorie der *République* fungiert, mit Adèle gleichsetzen – und in letzterer so schließlich eine Allegorie der *République* en miniature erkennen. Wie Marianne nach der Französischen Revolution wird Adèle zum Zeichen einer *République*, die sich zwar in

30 Auf Kechiches Beziehung zur Nouvelle Vague gehe ich ausführlich im nächsten Kapitel zu *Mektoub my love: canto uno* (2017) ein.

31 Judith Butler (1988): »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«. In: *Theatre Journal* 40.4, S. 519–531, hier S. 520.

32 Vgl. Sabine Schrader: a.a.O., S. 144.

einer Krise befindet, sich aber transformiert. Adèle wird zur neuen Marianne, zur Fackelträgerin der Vergessenen, der Ausgestoßenen, des Abschaums, die in ihren Körpern und ihrer Sexualität die Widersprüche der *République* mit sich führen. So wäre Adèles Subjektivierungsprozess ein kleiner Versuch, diese *République* im Prisma ihrer am stärksten verdrängten »Kinder« und ihren am meisten bedrohten Identitäten entstehen beziehungsweise wiederauferstehen zu lassen.

5.2.2 Zur feldbezogenen Funktion philosophisch-literarischer Momente: Von der Autobiografie zu strategischem Positionierungskalkül in der Filmlandschaft

Dass in *La Vie d'Adèle* (2013) Bezüge zur existentialistischen Philosophie und klassischen Literatur und Kunst hergestellt werden, entspricht einer Strategie, mittels derer sich Kechiche im französischen Filmfeld positioniert. Kechiche schreibt sich mit seinen Filmen *L'Esquive* (2003) und *La Vie d'Adèle* (2013) in eine bestimmte Tendenz des gegenwärtigen französischen Kinos ein, die den schulischen Französischunterricht zu einem Topos macht: Dies gilt etwa für *Entre les murs* (2008) und *L'Atelier* (2017) von Laurent Cantet, *Les beaux gosses* (2009) von Riad Sattouf, *La Journée de la jupe* (2009) von Jean-Paul Lilienfeld, *Dans la maison* (2012) von François Ozon, *Le Brio* (2017) von Yvan Attal oder *Les Grands esprits* (2017) von Olivier Ayache-Vidal.

Diese Beziehung von Kechiches Werk zur französischen Literatur und Philosophie beginnt bereits mit seinem ersten Film. So rezitieren Jallel und Lucie in *La Faute à Voltaire* (2000) das Gedicht *Mignonne, allons voir si la rose* (1550) von Pierre de Ronsard aus dem 16. Jahrhundert, während Auszüge aus Marivaux' *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1735) in *L'Esquive* (2003) vorkommen. *La Vie d'Adèle* (2013) zeigt Schulstunden, in denen Lehrer*innen und Schüler*innen sich mit *Antigone* (1944) von Jean Anouilh und *La Vie de Marianne* (1735) von Marivaux auseinandersetzen. Der erste Dialog in *La Vie d'Adèle* (2013) beginnt mit einer Szene, in der Schüler*innen einer Abschlussklasse mit ihrem Französischlehrer das Stück *La Vie de Marianne* durchnehmen. Zwei Sätze sind dabei zentral: »Je suis une femme et je conte mon histoire« und »Je m'en allais avec un cœur à qui il manquait quelque chose et qui ne savait pas ce que c'était« (00:03:30). Eine Analyse des Films in seiner Gänze lässt vermuten, dass Kechiche jene Sätze auf die Figur Adèle und ihr Leben überträgt. So aktualisiert Kechiche Marivaux' über vier Jahrhunderte altes Werk und legt mit Hilfe von dessen kritischem Blick auf Klassen- und Gesellschaftsfragen die Situation queerer Personen in der französischen Gesellschaft offen.[33] In diesem Versuch ist abermals die *minor minoritarian* Strategie eines postmigrantischen französischen Regisseurs zu erkennen, der einen Film dreht, dessen zentrale Problematik sich auf die öffentliche Debatte

33 Vgl. Elena Russo (1995): »Marivaux et l'éthique féminine de la sociabilité«. In: *French Forum* 20.2, S. 165–182, hier S. 166.

in Frankreich und damit auf eine nationale Ebene bezieht. Auf diese Weise ergibt sich eine *minor minoritarian* Narration, die aus der kanonisierten klassischen Literatur schöpft und damit auch Kechiches eigene Positionierung innerhalb des Feldes dynamisiert. Erneut beschäftigt sich Kechiche also mit einer Thematik, die im *cinéma beur* kaum oder gar nicht artikuliert wird. Kechiches Unternehmung befragt dabei die Funktionsfähigkeit einer Institution, die im Mittelpunkt des Projekts der *République* steht: die Schule.

Was die Philosophie betrifft, so lässt sich bei Kechiche eine ausgeprägte Vorliebe für die Philosophie der Aufklärung feststellen, deren Rolle in der narrativen Konstruktion der Filme *La Faute à Voltaire* (2000) und *La Vie d'Adèle* (2013), jeweils durch die Figuren Voltaire und Sartre, bereits in den jeweiligen Analysen der Filme ausführlich diskutiert wurde. Es bleibt jedoch noch zu erklären, wie dieser Rückgriff auf die klassische Literatur (oder auf das Theater) und Kechiches persönliche Überzeugungen verknüpft sind.

In mancherlei Hinsicht kann Kechiches Leben als zentraler Bezugspunkt betrachtet werden, über den seine Filme miteinander verbunden werden können. Dass seine Filme im Allgemeinen und *La Vie d'Adèle* (2013) im Besonderen eine starke Neigung zur Sprache wie auch zur Körpersprache aufweisen, verdankt sich auch dem Umstand, dass der Regisseur Theaterkurse am *Conservatoire von Antibes* besucht hat. Literatur und Philosophie sind ein Ventil, um sich von einem kollektiven Habitus, der durch die (nordafrikanische beziehungsweise arabische) Herkunft geprägt ist, zu entfernen und stattdessen einen individuellen Habitus auszuprägen. Dieser neue individuelle Habitus orientiert sich immer mehr an einer größeren Community und ihren Werten, nicht zuletzt repräsentiert durch die *République* und die Aufklärung. In einem Gespräch kommentiert Kechiche sein Interesse an der klassischen Literatur und Philosophie wie folgt:

> Me concernant, je n'ai pas trouvé ma place dans les années 80… très difficile, cette représentation du ›beur‹. J'avais du mal! J'avais cherché à quitter mon milieu social via les grands textes, la littérature…[34]

Dann ergänzt er: »Je suis porté par les idéaux de la République et des Lumières. Ce sont eux qui m'ont donné l'envie d'être cinéaste.«[35] Davon ausgehend, lassen sich Identifikationsstrategien des Regisseurs mit Figuren aus seinen Filmen erkennen. Zu *La Vie d'Adèle* (2013) hält Kechiche fest: »Oui, je m'identifie […], je me reconnais davantage en Adèle, de par sa conviction sociale, de par ses origines. C'est le person-

34 Samir Ardioum: a.a.O.

35 Eric Libiot (27.10.2010): »Abdellatif Kechiche ›Je ne sais pas faire des films lisses‹«. In: *L'Express*, S. 12–16, hier S. 14.

nage que je comprends mieux.«[36] Ebenso wie Kechiche stammt Adèle aus bescheidenen Verhältnissen und ist ständig mit der Schwierigkeit konfrontiert, ihren Platz in der Gesellschaft zu finden. Zentral ist dabei das Ansinnen, in der französischen Gesellschaft als »Franzose« ohne Attribut, als vollberechtigtes Mitglied der Gesellschaft akzeptiert zu werden. Diesen Kampf stellt sich Kechiche nicht nur als kollektiven vor, er setzt ihn strategisch auch durch seine vitale *minor minoritarian* Ästhetik um.

Zwar vermittelt Kechiche selbst den Eindruck, sich mit *La Vie d'Adèle* (2013) zu identifizieren, aber diese autobiografisch orientierte Strategie ist noch komplexer: nämlich ein minoritäres Dreieck. Dass der Film hauptsächlich aus der Perspektive von Adèle erzählt wird, ist ein Vehikel, um die auf Kechiche selbst bezogenen Aspekte – wie denjenigen der Akzeptanz des als »Anderen« Imaginierten – zu verhandeln. Adèles Perspektive und die Bezugnahmen auf literarische und philosophische Texte sind Anlass, um die Aufmerksamkeit auf alltägliche Schwierigkeiten zu lenken, mit denen sexuelle Minderheiten in Frankreich konfrontiert sind, und um das fragwürdige Verhalten der »Mehrheitsgesellschaft« gegenüber diesen sexuellen Minderheiten zu reflektieren. Kechiche geht diesen Schwierigkeiten nach, um Diskriminierte sichtbar zu machen, dies es schwer haben, sich als Teil einer nationalen Community zu imaginieren, eben weil sie in der kollektiven Imagination dieser Nation verdrängt werden.

Zum anderen aber ist Adèle auch ein Vehikel, durch das die ästhetische Konzeption Kechiches an Freiheit und Queerness gewinnt. Der Regisseur scheint eine große Freude daran zu haben, nackte Körper filmisch zu erkunden. Seine langsamen Detailaufnahmen der Gesäße seiner Schauspieler*innen, des Penis von Adèles erstem Freund, der Lippen Adèles oder der Brüste Emmas erinnern an ein Malen oder Zeichnen. Kechiche »zeichnet« diese Körper pausenlos und ohne Scheu. Dies schafft eine visuelle Intimität zwischen Schauspieler*innen und Kamera, was von langen und langsamen Einstellungen[37] noch begünstigt wird. Man gewinnt den Eindruck, als verfolge man den Pinselstrich eines Malers. Durch die Kameraführung werden die Körper neu kreiert, neu formiert – sprich: vitalisiert. Dies ist ein weiterer Ausdruck der affirmativen Praxis von Kechiches Ästhetik. Sein Kino stellt sich in den Dienst der Neuschöpfung des »Anderen« – aber auch seiner selbst. Er scheint seine Ästhetik von einem gewissen Puritanismus zu befreien und konzipiert, nicht unähnlich wie dies Pialiat in *A nos Amours*, *Passe d'abord le bac* tut, »Organe-scènes«[38],

36 Samir Ardjoum: a.a.O.

37 *La Vie d'Adèle* (2013) bietet über 13 Minuten Liebesszenen, viel mehr als in seinen vorherigen Filmen.

38 Olivier Père (26.02.2013): »Arte Cinema«. *Maurice Pialat. Peintre et cinéaste*. Online unter: https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2013/02/28/pialat-peintre-et-cineaste/ [abgerufen am 18.05.2022]

Körper-Szenen (siehe Abbildungen 6–7). Durch diese *minor minoritarian* Ästhetik, die sich am Zeichnen und Malen orientiert, emanzipiert sich Kechiche vom Autobiografischen und enthüllt stattdessen »la verité des êtres et des choses«[39], die Wahrheit über sich und über sein Kino.

Abb. 6–7: Screenshot aus La Vie d'Adèle (2013) (01:21:11 und 01:40:44)





Aus seiner persönlichen Biografie hatte Kechiche Stoff und Material extrahiert, um sich Einlass zu einem Feld zu verschaffen. Obwohl er ein großes symbolisches Kapital mit *L'Esquive* (2003) erlangt hatte, der fünf Césars gewann, bleibt seine Anwesenheit in dieser französischen Filmlandschaft weiter umkämpft. Kechiche selbst skizziert diesen Umstand so: »En France, l'autre est coupable, étranger, différent. On considère qu'il y a de vrais Français, qui ont le droit de l'être, et des Français de seconde zone, dont je fais partie […] Moi, je réalise des films. Et je crie ma peur.«[40] Auf die Frage, wer echter Franzose sei, antwortet er: »Moi, je suis français. Ce n'est d'ailleurs pas seulement une question de nationalité.«[41] All dies bezeugt, dass das filmische Feld von Positionierungskämpfen geprägt ist und dass symbolisches Kapital in manchen Fällen nie definitiv und unwiderruflich errungen wird. Kechiche begreift sich selbst als einen Akteur, der ständig um seine Position im nationalen Feld kämpft und seine filmästhetischen Entscheidungen als Repliken und Antizipationen gegenüber diesem Feld auffasst. Kechiches ästhetische Artikulationen gehen demnach aus einem strategischen Kalkül hervor. Dieses Kalkül besteht, wie bereits ausgeführt, darin, sich Werte und Ideale, Figuren und kanonisierte Werke anzueignen und sie in seinen Habitus zu integrieren, sie filmisch zu bearbeiten und zu reflektieren. Damit er an dieser Bourdieu'schen »illusio«[42] teilnehmen kann, ohne dabei unter den Folgen eines ethnisch-sozialen Determinismus zu leiden, nutzt er Klassiker der französischen Literatur und französische Denker der Aufklärung. Auf diesem Wege versucht Kechiche, der Falle der ethnischen Community zu entkommen.

39 Ebd.

40 Eric Libiot: »Abdellatif Kechiche«. a.a.O., S. 13.

41 Ebd.

42 Siehe oben im Teil I S. 40.

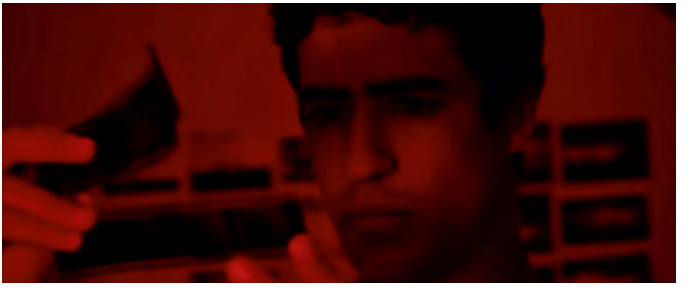
Angelehnt an Kafka ließe sich sagen, dass Kechiche mindestens drei Hürden in Bezug auf das Filmemachen überwindet: nämlich die aufgrund seines migrantischen Status vermeintliche Unmöglichkeit, Filme zu drehen; die aufgrund seiner politischen Position, marginalisierte Subjekte sichtbar zu machen, vermeintliche Unmöglichkeit, Filme zu drehen; und schließlich die vermeintliche Unmöglichkeit, Filme wie jemand aus der ›Mehrheitsgesellschaft‹ zu drehen.

6. *Mektoub my love: Canto uno* (2017): Nation, Feld und Ästhetik

Der Trailer zu *Mektoub my love: Canto uno* (2017) kommt ohne Dialog aus, obwohl er von einer alles anderen als zufälligen Tonspur begleitet wird. Die ersten Sekunden bestehen wie üblich aus einer Auswahl von Ausschnitten aus den vielleicht spannendsten Szenen des Films und stellen eine kurze Zusammenfassung seiner wichtigsten Momente dar. Unterlegt ist der Trailer mit dem Song *You make me feel* (*Mighty real*) (1978) von Sylvester, was vermuten lässt, dass es sich um eine musikalische Anleihe an den Trailer zu Marcel Carnés *Le Quai des brumes* (1938) sowie an die metonymische Verschiebung handelt, die im Trailer zu Agnès Vardas Film *Le Bonheur* (1965) illustriert wird. Als würde die Musik mit dem Trailer und die Szenen des Trailers mit dem Trailer-Song verschmelzen, entsteht mehr als nur eine reziproke Beziehung zwischen diesen beiden Entitäten. In diesem Trailer werden Lächeln, sinnliches Lauern, Blicke und Küsse rein visuell thematisiert. Es geht um Spiele, Witze, Neckereien, großes Lachen, Tänze, die die Songzeile »Dancin' on the floor, darlin'« aus Sylvesters Song aufgreifen, aber auch um zärtliche Gefühle, Umarmungen, Verlangen und Lust, die Sylvesters Zeile »Still you hit and you kiss me back« wie Bilder erscheinen lassen. Es ist die Rede von verführerischen Lichtern, wunderschönen blauen Landschaften, Stränden, dem Blau des Wassers und des Himmels sowie vom Rot der Unterwäsche, der Dämmerung und der Lippen, die an die Songzeile »Feel your body close to mine« aus Sylvesters Song erinnern. Es geht um fast nackte Körper, die durch das englische Wort »real« – das aus dem Lied *You make me feel* (*Mighty real*) stammt und 37 Mal darin vorkommt –, durch die Anspielungen an die Fotografie (siehe Abbildung 1) und die Kameraeinstellungen von Kechiche selbst gleichermaßen »real« werden. Diese Hyperkongruenz zwischen dem Trailer und dem Song *You make me feel (Mighty real)*, zweifellos zwischen Kechiche und Sylvester, zwischen den Einstellungen, der Kadrierung und den gefilmten Elementen, scheint nicht nur dem Kino eine bestimmte Realität zuzuschreiben, sondern auch die Realität des Kinos in den Vordergrund zu stellen. Der Trailer spielt explizit auf die Fotografie beziehungsweise die Kamera an – eine der zentralen Kinomedien – und stellt mit seiner Betonung des Wortes »real« eine metonymische Verschiebung zu Sylvesters Song her, wodurch die zeitliche »Realität« einer Gesellschaft, aber auch die ethische

»Realität« von Kechiches Kino hervorgehoben wird. Im Licht der Liedzeile »I feel real when you touch me, I feel real when you want me« will dieses Kapitel den *minor minoritarian* Charakter der Kinorealität von Kechiche würdigen, indem es danach fragt, inwiefern diese politische, interkulturelle und vitale Zusammenhänge aufweist.

Abb. 1: Screenshot aus Mektoub my love: Canto uno (2017) (00:52:15)



6.1 Zur filmischen Inszenierung der französischen Gesellschaft

Mektoub my love: Canto uno, der 2018 in die Kinos kam, ist der erste Teil eines bis dato zweiteiligen Werkes. Der zweite Teil, *Mektoub my love: Intermezzo*, der 2019 im Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes lief, ist bis heute noch nicht regulär in die Kinos gekommen. Was *Mektoub my love: Canto uno* (2017) betrifft, so wurde der Film bei den Filmfestspielen in Cannes präsentiert, wo er in der Kategorie für die beste weibliche Nachwuchsdarsteller*in lief. Beim Filmfestival in Cabourg erhielt *Mektoub my love: Canto uno* (2017) den Golden Swann als bester Film und den Premier-Rendez-vous-Masculin-Preis für Shaïn Boumedine (Amin). Im Ausland war der Film ein Jahr zuvor beim Monstra-Festival in der offiziellen Auswahl. Abgesehen von der Bedeutung der mittlerweile beträchtlichen (symbolischen, kulturellen und sozialen) Kapitalarten des Regisseurs betonen diese Preise, wie wir später sehen werden, unter anderem die Zentralität der jugendlichen Figuren beziehungsweise einer Jugend, deren Konzeption die Basis für mehrere feldbezogene Narrative bildet.

Die Handlung des Films spielt im August 1994 in Frankreich. Amin ist ein junger Mann mit tunesischer Migrationsgeschichte, der in Paris studiert. Er bricht sein Medizinstudium ab und entwickelt eine Leidenschaft für die Fotografie. Er fährt in den Ferien nach Sète, der Stadt seiner Kindheit, in der auch seine beste Freundin Orphélie lebt. Dort trifft er Familienmitglieder, die in der Hafenstadt große Restaurants und Bars betreiben.

Mektoub my love: Canto uno (2017) ist ein Sommerfilm mit besonders viel Licht, Sehnsucht und Liebe. Er ist eine Hymne an die Freude und den Spaß am Leben, in der neue Freundschaften geschlossen und neue Paare gebildet werden. Der Film ist eine Mischung aus Rausch, Verführung, Aufregung, neuen Erfahrungen, aber auch Enttäuschungen. Jugendliche, deren üppige Schönheiten, muskulöse Körper und strahlende Gesichter durch die Kamera verherrlicht werden, stehen im Zentrum der Handlung. Diese Idolatrie korrespondiert im Film mit dem Glanz der Strände und der Helligkeit der Sonne. Obwohl die meisten Filmkritiken wohl darin übereinstimmen würden, dass dieser Film eine Ode an das Leben sei, bietet er ohne Frage kritische Blicke auf die damalige sowie die heutige französische Gesellschaft, die dieses simple Bild konterkarieren beziehungsweise verkomplizieren. Im Folgenden will ich zum einen auf die Darstellung der Jugendlichen im Allgemeinen und jene von weiblicher Emanzipation im Besonderen eingehen. Zum anderen lege ich den Fokus auf die Thematisierung von Interkulturalität unter dem Blickwinkel des Afropolitanismus.

6.1.1 Zur Darstellung einer sinnlich orientierten Jugend

Mektoub my love: Canto uno (2017) besitzt ein nicht zu unterschätzendes mediales Potenzial für den Neuentwurf von Subjektivierungsformen und Identität hervor. »Dieu est la Lumière du monde (Saint Jean 9.5)« und »… Lumière sur Lumière, Dieu donne sa Lumière à qui il veut (Coran 24.35)«: Mit diesen Versen aus der Bibel und dem Koran fängt der Film an (siehe Abbildung 2). Gott ist Licht, Licht in den Körpern, dem Leben, dem Lächeln Es ist auch eine Referenz an das Medium selbst, und somit an die Brüder Lumière und deren realistischen Filmansatz. Eine Rückkehr zu den Wurzeln des Kinos wird auf diese Weise vollzogen. Durch einen ästhetischen, metonymischen Kunstgriff überträgt Kechiche das Licht, von dem die religiösen Texte sprechen, über das der Brüder Lumière auf den Körper (hauptsächlich den menschlichen) und macht so diesen Körper zum neuen heiligen Text. Das Licht ist auch in seiner Kamera, in dem, was sie produziert, und somit wird diese Kamera selbst zu Licht. Und umgekehrt werden die Körper zu Licht, Schatten. So veredelt sich die Kamera aus materiell semiotischer Sicht, sie mythisiert und erhebt sich. Kechiche verankert sich noch stärker in seinen »Lumières« (als Metapher für die Aufklärung), die sich von der Transzendenz eines höchsten Wesens (darunter auch die Seele) emanzipieren, und verlagert sie auf die Kamera, auf das Individuum und dessen Körper. Mit einem minoritätserfüllten Trick wird dadurch eine Politik der ideologischen Definition des Individuums in Aussicht gestellt. Das Individuum steht im Mittelpunkt, ist Emotion und Affekt, was auf die Kinodefinition von Samuel Fuller im Austausch mit Jean-Paul Belmondo im Film *Pierre le fou* (1965) von Jean-Luc Godard verweist: »A film is like a battleground; it has love, hate, action, violence

and death. In one word, emotion.«[1] Das Individuum ist auch das Medium, durch das es produziert wird, es ist Kino, es ist Kamera. Es beobachtet und betrachtet, es ist Stil und Ästhetik, es ist nicht mehr nur Ideologie, es ist auch Freude und Vergnügen.

Abb. 2: Screenshot aus Mektoub my love: Canto uno (2017) (00:00:39)



Da das Licht im Vordergrund steht, wie die Freude und das Leben, wird es zu jeder Form von Leben, die zur Freude führen kann. Das Licht ist Schöpfung, Produktion, genau wie der Moment im Film, in dem eine Ziege ihr Kalb zur Welt bringt (02:15:14-02:20:32). Kechiche, der diesen Moment einfängt, stellt in den Mittelpunkt seines Kinos erneut die Frage nach dem Leben, dem Licht, das in jedem menschlichen Wesen wohnt.[2] So artikuliert sich in seinem Kino das menschliche Wesen unter gänzlich neuen Gesichtspunkten. Es besteht nicht länger ausschließlich durch sich selbst und in sich selbst, es ist nicht länger reines soziales Engagement, es ist auch Emotion und Affekt, es ist Licht und Freude. Über die Lichter der Aufklärung

1 Marsha Gordon (2017): *Film is like a Battleground. Sam Fuller's War Movies.* New York: Oxford University Press, S. 3.

2 Um diesen Punkt verständlicher zu vermitteln, kann man zum Beispiel kurz auf die Ethik der Organ- und Körper-Szenen eingehen, mit denen er seine langen Sequenzen auf der Suche nach der Wahrheit der Menschen und Dinge durchdringt. Dies gilt insbesondere für das Kapitel zur Analyse von *La Vie d'Adèle* (2013) auf Seite 207f. In *L'Esquive* (2003) porträtiert er seine benachteiligten Vorstadtcharaktere unter dem Prisma der Liebe, des Vergnügens beim Theaterspiel und in der Schule, jenseits der üblichen Klischees von Gewalt und Jugendkriminalität. Hierzu siehe im zweiten Kapitel des vorliegenden Teiles auf der Seite 138f. Darüber hinaus mündet Kechiches Ethik der affirmativen Praxis zu migrantisierten Figuren und Außenseiter*innen in *La Faute à Voltaire* (2000) auch in die vitale Transformation und Sublimierung von Figuren wie Jallel und Lucie. Er erforscht und überträgt das Leben und die überschäumende Freude, die in diesen Figuren verborgen sind.

hinaus ist es auch das Brennen seiner Affekte. In diesem Sinne ist es auch das, was es produzieren kann, das heißt das Leben, das Kino. So wie ein Rhizom bildet es einen Körper, der sich ausdehnt, sich verdoppelt und sich verwandelt. Es ist ein Körper, der sich ent-essentialisiert, um zur Kamera zu werden, und somit Bilder schafft, Leben vermittelt. Dies zeigt außerdem, dass Film als Medium die Möglichkeit eröffnet, Leben und lebendige Körper zu erzeugen, wobei diese eben nicht-essenziell sind. Als mediales Artefakt ermöglicht es Film, über die Grenzen der rein biologischen Realität hinauszuschauen, andere Existenzformen erfahrbar zu machen. So unterscheidet sich Kechiches filmethischer Ansatz hier erneut von den düsteren und negativistischen Erzählungen des *cinéma beur* und dessen migrantisierten Figuren, indem er eine Figur wie Amin (siehe Abbildung 2) – als Verkörperung einer Minderheitsgesellschaft – ent-essentialisiert, um sie als Träger von Leben und Licht zu artikulieren, die ein Licht auf Sète werfen, aber auch auf das späte Kino von Kechiche. So wird aus der Betrachtung von medienspezifischen Eigenschaften und Eigensinn des Medialen auch eine mediale Produktivität ins Zentrum gerückt.

Kechiche beschließt in *Mektoub my love: Canto uno* (2017), verführerische junge Menschen in Sète zu verorten, wobei die Handlung im Jahr 1994 angesiedelt ist. Das heißt, er entscheidet sich dafür, diese Hymne an den Genuss und das Leben nicht nur von der Gegenwart, sondern auch von Paris abzukoppeln.

Die meisten Figuren im Film sind selten oder ungern in Paris gewesen. Sie leben seit jeher entweder in Sète, Nizza oder in Tunesien. Paris ist das nationale politische Zentrum, in dem die Entscheidungen über die Innen- und Außenpolitik des Landes getroffen werden, die sie nicht interessieren. In ihrer Vorstellung ist Paris ein Ort der »Ordnung und Disziplin«, eine Metapher, mit der Orphélie zum Beispiel auf die Armee und die Gendarmerie anspielt. Für die junge Céline ist Paris eine Museumsstadt, denn dort besucht die Nizzaerin nur Museen. Amins Mutter schreibt Paris »la grisaille« (dt. das Grau) zu. Sie assoziiert diesen Begriff mit den alten Stummfilmen des ukrainischen Filmemachers Alexander Dovjenko, die Amin sich morgens immer in einem dunklen Raum bei seiner Mutter in Sète ansieht. Ihre Mutter schaltet den Fernseher aus, öffnet die Vorhänge und zwingt ihren Sohn, nach draußen zu gehen, sich mit Freunden zu treffen, die Sonne, den See und den Strand zu genießen, kurz gesagt, sich zu amüsieren. Auf diese Weise wird das Leben in Sète dem in Paris gegenübergestellt. In der Vorstellung der paradigmatisch dargestellten Figuren ist Paris eine alte, historische Stadt, grau, kalt und wenig gesellig. Amin selbst gesteht Orphélie, dass er in Paris weder eine Freundin noch Freunde habe, sondern nur Kolleg*innen in dem Restaurant, in dem er arbeitet.

Obwohl Kechiche seinen Film im Jahr 1994 ansiedelt, scheint er die Handlung des Films von soziopolitischen Konflikten jener Jahre fernzuhalten. Er ist weit entfernt von den kriegerischen Spannungen in Kaschmir, Ruanda oder Haiti, den Bürgerkriegen in Burundi, Sierra Leone, Somalia, Afghanistan und im Jemen; den Kriegen in Bosnien, Kroatien, Abchasien. Diese Strategie der Distanzierung erklärt sich da-

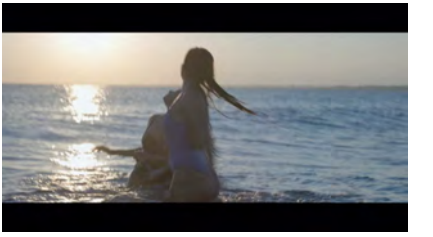
durch, dass die Figuren, die im Bereich »Ordnung und Disziplin« arbeiten, wie Polizist*innen oder die davon betroffene Verwandtschaft von Orphélie, nicht leibhaftig auftauchen. Sie sind im Film nicht präsent, sondern alle irgendwo weit weg im Einsatz. Diese Perspektive wird hauptsächlich durch drei Figuren vermittelt: Martin, Alexis und Clément. Martin und Alexis sind Orphélies Brüder. Martin hat vor einem Jahr die Aufnahmeprüfung absolviert und bestanden, um Gendarm zu werden. Alexis sei entweder Fallschirmspringer in der Armee oder ebenfalls Gendarm, so erklärt Orphélie. Sie hat nur eine vage Vorstellung davon, welche Karriere Alexis anstrebt. Clément, Orphélies Verlobter, ist seit vier Jahren bei der Armee. Er war bereits in Mali und im Kosovo im Einsatz. Derzeit befindet er sich auf dem Luftfahrzeugträger Charles de Gaulle. Und während ihr Verlobter im Einsatz ist, unterhält Ophélie eine heimliche Beziehung zu Amins Cousin Tony. In diesem Sinne wendet sich Kechiche einer Art poetischem Lyrismus zu: Er löst sich von der indizierten sozialen Ordnung löst und gibt den Gefühlen, Leidenschaften und Emotionen dieser Figuren mehr Raum.

Diese Art des poetischen Lyrismus spiegelt sich auch in der zeitlichen Verteilung der Filmszenen wider. Die Tatsache, dass die Erzählzeiten spezifischer Erzählblöcke immer länger werden, deutet auf eine offensichtliche Betonung der Vergnügungen und Freude hin. In *Mektoub my love: Canto uno* (2017) gibt es zum einen drei Erzählblöcke, deren Handlungen weitgehend an drei Orten spielen, wobei die Figuren zwischen einer Bar, einem Restaurant und einer Diskothek hin- und herpendeln. Der dritte Block spielt in einer Diskothek und dauert ungefähr 25 Minuten. Er zeigt eine Jugend, die tanzt, trinkt, sich kennenlernt und küsst, wobei das Geschlecht keine Rolle spielt. Die beiden anderen narrativen Blöcke thematisieren das Strandleben; sie dauern zwischen acht und fünfzehn Minuten. Hier verständigen sich Jung und Alt sehr gut, sie vergnügen sich gemeinsam im See, spielen, plaudern und teilen sich das Essen. Die festliche Musik im Hintergrund, die strahlende Sonne und die gleißenden Lichtstrahlen betonen die immense Schönheit der Landschaft, die auf die fröhlichen Gesichter und die Körper zurückstrahlt (siehe Abbildungen 3–4).

Wie schon erwähnt, werden zu Beginn des Films Zitate aus der Bibel und dem Koran und gezeigt. Insbesondere die Strandszenen fungieren als narrativer Rückgriff auf diese Passagen aus dem Koran und der Bibel. Mit dieser intertextuellen metaphorischen Strategie scheint Kechiche das sprudelnde, festliche und fröhliche Leben mit dem Hinweis auf einen göttlichen Ursprung, eine göttliche Natur zu legitimieren beziehungsweise es darin zu verankern.

Abb. 3–4: Screenshots aus Mektoub my love: Canto uno (2017) (00:54:49 und 00:54:23)





Was diese Jugend – neben der deutlichen Distanzierung zu den machtpolitischen Zentren – ebenfalls kennzeichnet, ist ihr Festhalten an freien und fröhlichen Beziehungen. Diese Tatsache lässt sich anhand zahlreicher Figurenperspektiven im Film überprüfen. Orphélie, Tony und Céline sind hierfür Beispiele.

Zusammen mit ihren Eltern bewirtschaftet Orphélie einen Bauernhof. Sie kümmert sich mit Freude um das Kleinvieh und die Milchproduktion. Einmal erklärt sie Amin, woran man ein Schaf erkennt, das kurz vor der Geburt steht, und wie der ganze Prozess abläuft. Während sich ihr Verlobter Clément auf dem Schiff Charles de Gaulle im Golf befindet, pflegt sie eine intime Beziehung zu Tony. In der zweiten Szene des Films kommt es zum Sex zwischen beiden. Sie gesteht ihrem besten Freund Amin anschließend, dass Tonys Beziehungen zu anderen Frauen ihr völlig gleichgültig seien. Das Wichtigste sei, dass sie Spaß mit ihm habe: »Je m'en fou moi, c'est pas de la jalousie […] Tony, on s'est mis d'accord. C'est comme ça, enfin. Il ramène qui il veut, enfin. Je fais ce que je veux, il fait ce qu'il veut. J'ai rien à dire, il n'a rien à me dire« (01:12:35-01:12:38). In der Diskothek küsst sie zunächst Tony, dann Céline, die sie kaum kennt.

Tony ist Amins Cousin. Er arbeitet im Restaurant seiner Mutter und kümmert sich vor allem um Außer-Haus-Lieferungen. Er konzentriert sich jedoch weniger auf seine Arbeit, sondern führt vor allem gleichzeitig mehrere Beziehungen zu Frauen. Seine heimliche Freundin Orphélie, seine Mutter und die ganze Familie sagen über ihn, dass er, genau wie sein Vater in Tunesien, eine schöne und üppige weibliche Begleitung liebt. Er hat eine Affäre nach der anderen: Christelle, Murielle, Sandrine, Charlotte sind nur einige der Namen, die seine Tante in diesem Kontext nennt.

Céline ist eine Freundin von Charlotte. Sie wohnen beide in Nizza und machen zwei Wochen lang Urlaub bei Célines Großmutter in Sète, um den Strand und den sonnigen Sommer zu genießen. Sie liebt es zu tanzen und ist im Vergleich zu Charlotte abenteuerlustig. Sie lässt sich von Amin verführen. Aber gleichzeitig küsst sie einen von Amins Cousins und tauscht Zärtlichkeiten mit Amins Onkel aus. Später vermittelt sie den Zuschauer*innen das Gefühl, dass sie eine Vorliebe für Orphélie hat, die sie ungeniert mehrmals in einem Nachtklub küsst. Sie gesteht Amins Onkel, dass sie keine Kinder habe und auch keine wolle.

In diesem Zusammenhang halte ich einige Beobachtungen für besonders wichtig. Erstens gibt es kaum einen Unterschied zwischen Personen wie Amin und Tony und Orphélie und Céline in Bezug auf ihre unterschiedlichen Lebensgeschichten. Auch wenn Amin und Tony im Gegensatz zu Orphélie und Céline eine bekannte Migrationsgeschichte besitzen, wirken alle gleichermaßen völlig uninteressiert an der reinen Tagespolitik, die sie zugunsten ihrer Neigung zum Lebensgenuss ausblenden. Das ist alles andere als ein Zufall, denn hierdurch werden im Film rassifizierte migrantische Personen durch das gleiche Prisma wie ihre Altersgenossen betrachtet und ihnen somit gleichgestellt. Wie ihre Altersgenossen sind auch Tony und Amin von Freiheitsdrang getrieben. Sie werden auf diese Weise vor einem negativistischen Miserabilismus und einem viktimisierenden Ansatz bewahrt, der ähnlichen migrantischen Subjekten aus dem *cinéma beur* zuteil wird. Ganz im Gegenteil, sie werden mit Macht und Potenzial ausgestattet, das heißt sie werden zu Mitkonstituenten eines Rhizoms, das Leben, Freiheit und Licht im mehrfachen Sinne trägt.

6.1.2 Frauen und Emanzipation

Emanzipation wird hier in meiner Argumentation verstanden als ein neues Leben, als selbst gewünschte, empowernde Lebensform. Bilder der Weiblichkeit im weiteren Sinne sind im Film äußerst präsent: die Frau oder die Mutter, die Verlobte, die Ehefrau, die ledige Mutter, die Ziege, die ein Kalb gebärt. Das Leben ist weiblich, die Schöpfung ist weiblich; das weibliche Geschlecht, das marginalisierte Geschlecht, wird bei Kechiche wie auch bei Deleuze und Guattari zum minoritären Geschlecht,[3] denn durch dieses entstehen neue Lebensformen und werden aufrechterhalten; im weiblichen Geschlecht entwickeln sich Reifung und die Emanzipation, die allesamt Metaphern des Lichts sind.[4] Emanzipation gilt hier in einem positivistischen Sinne als Fortschritt, Aufstieg zu einem besseren Wohlbefinden, als Distanzierung von der Höhle, um Sokrates zu folgen, und Annäherung an das Licht. Durch Emanzipation gelingt der Übergang von der Finsternis, vom regressiven Konservatismus zur

3 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 147f.

4 Mit Deleuze und Guattari sollte man den Horizont erweitern und erkennen, dass Frauen im minoritären Sinne nur dann etwas erschaffen, wenn sie ein Werden ermöglichen, das sie nicht besitzen, sondern in das sie selbst eintreten müssen. Ein solches schöpferisches Potenzial, ein solches *minoritarian* Werden, das hier als Frau-Werden verstanden wird, kann nunmehr nicht allein unter der Bedingung des Gebärens verstanden werden, da es der gesamten Menschheit, allen Geschlechtern offen ist. So erarbeitet die Frau in ihrem »Frau-Werden« ihre Reterritorialisierung, indem sie das, was Deleuze und Guattari »Rhythmus« nennt, ausarbeitet, indem sie transkodierte Übergänge von Milieus zu anderen ermöglicht, indem sie neue Funktionen hervorruft oder ausführt. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 148/S. 357f.

Weiterentwicklung, zum Licht. Die Figuration der Frau wird zum neuen Medium, zum Vektor par excellence der Lebensfreude.

Mektoub my love: Canto uno (2017) ist auch Ausdruck einer gesellschaftlichen Emanzipation, die primär durch die weibliche Hauptfigur artikuliert wird. Das betrifft insbesondere die Frage der Heirat. Der zweite Erzählblock am Strand lässt einen Dialog zwischen Orphélie, Amélia (Amins Tante), Amins Mutter und Tonys Mutter über die Problematik der Ehe entstehen. Obwohl sie diese Problematik auf unterschiedliche Weise angehen, zeichnet sich in der gesamten Diskussion eindeutig ein emanzipatorischer Standpunkt ab.

Amins Mutter ist die Schwester von Tonys Vater, von dem sich Tonys Mutter getrennt hat. Amins Mutter arbeitet im Restaurant von Tonys Mutter, das diese betreibt. Beide Frauen sind in Frankreich sehr gut etabliert und stammen aus Tunesien, dessen offizielle Religion der Islam ist. Amins Mutter ist unverheiratet und alleinerziehend. Ob sie schon verheiratet war, wird nicht im Film angesprochen. Sie beschreibt die Ehe als einen für das ganze Leben bindenden Vertrag. Obwohl sie der Ehe einen heiligen Charakter zuspricht, befürwortet sie doch ein freies Leben und freie Beziehungen. Tonys Mutter ist geschieden; sie hatte die Scheidung eingereicht, weil ihr ehemaliger Ehemann untreu war. Obwohl sie die Frage der Ehe ernst nimmt, ist sie der Meinung, dass man diesen bindenden Vertrag aus bestimmten unerträglichen Gründen beenden kann.

Den beiden jüngeren Mädchen, Orphélie und Amélia, bieten sich die Mütter als Vorbilder an. Die beiden jüngeren Frauen gehen aber noch entspannter an das Thema heran als diese. Zwar wollen sie heiraten, was bei beiden sogar schon für die nahe Zukunft geplant ist, aber die Ehe ist für sie keine heilige Frage. Sie muss kein Leben lang halten. Sie kann daher jederzeit beendet werden, vor allem, wenn man sich wie Amélia von jemand anderem verführen lässt. In diesem Fall kann sich Amélia gut vorstellen, die Scheidung einzureichen. Ihrer Meinung nach gibt es im Leben keine Sicherheit. So wie die Ehe eine Ungewissheit ist, ist auch die Treue zum Partner keine Sicherheit.

Ausgehend von diesen beiden Hauptpositionen wird in diesem Film eine unverkrampfte Vision von Ehe sichtbar, die sich durch eine ganz andere Werteskala bemisst als durch eine von konservativen Grundeinstellungen vorgegebene. Hier wird eine Auffassung des Lebens als Risiko, als Spiel, als eine Zeitlichkeit, die praktisch keine anderen Gewissheiten als die Gewissheit der Freiheit kennt, postuliert. Die einzige existierende Sicherheit in diesem Leben besteht darin, frei handeln und eminent an diesem Spiel teilhaben zu können. Diese Freiheit ist mit persönlicher Glückserfüllung und Lebensfreude verbunden. Aus dieser Perspektive, so die These im Film, ist Freiheit der einzige Weg, sich selbst auszudrücken. Sie ermöglicht ein von den Lasten und der Schwere, die Religion und Gesellschaft dem Individuum auferlegen, befreites Leben. Man befreit sich von den Grenzen des persönlichen Vergnügens und wird zum Zentrum der eigenen Existenz. Von nun an verfügt man

über die Freiheit zu sehen, zu handeln und zu berühren. Man verfügt aber auch über die Freiheit zu zweifeln, zu leugnen, zu riskieren. Diese Freiheit, diese neue Bestimmung der eigenen Subjektivität wird in *Mektoub my love: canto uno* (2017) hauptsächlich durch eine verkörperte Weiblichkeit in den Blick gerückt. Sie ist einmal mehr Vektor der Emanzipation, der freiheitlichen Werte, des Paradigmenwechsels und einer neuen Denkweise. So veranschaulicht und artikuliert Kechiche erneut den *minor minoritarian* Charakter dieser Figuration. Die Frau wird nicht mehr entmündigt, sie will nicht mehr unmündig sein, sie kann nicht mehr unmündig sein. Weg von dieser unmündigen Position, die sie bis dahin innehatte, weist Kechiche ihr einen zentralen Platz zu, eine *minor minoritarian* Macht, indem er sie befähigt, althergebrachte Moralvorstellungen abzulegen. Durch verkörperte Weiblichkeit verhandelt er neue Politiken von Subjektivität genauso wie von Gesellschaftsmodellen.

Außerdem geht es hier über die vier verschiedenen Perspektiven hinaus um die Darstellung der Frau überhaupt. Daher artikulieren sie unabhängig davon, ob sie eine Migrationsgeschichte aufweisen oder nicht, alle den Wunsch nach Emanzipation, den Drang nach einer De-Essentialisierung, einer De-Territorialisierung. Kulturelle Unterschiede stellen kein verabsolutiertes Hindernis für diesen Wunsch nach Emanzipation dar, sondern die jeweiligen persönlichen Erfahrungen spielen dabei eine Schlüsselrolle. Weiblichkeit nimmt hier eher eine pluriverselle Funktion ein. Sie lässt sich schlussendlich aus einer pluralistischen Perspektive anhand der persönlichen Unterschiede, sozusagen in den Zwischenräumen mit konstruieren. Orphélie zum Beispiel festigtihre eigene Position auf der Grundlage von Ratschlägen, die ihr Amins Verwandte mitgeben.

6.1.3 Zur ästhetischen Darstellung einer afropolitanischen Identität als Interkulturalitätsform

Als afrikanisches Pendant des Kosmopolitismus ist Afropolitanismus ein neuer Diskurs zur afrikanischen Diaspora. Er speist sich hauptsächlich aus zwei Quellen, einer englischsprachigen, die auf »African diasporic urban culture and Black Atlantic cosmopolitanism«[5] beruht, und einer französischsprachigen, die eher einer philosophischen Tradition folgt. In *Bye-bye Barbar*,[6] einem stark rezipierten Text, beschreibt Taiye Selasi erstmalig den Begriff:

---

5 Dirk Göttsche (2020): »World Literature Beyond the Postcolonial? Afropolitanism in Contemporary African Diasporic Literature in English and German«. In: Elke Sturm-Trigonakis (Hg.): *World Literature and the Postcolonial. Narratives of (Neo)Colonialization in a Globalized World*. Berlin: J. B. Metzler, S. 10–118, hier S. 106.

6 Taiye Selasi [Tuakli-Wosornu, Taiye] (03.03.2005): »the LIP Magazine«. *Bye-bye Barbar*. Online unter: https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/ Hervorhebung von mir, BN. [Abgerufen am 05.04.2021]

> [We] are Afropolitans – the newest generation of African emigrants, coming soon or collected already at a law firm/chem lab/jazz lounge near you. You'll know us by our funny blend of London fashion, New York jargon, African ethics, and academic successes. Some of us are ethnic mixes, e.g. Ghanaian and Canadian, Nigerian and Swiss; others merely cultural mutts: American accent, European affect, African ethos. Most of us are multilingual: in addition to English and a Romantic [sic!] or two, we understand some indigenous tongue and speak a few urban vernaculars. There is at least one place on the African Continent to which we tie our sense of self: be it a nation-state (Ethiopia), a city (Ibadan), or an auntie's kitchen. Then there's the G8 city or two (or three) that we know like the backs of our hands, and the various institutions that know us for our famed focus. We are Afropolitans: not citizens, but *Africans of the world*.

Selasi scheint nichtsdestotrotz den Begriff auf eine elitäre afrikanische Diaspora zu beschränken. Es handelt sich um eine Diaspora, die den Luxus genießt, hoch gebildet und mehrsprachig werden zu können und tiefe Beziehungen sowohl zu den Großstädten und den reichsten Ländern der Welt als auch zu den Regionen Afrikas zu unterhalten. Es handelt sich um eine kosmopolitische Diaspora, deren individuelle Identität mit verschiedenen Orten auf der Welt oder mit verschiedenen Nationalstaaten, insbesondere dem globalen Norden und Süden, verknüpft ist. Sie sieht sich daher keineswegs als afrikanische Bürger*innen, sondern als »Africans of the world«. Im Gegensatz zu den üblichen Einwanderer*innen, fühlen sie sich auf verschiedenen Kontinenten zu Hause. Die meisten von ihnen sind Akademiker*innen oder Künstler*innen.

Die französischsprachige Version des Afropolitanismus ist, wie schon angedeutet, weitaus philosophischer und ethischer fokussiert. Sie geht beispielsweise die Frage der Identität in einem bestimmten Kontextrahmen an, mitten in »a hybrid, postmodern world where centre/periphery models have become inadequate for analysing global cultural flows«[7]. Hier wird das Ziel verfolgt, über das Paradigma des Postkolonialen hinauszugehen, was durch neue Abhandlungen von »well-known concepts – such as home and belonging, community, feminism, politics, or class, even ›race‹« erfolgt. Mbembe zufolge soll dieser neue Diskurs jenseits des Afropessimismus, Afrozentrismus und Panafrikanismus gedacht werden, insofern diese Denkrichtungen Strategien der Opferidentität anwenden.[8] Hierzu schreibt er:

> Afropolitanism is not the same as Pan-Africanism or *négritude.* Afropolitanism is an aesthetic and a particular poetic of the world. It is a way of being in the world,

7 Amatoritsero Ede (2016): »The politics of Afropolitanism«. In: *Journal of African Cultural Studies* 28.1, S. 88–100, hier S. 88.

8 Achille Mbembe zit.n. René Demanou: a.a.O., S. 58.

> refusing on principle any form of victim identity – which does not mean that it is not aware of the injustice and violence inflicted on the continent and its people by the law of the world. It is also a political and cultural stance in relation to the nation, to race and to the issue of difference in general. In so far as African states are pure (and, what is more, recent) inventions, there is, strictly speaking, nothing in their essence that can force us to worship them – which does not mean that we are indifferent to their fate.[9]

Mbembes Neudefinition postuliert eine transnationale Kultur, indem sie sich von den Kategorien der Differenz und einer Poetik der Viktimisierung und des rassistischen Kulturressentiments distanziert. Darüber hinaus betont sie die Kategorien des Ähnlichen, des Gemeinsamen, der Mehrsprachigkeit und der Mobilität, aus denen eine produktive interkulturelle Sensibilität und eine echte kulturelle Vermischung hervorgehen.[10]

Die afropolitanische Identitätsrepräsentation in *Mektoub my love: canto uno* (2017) findet bereits auf der Ebene der Figuren und der Figurenkonstellation statt. Tonys Freundin Charlotte ist eine Französin aus Nizza. Sie macht Urlaub in Sète, wo sie Amin und seine einheimische Familie kennenlernt. Seit kurzem hat sie eine besondere Beziehung zu Tunesien, denn in ihren Ferien fliegt sie mit ihren Eltern nach Hammamed, einer kleinen Küstenstadt in Tunesien. Sie scheint die arabische Sprache gut zu verstehen und zu sprechen. In einer Debatte zwischen Orphélie und Ziyam über die Übersetzung bestimmter Sätze ins Arabische (Je t'aime, Je t'aime à mort) gibt sie gelassen eine korrekte Antwort.

Ein weiteres relevantes Beispiel ist Amins Familie im Allgemeinen, wobei Amin und Tony besonders herausgehoben werden. Die Familie stammt ursprünglich aus Tunesien und hat sich vor einiger Zeit in Frankreich niedergelassen. Dort, wie auch in Hammamed, betreiben sie Restaurants. Tony und Amin sind in Frankreich geboren und aufgewachsen. Amin schreibt Filmdrehbücher, interessiert sich für die Leitfiguren des französischen Kinos wie Renoir, für Kunst und Fotografie. Er spricht sehr gut Französisch, Englisch und Arabisch und mag Paris. Zu betonen ist also, dass die Figuren als Weltbürger*innen auftreten.

Ob es sich um Amin, Tony oder deren Familie handelt – sie alle sind Immigrant*innen der zweiten beziehungsweise dritten Generation. Sie werden im Film

---

9 Achille Mbembe (2007): »Afropolitanism«. In: Simona Njami/Lucy Durán (Hg.): *Africa Remix, Contemporary Art of a Continent*. Johannesburg: Jacona, S. 26–29, hier S. 28f.

10 Susanne Gehrmann (2016): »Cosmopolitanism with African roots. Afropolitanism's ambivalent mobilities«. In: *Journal of African Cultural Studies* 28.1, S. 61–72, hier S. 65. Achille Mbembe (2015): »Afropolitanismus«. Übers. von Grete Osterwald. In: Franziska Dübgen/Stefan Skupien (Hg.): *Afrikanische politische Philosophie*. Postkoloniale Positionen. Berlin: Suhrkamp, S. 330–337.

keinesfalls aus einer Perspektive der Illegalität oder der Viktimisierung inszeniert, wie dies üblicherweise bei rassifizierten migrantischen Figuren aus dem *cinéma beur* der Fall wäre. Für solche Subjekte aus der Minderheitsgesellschaft, die aus Tunesien stammen, einer ehemaligen französischen Kolonie, kommt es überhaupt nicht in Frage, die Kolonialvergangenheit Tunesiens, mit der sie nach wie vor verbunden sind, als Last oder Hemmnis im alltäglichen Leben zu empfinden. Diese Vergangenheit bildet ausdrücklich nicht den ersten Referenzpunkt, von dem aus ihre Gegenwart oder Zukunft interpretiert werden sollte. Die Kolonialvergangenheit ist nicht länger der einzige Grund für die Betrachtung der Vergangenheit. Hingegen ziehen die Figuren als Französ*innen mit Migrationsgeschichte Nutzen aus dieser kolonialen Vergangenheit, um neue, postmigrantische Identitätsmuster für sich selbst aufzubauen.

In neuen Identitätsmustern kommt erneut die affirmative Praxis einer *minor minoritarian* Ethik zum Ausdruck. Diese neuen, interkulturellen Identitätsmuster helfen ihnen dabei, mit russischen, französischen oder englischen Bekannten zurechtzukommen. Dies ist beispielweise explizit der Fall bei Amin, aber auch bei Tony, insbesondere dank des Restaurant-Motivs im Film. Es geht hier um das Restaurant, das Tony mit seiner Mutter und seiner Tante betreibt. Es dient als Ort der Begegnung zwischen Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen und Kulturen. Dieses Restaurant ist demzufolge ein Zwischenraum des Austauschs in einer Küstenstadt, aber auch ein Zwischenraum, an dem der Austausch und die Teilhabe zwischen Amin und seinen Gästen verhandelt werden. Es wird hier zu einer singulären Metonymie für das »Gemeinsame« (frz. *L'en-commun*)[11], und zwar jenseits von Differenz und weit entfernt von Autarkie, identitärem Abschotten und Kommunitarismus. Deshalb ist es vor allem das Restaurant, in dem Tony im Laufe des Films durch die Leichtigkeit, mit der er Beziehungen unterschiedlicher Art mit seinen Gegenübern aufbaut, artikuliert wird. Diese Leichtigkeit ermöglicht es, seine Offenheit zu erfassen, seine Bereitschaft, dieses Rhizome zu sein, das sich ständig einem *alter ego* zuwendet. Die Vergangenheit wird als Anlass benutzt, zwischen Diskontinuitäten und Differenzen auf der Grundlage eines bestehenden »Gemeinsamen« Brücken herzustellen. Dieses »en-commun« ist nicht zuletzt die Humanität, die gemeinsam geteilt wird. Und aus diesem »en-commun« geht dann eine französische Jugend hervor, aber zugleich mit einer afropolitanischen Identität fernab von Ressentiments und Viktimisierung, auf den Spuren des Lebens, des Lichts und der Freude.

11 Achille Mbembe: *Brutalisme*. a.a.O., S. 59.

6.2 Zur Vitalität des Films innerhalb der französischen Filmlandschaft

6.2.1 Zum Bezug zur französischen Tradition des filmischen poetischen Realismus

Wenn man sich Kechiches Werdegang als Regisseur ansieht, erkennt man, dass er immer wieder neue Positionen zumindest sich selbst gegenüber einnimmt und sich somit weiterentwickelt. Während sein erster Film im Hinblick auf eine ambivalente Positionierung eine Art Unentschlossenheit des Regisseurs aufweist, belegen *L'Esquive* (2003) und *Vénus noire* (2010) eine eindeutige ästhetische Distanzierung jeweils von den Genres des *cinéma de banlieue* sowie des französischen Biopics. Im September 2017 brachte Kechiche seinen sechsten Film *Mektoub my love: Canto uno* (2017) in Italien heraus, nach dem weithin gefeierten und preisgekrönten Film *La Vie d'Adèle* (2013), der ihn international und in Frankreich noch bekannter machte und ihn zu einer der zentralen Figuren des zeitgenössischen französischen Kinos werden ließ. Bei der Premiere von *Mektoub my love: Canto uno* (2017) erschien Kechiche daher als französischer Regisseur mit gestärktem symbolischem Kapital. Dies bot dem Filmemacher gewisse Sicherheiten und vor allem einen festen Bezugspunkt für seine Selbstwahrnehmung. Von diesen aus werden die zögerlichen Positionen zu seinen eigenen Selbstwahrnehmungen im filmischen Feld einen Schritt weiter beseitigt, und seine eigene Positionierung beziehungsweise sein Handeln in diesem Feld in verschärfter Form offenbart. Die erlangte Anerkennung und künstlerische Weiterentwicklung stellen für Kechiche einen mehrfachen Impuls dar: Zum einen erweitert sich seine Vorstellung davon, was (französische) Regisseur*innen sein können und was es bedeutet haben könnte, in bestimmten historischen Perioden Frankreichs Franzose zu sein. Zum anderen kann die Erhöhung des symbolischen Kapitals zu einer subtileren und selbstbewussteren Positionierung auf ästhetischer Ebene führen, in diesem Fall zu einer stärkeren Orientierung an einer freieren ästhetischen Poetik, in Kechiches Fall am poetischen Realismus in Frankreich.

Der poetische Realismus[12] ist einer der ersten wichtigen Erscheinungsformen des französischen Kinos[13] und gilt als dessen erste große Schule.[14] Der Realismus kann in einigen Grundzügen verstanden werden, speziell seine Beziehung zur Literatur, insbesondere zum Roman und dessen Verhältnis zur Realität. Fokussiert kann man ihn auch anhand seiner Beziehung zur Realität und seines filmspezifischen Ansatzes verstehen. Der poetische Realismus zeichnet sich durch eine ganz besondere Auseinandersetzung mit der Realität aus, die sich nicht nur auf die naive Reproduktion der Realität beschränkt, sondern diese Realität aus neuen Perspektiven offenbart. Das Filmen von Naturlandschaften ist dabei ebenso zentral wie die Übertragung von städtischen Umgebungen auf die Leinwand aus der Perspektive sozial prekarisierter Milieus wie Soldaten, Straßenfrauen oder Arbeiter*innen, kurzum aus der Perspektive von Außenseiter*innen.[15] Der poetische Realismus zeichnet sich außerdem durch den Willen aus, über bis dato gültige künstlerische Konventionen hinauszugehen und sich nicht gegen die Vermischung von Genres zu stellen. Der poetische Realismus vermittelt eine Sensibilität für die Liebe, das Schöne, das Wort und die Dialoge. Das dichterische beziehungsweise filmemachende Subjekt, der sich dem poetischen Realismus verschrieben hat, will dadurch banale Vorgänge und alltägliche Gegenstände in einem neuen Licht erscheinen. So geht es in Jean Vigos *L'Atalante* (1934)[16] beispielsweise um die genussvolle Wiederentdeckung des be-

12 Erich Auerbach gehört zu den Ersten, die den Versuch unternommen haben, den Realismus als Konzept systematisch zu konturieren. In dieser ästhetischen Erscheinungsform sah er vor allem ein entscheidendes Merkmal des modernen Romans in Europa. Auerbach bringt die Interpretation der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch literarische Darstellung beziehungsweise Nachahmung auf den Begriff *Mimesis*. Diese Auslegung wird in der vorliegenden Arbeit aus einem nationalen Blickwinkel herangezogen. Der Fokus kann selbstverständlich europäische, transatlantische und nicht zuletzt globale Horizonte mit einbeziehen. Vgl. Erich Auerbach (2015): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 11. Aufl. Tübingen: Francke, S. 515.

13 Vgl. Georges Sadoul (1960): »Quelques sources du nouveau cinéma français«. In: *Esprit. Nouvelle série* 285.6, S. 968–978, hier S. 970f. Jean-Pierre Jeancolas (2005): *Le Cinéma des Français. 15 ans d'années trente (1929–1944)*. Paris: Nouveau Monde Éditions. Maurice Cury (1991): »Un réalisme poétique«. In: *Europe* 748.69, S. 97–99.

14 Jean-Pierre Jeancolas: a.a.O.

15 Jean-Pierre Jeancolas: a.a.O., S. 211f.

16 Vigo bringt die Geschichte der jungen Frau eines Seemanns auf die Leinwand. Sie ist von der Monotonie und der Mittelmäßigkeit ihres Lebens gelangweilt und verfällt dem Charme der Stadt, bevor sie später zu ihrem Ehemann zurückkehrt. Nicht ohne die subversive Dimension, für die Vigo immer bekannt war, erkundet er mit seiner Kamera die Vielfalt des Alltags. In einer außergewöhnlichen visuellen Poetik lässt er die Zuschauendenden den ästhetischen Reiz eines Brautstraußes, der im Wasser schwimmt, wiederentdecken sowie die faszinierende Plastizität des Trödelmarktes von Vater Jules oder die transgressive Intensität von Jeans Lauf zum Meer.

reits Bekannten, des bereits Gewußten, des wenig Bekannten, des schlecht oder wenig Wahrgenommenen.

In der französischen Filmkritik herrscht ein allgemeiner Konsens darüber, Kechiches Filme mit der Tradition des französischen filmischen poetischen Realismus in Beziehung zu setzen.[17] Mit einer solchen Lesart seiner Werke verweist das Feld auf seine Bereitschaft, diese Filme auf der Grundlage seiner eigenen bestehenden nationalen Referenzen zu interpretieren. Der poetische Realismus bietet Kechiche den Vorteil, sein Werk von negativ konnotierten Kategorien wie *race* und Ethnizität zu befreien und es in eine reine Tradition des französischen Kinos einzuordnen. Dies kann ebenfalls als Beweis dafür gelten, dass Kechiches Filmästhetik durch Kämpfe im filmischen Feld auf nationaler Ebene beeinflusst wurde.

Wie bereits in der Analyse angesprochen, greift Kechiche in diesem Film zu recht banale Themen aus dem Alltagsleben, einer nach sinnlichem Genuss strebenden Jugend oder dem ruralen Leben auf. Für Thomas Aïdan ist dieser Film »un grand film sur la jeunesse, sur le rapport aux autres, sur la volonté de vivre paisiblement. ›Mektoub my love‹, il fallait de l'amour dans le titre, car c'est bien le fil d'Ariane du film: l'amour de la vie«,[18] während Murielle Joudet feststellt: »Kechiche se débarasse de toute la négativité qui traverse son cinéma pour capter sans mélange ce qui l'a toujours hanté: filmer la vie, étreindre le naturel, c'est, dans les deux cas, un éternel mouvement, une subite ivresse du réel«[19]. Kechiche vermittelt den Sinnestaumel einer meist unbekümmerten Jugend. Er versucht, die poetische Dimension dieser Motive aufzuzeigen. Um seinem Stoff auf den Grund zu gehen, greift der Regisseur zu Ellipsen in der Narration, in Sequenzaufnahmen und in langen Szenen (acht Minuten im Durchschnitt). Mit seiner intrusiven Kamera beziehungsweise Nullfokalisierung beobachtet Kechiche seine Figuren, ihre Gesichter, die Tiere, die Sonnenstrahlen, die Natur einer kleinen Hafenstadt im südlichen Frankreich in ihren winzigen Details; eine verkörperte Trivialität, aus der sich schließlich eine ästhetische Polyphonie abzeichnet. Diese Konstruktion kann mit mindestens drei großen Tendenzen des französischen poetischen Realismus in Verbindung gebracht werden: die magnetische emotionale Kraft der Filme von Maurice Pialat; der großzügige soziale, aber zugleich nicht weniger satirische Humanismus von Jean Renoir; das aufmerksame Interesse an Regionen weit entfernt von Großstädten,[20] ohne den diesen

17 Vgl. Séquences (1960): »Le réalisme poétique à l'écran«. In: *Séquences. La revue de cinéma* 21, S. 12–16, S. 16

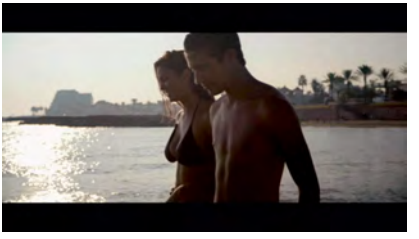
18 Thomas Aïdan (2018): »Mektoub my love d'Abdellatif Kechiche«. In: *La septième obsession. Filmer le XXI siècle, De Metropolis à Black Mirror* 15.2, S. 68–69.

19 Murielle Joudet (16.03.2018): »Les Inrockuptibles«. *Mektoub my love. Canto uno*. Online unter: https://www.lesinrocks.com/cinema/mektoub-love-canto-uno-138325-16-03-2018/ [abgerufen am 27.12.2022]

20 Helen Faradji (2008): »Supplique pour ouvrir un restaurant sur une plage de Sète. La Graine et le Mulet d'Abdellatif Kechiche«. In: *24 images. Sport et cinéma: jeu de puissance* 137.Juni-Juli,

Regionen innewohnenden Zauber, die Einfachheit ihrer Bewohner*innen und die warme Vitalität ihres Alltag auszublenden (siehe hierzu unten Abbildungen 5–6). Ebenso wie Philippe Dufours »roman philologique«[21] weist ein Film wie *Mekoub my love: Canto uno* (2017) eine philologische Funktion auf, die darauf gründet, mittels der gesprochenen Sprache und der Filmsprache andere visuelle Darstellungen von der französischen Bevölkerung zum Vorschein zu bringen. Helen Faradji[22] sieht darin eine ganz neue Art, verschiedene Traditionen des französischen filmischen poetischen Realismus kreativ zu verbinden. Sie bezeichnet dies als einen erfolgreichen Versuch, den zeitgenössischen französischen Film zu vergegenwärtigen, ihm neuen Atem einzuhauchen.

Abb. 5–6: Screenshots aus Mektoub my love: Canto uno (2017) (01:55:34 und 01:06:19)





Jedoch schwelgt Kechiche nicht in diesem poetischen Realismus, er beschränkt sich nicht darauf, ihn zu kopieren. Selbst in seinem Dialog mit dieser großen Strömung des französischen Kinos bleibt er seiner Logik treu, Routinen zu vermeiden und somit nicht in die Falle des Formalismus zu tappen. In diesem Fall zeigt er uns die Stadt Sète nicht unter dem Prisma des Lasters, sondern mit dem Charme ihres Himmels und der Schönheit ihrer Strände und Landschaften. Außerdem entfernt sich Kechiche von der Erzählung über die Versager*innen und erneuert die Erzählung über die konventionellen Bevölkerungsschichten des poetischen Realismus der 1930er Jahre durch eine von der Lebensfreude verzauberte Jugend. Er erneuert die Erzählung durch Französ*innen mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte, die in die französische Gesellschaft integriert, von einer afropolitanischen Identität geprägt sind, die in der Dienstleistungsbranche arbeiten (Restaurant, Lieferservice) und großes Interesse an Kunst haben. Ein weiteres wichtiges Element, das die Matrix von Kechiches poetischem Realismus bildet, ist insbesondere durch seine Arbeit

S. 55–56, hier S. 55. Helen Faradji (2013): »Abdellatif Kechiche«. In: *24 images. 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain* 163.September, S. 27. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 79.

21 Vgl. Philippe Dufour (2004): *La Pensée romanesque du langage*. Paris: Seuil, S. 302.

22 Vgl. Helen Faradji; »Abdellatif Kechiche«. a.a.O., S. 27.

mit Licht und Beleuchtung gegeben. In *Mektoub my love: Canto uno* (2017) geht es keineswegs um eine dezentere Beleuchtung mit schattigeren und nebligeren Straßen, wie dies in den Filmen von Jean Vigo oder Marcel Carné üblich wäre. Kechiches *Mekotub my love: Canto uno* (2017) ist eine Ode an das Licht, eine Wiederaneignung des Lichts und damit eine Transformation seiner persönlichen Ästhetik und des poetischen Realismus an sich. Wie bereits erwähnt, überhäuft Kechiche seine Zuschauer*innen mit hellen und warmen Farben, um die emotionale und lebensbejahende Atmosphäre wiederzugeben, die seinen Film ausmacht, aber auch in Anlehnung an Deleuze und Guattari zu seiner Entstehung beiträgt.[23]

Wenn der Film *Mekoub my love: Canto uno* (2017) als ein Werk betrachtet werden kann, in dem Kechiches Positionierung innerhalb der Tradition des französischen filmischen poetischen Realismus akzentuiert wird, sollte er einen Hinweis auf dessen Stellungnahme zur eigenen Filmästhetik implizieren. Insofern wäre zu erwarten, dass ästhetische Aspekte aus Kechiches früheren Filmen in *Mekoub my love: Canto uno* (2017) eingeflossen sind. Daraus ließe sich ableiten, wie sich der zu analysierende Film im Verhältnis zum Gesamtschaffen des Regisseurs verhält.[24]

---

23 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass Kechiche auch Anleihen bei der Nouvelle Vague macht, insbesondere bei Godard, um seine Ästhetik zu erweitern und seine Positionierung zu profilieren. Wie der Godard der Nouvelle Vague seinerzeit, so radikalisiert Kechiche angesichts der aktuellen Tendenzen und Herausforderungen des französischen Kinos seine Arbeit mit natürlichen Kulissen und entfernt sich damit noch weiter von den Studios. In Anlehnung an Godard zeigt Kechiche in diesem Film, wie auch in den vorherigen Filmen, seine Vorliebe für Travelling und Plansequenzen, für Groteskes und fast exzessive Sinnlichkeit, für eine helle, fast kunstlose Beleuchtung und seine Liebe zur Malerei. Wenn man beispielsweise Amin und seine Liebe zu Renoirs Gemälden sieht, muss man unweigerlich an die Verweise auf Picasso in Godards *À bout de souffle* (1960) denken. Allerdings gibt es einige bemerkenswerte Unterschiede zwischen den Ästhetiken von Godard und Kechiche. Während klar ist, dass Godard eine unmissverständliche Abneigung gegen den Zoom im Kino hatte oder dass viele seiner jungen Figuren eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber Familie und Gesellschaft an den Tag legen, zeigt unsere Analyse von Kechiches Filmen eher dessen Vorliebe für Großaufnahmen und die Perspektivierung seiner Figuren mit sozialen Problemen.

24 Zu seiner Zeit analysierte André Bazin in *Les deux époques de Jean Renoir*, einem in der renommierten Zeitschrift *Esprit* veröffentlichten Artikel über den Filmemacher Jean Renoir, eine Galionsfigur des französischen Films. Aus dieser Studie geht hervor, dass zwischen zwei Phasen der Filmästhetik Jean Renoirs zu unterscheiden sei. Die erste dauert bis 1939 und lässt sich als expressionistisch kennzeichnen. Die zweite umfasst hauptsächlich die Zeit, in der Renoir mit Hollywood in Berührung kam, das heißt von den 1940er Jahren bis zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Diese Phase fasst Bazin unter dem Begriff »classicisme« zusammen. Besonders an Bazins Argumentationsstruktur ist die These, dass keine ästhetische Zäsur zwischen diesen beiden Zeitperioden von Renoirs Kino zu erkennen sei; dass diese beiden Phasen eher in enger Beziehung zueinander stünden, sodass die erste in der zweiten zur Entfaltung komme und dass die erste den Weg für die zweite bereitet habe. Insofern versucht André Bazin, die ästhetische strategische Positionierung des späten Renoirs, die auch größtenteils mit den Zwängen des Hollywood-Kontexts zusammenhängt, in Bezug auf seine frühe expressio-

Kechiches Positionierung mit einem Film gegenüber einem anderen seiner Filme beginnt keineswegs mit *Mekoub my love: Canto* uno (2017) an. Schon in *La Faute à Voltaire* (2000) kündigt er in einer Figurenrede von Jallel seinen dritten Film *La Graine et le Mulet* (2007) an. Es muss nicht besonders darauf hingewiesen werden, dass Kechiches Filme eine Vorliebe für filmische Narrationen mit großen Ellipsen, für Sequenzeinstellungen, für emanzipatorische Frauenrollen, für erotische Szenen oder für die Öffentlichkeit unbekannte Schauspieler*innen aufweisen. Was speziell *Mekoub my love: Canto uno* (2017) betrifft, kann diese selbstzentrierte Positionierung am Beispiel zweier Momente analysiert werden, der Stadt Sète und einer Jugend, die sich dem sinnlichen Genuss zuwendet.

Sète als Raum kennen wir schon aus *La Graine et le Mulet* (2007). Wie in Kechiches viertem Film spielt sich *Mekoub my love: Canto uno* (2017) in der kleinen Hafenstadt im Süden Frankreichs ab. Hier kündigt sich bereits ein Paradigmenwechsel sowohl im Hinblick auf die Stadt als auch in ihrer Ästhetik an, als Kechiche vom Wandel von einer veralteten maritimen Schwerindustrie zu einer Tourismuswirtschaft erzählte. In *Mekoub my love: Canto uno* (2017) stellt Kechiche keine bankrottgehende Stadt mehr vor, vielmehr bringt er dank einer von der sommerlichen Sonne profitierenden sehr hellen Beleuchtung die Schönheit der exotischen Landschaft dieser kleinen Stadt auf die Leinwand. In einer Fachkritik kurz nach dem Kinostart des Films ist Folgendes zu lesen: »Le tout est magnifiquement éclairé dans un geste de cinéma radical, d'une beauté suffocante si difficile à dompter malgré les apparences.«[25] Damit liefert Kechiche nicht nur den Beweis für einen freieren realistischen Stil. Vielmehr steht dieser auch im Gegensatz zu einem diskriminierenden, als »Pariser Kino« bezeichneten Mainstream, indem er sich darauf konzentriert, »andere« Räume Frankreichs zu beleuchten, Bilder aus »anderen« Teilen Frankreichs zu zeigen. Aus diesen »persistances regionales« liest Bortzmeyer ein realistisches Zeichen heraus, das die in der Peripherie lebende Bevölkerung in den Vordergrund stellt.[26] Insofern stellt Kechiche erneut seine strategische Einschreibung in eine alte nationale Filmtradition unter Beweis, nämlich die des französischen poetischen Realismus mit dessen Hinwendung zu einem naturalistischen Stil.

Die gleiche Lektüre lässt sich auch für seine filmische Annäherung an die Jugend anwenden. *La Vie d'Adèle* (2013) bereitet den Weg für diese Thematik, die in *Mekoub my love: Canto uno* (2017) noch prägnanter ausformuliert wird (auch Kechiches vorletzter

---

nistische Ästhetik in Frankreich zu analysieren. Solch eine Argumentationslogik lässt sich in der Übertragung auf den Fall Kechiche produktiv machen. Vgl. André Bazin (1952): »Les deux Époques de Jean Renoir«. In: *Esprit* 188.3, S. 500–512.

25 Christophe Caron (20.03.2018): »La voix du Nord«. *Avec ›Mektoub my love‹. Kechiche impose un nouvel empire de sens*. Online unter: https://www.lavoixdunord.fr/339634/article/2018-03-20/avec-mektoub-my-love-kechiche-impose-un-nouvel-empire-des-sens [abgerufen am 15.07.2021]

26 Vgl. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 60.

Film *Mektoub my love: intermezzo* (2019) kann hier hinzugefügt werden). Eine Jugend unter dem Prisma des Vergnügens, der offenen Liebe und der Sinnlichkeit darzustellen, ist ein zentrales Motiv von Kechiches späterem Kino. Die Polyphonie dieses *minor minoritarian* Kinos besteht darin, Aspekte einer soziokritischen Filmästhetik in die Interpretation des Films einzubeziehen, die Minderheiten (hier Frauen aus machtpolitischer Sicht und LGBTQI-Communitys) mehr Redezeit, Raum und Bedeutung verleiht. Dies kann dann zum Anlass genommen werden, Überlegungen über den Platz solcher Minderheiten in der kollektiven Vorstellung der Nation anzustellen.

Die Vitalität von Kechiches Kino wird auch durch seine eigene Haltung gegenüber dem Universalismus angedeutet, den er in seinen verschiedenen Filmen, insbesondere in *La Vie d'Adèle* (2013), immer wieder betont und zelebriert. In diesem Film wurden bereits, wenn auch nicht ganz so deutlich, die Merkmale einer stark ausgeprägten Ästhetisierung von Gefühlen herausgearbeitet. Diese ließen sich als Rechtfertigung einer neuen, nicht-heterosexuellen Romantik interpretieren, die von den universalistischen Werten der Vernunft und der Freiheit getragen wird. In *Mektoub my love: Canto uno* (2017) verleiht Kechiches ästhetisches Fingerspitzengefühl lyrischen und romantischen Momenten mehr Gewicht. Die Erzählung widmet sich mit großer Aufmerksamkeit den Dialogen, den Details, den Körper-Organen, den Einzelheiten und der Welt (Sète und seinen Stränden, Landschaften) um sie herum. Die Erzählung scheint sich ganz um die Figuren zu drehen, insbesondere um Amin, Orphélie, Tony und Charlotte. Kechiches ästhetischer Appetit auf Farben, kreative Musik, gefühlsbetonte Unterhaltungen und sexuelle Libertinage hat ebenso viel Raum für das Unvorhergesehene, Unerwartete, den Zufall, das Triviale. Diese ausgeprägte Gegenüberstellung von Affektivem, Lyrischem und dem Spiel der Gefühle scheint Kechiches Vorliebe für die Aufklärung und ihre Hinwendung zur Vernunft in Frage zu stellen. Man sollte jedoch darin Kechiches Neupositionierung in Bezug auf sich selbst (seine früheren Filme) sehen; die Neujustierung eines postmigrantischen Regisseurs, der sich selbst in Frage stellt und seine Ästhetik als fortwährend unvollendet, unaufhörlich im Werden begriffen denkt. Diese Selbstkritik ist eine Quelle der Vitalität, da sie den Regisseur dazu bringt, sein Kino selbst zu überdenken. Dies geschieht, indem er sich das Spiel der Gefühle, der Emotionen und des Affekts, die Bedeutung des Schönen und des Trivialen, die Notwendigkeit von Ton und Farben mit größerem Bedacht aneignet als einst die Vertreter*innen des poetischen Realismus. So bildet Kechiche mit seinen Filmen eine *minor minoritarian* Verbindung zwischen diesen beiden Tendenzen, aus dem ein durchdachteres, von Vernunft durchdrungenes, aber auch ein schöneres, emotionaleres und wahrhaftigeres Kino entsteht. Seine Filme tragen so zur Transformation der Gesellschaft, aus der er stammt, und des eigenen Filmwerks bei.

6.2.2 Afropolitanismus als ästhetische Positionierungsstrategie in der Erinnerungskultur der französischen Community mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte der 1990er Jahre

Indem er sich für einen Film aus dem Genre des romantischen Dramas entscheidet, das als Abbild symbolischer Kämpfe im Filmbereich angesehen werden kann, gelingt es Kechiche, Einblicke in seine Wahrnehmung der französischen Gesellschaft zu geben. Auch deutet diese ästhetische Entscheidung stark auf seine Wahrnehmung von Einwanderer*innen mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte in den 1990er Jahren in Frankreich hin. Diese Perspektiven lassen sich vor allem an der ästhetischen Artikulation einer afropolitanischen Identität ablesen.

Obwohl der Film seinen Kinostart im Jahr 2017 hatte, entschied sich der Regisseur dafür, die erzählte Zeit in den 1990er Jahren mit ihren schmerzhaften sozio-politischen Erfahrungen anzusiedeln. Einige Elemente der Handlung und der Erzählung verweisen auf diese Erfahrungen. Mit Amin und Amins Mutter spricht Orphélie über den Kosovo-Krieg, in den ihr Verlobter mit der französischen Armee verwickelt ist. Amin schließt sich an einem sonnigen Morgen kurz in seinem dunklen Zimmer ein. Dort sieht er sich einen schwarz-weißen Kriegsfilm des russischen Filmemachers Dovjenko an.[27] Mit einem dichten Bildausschnitt, der von den Rahmen auf Amins Bildschirm abstrahiert, zielt Kechiche durch einen phänomenologischen Effekt darauf ab, sein Publikum kurz mit Bildern des Krieges zu konfrontieren. Dann taucht jedoch in einer hastig ausgeführten Bewegung Amins Mutter im Schlafzimmer auf, zieht die Vorhänge zurück und lässt das Sonnenlicht den Raum erhellen. Amin wird dazu aufgefordert, nach draußen zu gehen und den Sommer zu genießen. Dieser durch ein Lichtspiel markierte Kontrast lässt Kechiches Absicht erkennen, die französische Community mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte von stereotypen Identitätsschemata zu befreien.

In den 1990er Jahren kam die nordafrikanische Immigrant*innengemeinschaft in Frankreich grundsätzlich anhand Filme aus dem *cinéma beur* und später dem *cinéma de banlieue* auf die Leinwand.[28] Dies geschah in einem kulturellen Kontext, der nach wie vor von einem darzustellenden Filminhalt sowie einem Filmfeld bestimmt wird, die jeweils durch Rassismus vorstrukturiert sind. Diese filmischen Darstellungen boten im Allgemeinen Plattitüden einer diskriminierten, aber auch sich selbst als randständig positionierenden, integrationsunfähigen, fundamentalistischen und vor allem straffälligen (deshalb auch an der von ihr erlittenen polizeilichen Gewalt Mitschuld tragenden) Community. *Mekoub my love: Canto uno* (2017) nimmt einen völlig anderen Standpunkt ein. Hier hat man es mit Menschen zu tun, die an der Schnittstelle zwischen vielen Kulturen stehen und die sich auch

27 Vgl. Murielle Joudet: a.a. O.

28 Darauf gehe ich ausführlicher im ersten Teil der vorliegenden Arbeit ein. Siehe oben, S. 76f.

so akzeptieren. Ein permanenter, dialogischer Austausch zwischen verschiedenen kulturellen Räumen stellt den Angelpunkt dieses neuen Identitätsmusters dar. Jenseits einer Communityrepräsentation mit einer fundamentalistischen beziehungsweise einer auf distanzierende Differenz Wert legenden Identität entwirft Kechiche anhand von afropolitanischen Subjekten »die Fruchtbarmachung der aus der kolonialen Situation entstandenen Konstellationen, die sich ständig transformieren«.[29] Hierbei soll die Kolonialvergangenheit, der sich Genres wie das *cinéma beur* und das *cinéma de banlieue* auch verdanken, nicht länger als Last, sondern als Mittel und Chance begriffen werden, um durch schmerzhafte Erfahrungen entstandene Differenzen und Diskontinuitäten zu überbrücken und neue Identitätsmuster vorzuschlagen. Wenn man Amins gesamte Familie (mit einer gewissen Ausnahme auch den Vater) in Frankreich berücksichtigt, kann man sie anhand von bestimmten Momenten exemplarisch diesem afropolitanischen Identitätsmodell zuordnen: interkulturelle Beziehungen, Freundschaften, kulturelle Offenheit, Verzicht auf konservative Familienvorstellungen, die nordafrikanischen Ethnien zugeschrieben werden, Emanzipation der Frauen sowie eine dauerhafte und finanziell abgesicherte Existenz in einem ehemals fremden Land.[30] Diese *minor minoritarian* Darstellung hilft Kechiche dabei, eine gesonderte Ausprägung dieser Community erfahren zu lassen. Noch einmal distanziert Kechiche sich von den durch ein *national cinema* an bestimmten Momenten seiner Entwicklung massiv erzeugten Stereotypen über marginalisierte Migrierte und migrantisierte Marginalisierte. Diese Distanzierung kann somit in Anlehnung an Gérard Genette[31] als palimpsesthafter Versuch aufgefasst werden, die Geschichte von nordafrikanischen Immigrant*innen in Frankreich in den 1990er Jahren neu zu schreiben, anders zu verfassen, ergänzend zu schreiben. Sie kann als ein *minor minoritarian* ästhetischer Versuch gelten, neue Bilder in der Erinnerungskultur von und zu diesen Communitys in Frankreich zu produzieren. Sie kann als ein palimpsesthafter Versuch gelten, die kulturelle Differenz durch das Gemeinsame, das von Mbembe vorgeschlagene »en-commun« zu ersetzen.

---

29 René Demanou: a.a.O., S. 58.

30 Aus den Perspektiven von Figuren wie Orphélie, Céline und Charlotte, alle weiße Französinnen ohne (bekannte) Migrationsgeschichte, kann ebenfalls ein afropolitanisches beziehungsweise kosmopolitisches Identitätsmuster herausgelesen werden. Dies lässt sich mit ihrer im Film artikulierten kulturellen Öffnung und interkulturellen Kompetenz begründen. Dadurch allein entwirft Kechiche schon eine Ästhetik der Relation, die ebenso wie die nicht als Immigrant*innen abgestempelten Französ*innen daran appelliert, auf Rassismus und Paternalismus zu verzichten und ihrem kulturellen Gegenüber mit Humanismus und auf Augenhöhe zu begegnen.

31 Vgl. Gérard Genette (1982): *Palimpsestes. La Littérature au second degré.* Paris: Seuil.

Der vorliegende Teil dieser Arbeit konzentrierte sich auf die Frage, inwieweit Kechiches Filme die Kategorien eines *minor minoritarian* Kinos widerspiegeln. Es ging darum, die ästhetischen Darstellungen der französischen Nation in seinen Filmen zu entschlüsseln und gleichzeitig die Vitalität seiner Positionierung innerhalb seines nationalen Kinos aufzuzeigen. Bei genauer Betrachtung seiner Darstellungen der französischen Gesellschaft wird deutlich, dass diese Filme hochpolitisch sind. Sie artikulieren diese Gesellschaft als keineswegs homogenes, eher disparates und manchmal diskriminierendes Gebilde. Darin spiegeln sich die Erfahrungen verschiedener ausgegrenzter Gruppen in Frankreich wider: von Asylbewerber*innen zu Immigrant*innen aus der zweiten und der dritten Generation über rassifizierte Körper und queere Communitys. Motive wie kulturelle Diskriminierung, Rassismus und Sklaverei werden als Figurationen eines (vertikalen) Universalismus kritisch behandelt. Und so (aber nicht nur) werden auch Wege zu einer inklusiveren, postmigrantischen Gesellschaft erkundet, die Freiheit und Gleichheit stärker betont. Darüber hinaus zeichnet sich dieses *minor minoritarian* Kino durch eine vitale Ästhetik aus, die es unmöglich macht, Kechiche mit einem ethnifizierten Genre, in diesem Fall eines *cinéma beur,* zu identifizieren. Denn er erneuert seine Ästhetik ständig. Dies zeigt sich beispielsweise bereits in seinem ersten Film mit dessem ambigen Verhältnis zum *cinéma beur*. Auch die Distanzierung vom *cinéma de banlieue* in seinem zweiten Film *L'Esquive* (2003) bringt dies zum Ausdruck. Es ist unmöglich, Kechiche unter dem Prisma eines einzigen Genres zu erfassen, was sich auch in seiner kritischen Revision des Biopics mit *Vénus noire* (2010) zeigt und vor allem in seiner Hinwendung zum poetischen Realismus als Strategie der Distanzierung vom französischen Mainstream (Pariser Kino), das als von *weiß*-dominanter, patriarchaler Diskriminierungsgewalt strukturiert gilt. Dieser Ästhetik der Vitalität, die aus Kechiches individuellem und kollektivem Habitus schöpft und teilweise durch eine insgesamt positive Rezeption sowohl in der allgemeinen als auch in der Fachkritik begünstigt wurde, ist auch sein Aufstieg zu einer der Leitfiguren des zeitgenössischen französischen Kinos zu verdanken. Jedoch weisen die missliebigen Reaktionen, denen er immer wieder ausgesetzt ist, darauf hin, dass ein Teil des Feldes nicht bereit ist, ihn rückhaltlos als bedeutenden Regisseur zu akzeptieren.

Schlussbetrachtungen

Und wenn Marivaux Recht hätte?

Am Ende der vorliegenden Untersuchung möchte ich diese Frage im Hinblick auf die »illusio« und die Spannungen des französischen Films aufgreifen. In Marivaux' Theaterstück *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) geht es um die Aussichtslosigkeit, dass der Mensch seiner sozialen Lage nicht entkommen kann. Trotz aller Vertuschungsversuche und jenseits des äußeren Anscheins erkennen sich die Reichen untereinander und auch die Armen. Man kann sich wie ein Reicher kleiden und bewegen, aber man wird stets von seiner Realität als Armer eingeholt und umgekehrt. Diese Erkenntnis ist die Quintessenz des Stücks, die Kechiche in seinem Film *L'Esquive* (2003) kunstvoll in Frage zu stellen versucht. Das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit hat dies verdeutlicht. Und so wird die Frage, ob Marivaux Recht hat, durch einen Vergleich aktualisiert, der sich aus einer Nachrichtenlage im Winter 2023/24 in Frankreich ergibt. Es geht um den Aufschrei, den der Film *Mektoub my love: Intermezzo* (2019) ausgelöst hat, und um die Reaktionen, die auf die jüngsten Aufdeckungen über Gérard Depardieu in Frankreich folgten.

In einem Dokumentarfilm über Gérard Depardieu, der 2018 gedreht wurde und erst im Dezember 2023 erschien, äußert sich der französische Schauspieler fortwährend äußerst sexistisch. Er rechtfertigt und bagatellisiert sexuelle Beziehungen mit Minderjährigen. Diese Äußerungen reihen sich ein in die seit 2020 von französischen Schauspielerinnen erhobenen Vorwürfe wegen Vergewaltigung und sexueller Übergriffe.[1] Allerdings kam es zu einer Flut von Aufrufen und Petitionen,[2] unter anderem seitens der französischen Filmindustrie, Depardieu solle

1 Vgl. Alice Clavier (15.12.2023): »Le Figaro«. *Gérard Depardieu accusé d'agressions sexuelles, aurait quitté la France pour la Belgique*. Online unter: https://www.lefigaro.fr/culture/gerard-depardieu-accuse-d-agressions-sexuelles-aurait-quitte-la-france-pour-la-belgique-20231215 [abgerufen am 19.01.2024]

2 Nathalie Baye et al. Zitiert nach Le Monde avec AFP (25.12.2023): »Le Monde«. *Gérard Depardieu. Des artistes dénoncent dans une tribune un ›lynchage‹ de l'acteur, ›dernier monstre sacré‹ du cinéma*. Online unter: https://www.lemonde.fr/cinema/article/2023/12/25/des-artistes-de

als »dernier monstre sacré du cinéma«[3] unterstützt und geschützt werden. Die Entschlossenheit des französischen Präsidenten Macron, die Unschuldsvermutung von Depardieu zu verteidigen und dabei seine Kulturministerin zu diskreditieren, hat viele überrascht und bei den Opfern sowie in linken und feministischen Kreisen für Empörung gesorgt. Depardieus Anhänger*innen zufolge sollte sein Talent von jeglicher Kritik ausgenommen werden. Als »légende vivante du cinéma français«[4] scheint Depardieu eine Art Straflosigkeit zu genießen. Diese Sachlage suggeriert, dass das künstlerische Genie gegebenenfalls über jede persönliche Verantwortung erhaben sei. Dies wäre eine Doppelmoral, da sie den Reaktionen auf Kechiches letzten Film entgegengesetzt ist.

Gab es einen Skandal, der das 72. Internationale Filmfestival in Cannes geprägt hat, dann war es laut vielen Filmkritiker*innen[5] Kechiches Film *Mektoub my love: Intermezzo* (2019). Dieser Film, der zweite Teil einer semi-autobiografischen Trilogie, kam bislang nie in die Kinos, was unter anderem auf eine Reihe von Spannungen zurückzuführen ist, die er ausgelöst hat. Diesmal wurde der Regisseur unter anderem für seinen anstrengenden Arbeitsprozess, vor allem seit *La Vie d'Adèle* (2013), die längere Drehzeit und eine angebliche psychologische Manipulation der Schauspielerinnen angeprangert. Kechiches Kameraarbeit soll angeblich wegen seiner Vorliebe für kallipygische weibliche Silhouetten das Bild der Frau erniedrigen und an Pornografie grenzen.[6] Die kritische Stellungnahme der Gewerkschaft der franzö-

---

noncent-un-lynchage-de-gerard-depardieu-dernier-monstre-sacre-du-cinema_6207660_3476.html [abgerufen am 19.01.2024]

3 Ebd.

4 Clément Machetto (12.12.2023): »Femme Actuelle«. ›Je n'ai jamais eu le moindre problème‹: Gérard Depardieu reçoit le soutien de Nathalie Baye. Online unter: https://www.femmeactuelle.fr/actu/news-actu/je-nai-jamais-eu-le-moindre-probleme-gerard-depardieu-recoit-un-soutien-de-taille-grace-a-nathalie-baye-2167507 [abgerufen am 10.01.2024]

5 Vgl. Marc Cassivi (25.05.2019): »La Presse«. *Festival de Cannes: Les foufounes électriques d'Abdellatif Kechiche*. Online unter: https://www.lapresse.ca/cinema/2019-05-25/festival-de-cannes-les-foufounes-electriques-d-abdellatif-kechiche [abgerufen am 10.12.2023]. Caroline Vié (24.05.2019): »20 Minutes«. *Festival de Cannes: Abdellatif Kechiche ne veut pas entendre parler du sexe dans ›Mektoub my love‹*. Online unter: https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2525187-20190524-festival-cannes-kechiche-veut-entendre-parler-sexe-mektoub-my-love#:%7e:text=%C2%AB%20Je%20ne%20veux%20plus%20r%C3%A9pondre,tr%C3%A8s%20clair%20avec%20les%20com%C3%A9diens [abgerufen am 10.12.2023]. Marc Alin (24.05.2019): »Télé-Loisirs«. *Ambiance tendue à Cannes, Abdellatif Kechiche clashe un journaliste: ›Votre question est imbécile et malsaine‹*. https://www.programme-tv.net/news/cinema/233122-ambiance-tendue-a-cannes-abdellatif-kechiche-clashe-un-journaliste-votre-question-est-imbecile-et-malsaine/ [abgerufen am 10.12.2023]

6 Vgl. Jérôme Vermelin (07.06.2019): »TFIInfos«. *Porno ou pa porno? Que va devenir ›Mektoub my love: Intermezzo‹ (2019) le sulfureux film d'Abdellatif Kechiche ?*. Online unter: https://www.tf1info.fr/culture/porno-ou-pas-porno-que-va-devenir-mektoub-my-love-intermezzo-le-sulfureux-film-d-abdellatif-kechiche-2123434.html [abgerufen am 13.12.2023]

sischen Agent*innen für Künstler*innen (*Syndicat des Agents Artistiques Français*) soll hier nicht unerwähnt bleiben. Ihre Vorwürfe verknüpft manche französische Filmkritik mit Kechiches arabischen Wurzeln. Hierzu schreibt beispielsweise Marc Cassivi: »Mektoub se traduit par ›ce qui est écrit‹. Mais comment traduit-on ›mon oncle qui se rince l'œil‹ en arabe?«[7] Als er nach seinen Drehpraktiken befragt wurde, verteidigte Kechiche sich wie folgt: »Je ne veux plus répondre à la question de ›comment je fais?‹ J'ai trop vécu des choses malsaines par rapport à mon travail avec les acteurs, les rumeurs disant qu'il est méchant.«[8] Wie seine Dreharbeit sich zusammensetzt und welche Motivationen seinem Drehkonzept zugrunde liegen, wolle er nicht länger beantworten.

Es muss hier erwähnt werden, dass Kechiche seitdem keinen neuen Film gedreht hat. Das wirft erneut auf der Ebene der französischen Filmkultur mehrere Fragen auf, die alle miteinander verbunden sind: das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Freiheit und dem Vergnügen der Frau als Schauspielerin, das Spannungsfeld zwischen Film, seiner Beziehung zur Kunst und Moral. In Anlehnung an Depardieu thematisiert diese Episode auch den Bezug von Film zu Nation und Ethnizität. Sie vergegenwärtigt die Frage, wie frei migrantische beziehungsweise postmigrantische Filmemacher sind, solche Probleme anzugehen, oder wie frei beziehungsweise anerkannt migrantische Filmemacher*innen innerhalb nationaler Filmkulturen in Westeuropa arbeiten können. Diese Fragen lassen sich offensichtlich nur schwer erschöpfend klären. Nichtdestotrotz hat die vorliegende Arbeit den Versuch unternommen, sie aus anderen sowohl theoretischen als auch praxisorientierten Blickwinkeln zu beleuchten.

Kechiche als *minor minoritarian* Filmemacher

Die vorliegende Arbeit hat sich insbesondere mit dem französischen Regisseur Abdellatif Kechiche auseinandergesetzt. Dabei wurde seiner Positionierung anhand von dessen Filmwerken hauptsächlich im Hinblick auf die französische Nation und innerhalb der französischen Filmkultur nachgegangen. Diese Arbeit bezieht zu den in der einschlägigen Analyse aufgestellten Thesen kritisch Stellung. Sie führt auf, inwiefern die Auseinandersetzung mit Trajektorien und Werken von Filmschaffenden mit afrikanischer Migrationsgeschichte wie Abdellatif Kehciche in westeuro-

7 Marc Cassivi: »La Presse«. a.a.O.

8 Maxime Birken (24.05.2019): »Huffpost«. *Au Festival de Cannes, Abdellatif Kechiche s'emporte contre un journaliste Avec ›Mektoub my love: Intermezzo‹. Le cinéaste est en lice pour la Palme d'Or*. Online unter: https://www.programme-tv.net/news/cinema/233122-ambiance-tendue-a-cannes-abdellatif-kechiche-clashe-un-journaliste-votre-question-est-imbecile-et-malsaine/ [abgerufen am 10.12.2023]

päischen Filmkulturen neue Ansätze verlangen. Der *minor minoritarian* Film wird als Beispiel hierfür angeführt. Im Folgenden werden die aussagekräftigsten Schlussfolgerungen zusammengefasst, die sich aus der Diskussion herauskristallisiert haben.

Die Erkenntnis, dass sich Kechiches Wortergreifung innerhalb des französischen Filmfeldes als positiv und zugleich als klaustro- und agoraphobisch ausmalen lässt, deutet auf eine *minor minoritarian* Ästhetik hin. Diese Ästhetik steht im Mittelpunkt seiner filmischen Imagination und Schöpfung. Sie speist sich in Anlehnung an Kafka aus den von Kechiche selbst wahrgenommenen und erlebten vier Unmöglichkeiten innerhalb eines multikulturellen Kontextes.[9] Die daraus erzeugten Zwischenräume führen zu dem, was Alena Strohmeier als »hybride Amalgame stilistischer, sprachlicher, generischer, narrativer und ästhetischer Vielfalt«[10] bezeichnet hat. Die positive klaustro- und agoraphobische Wortergreifung Kechiches ließ sich aus mindestens zwei Perspektiven belegen, nämlich aus einer gattungsorientierten und einer stilorientierten.

Die klaustro- und agoraphobische Wortergreifung Kechiches kann aus gattungsorientiertem Blickwinkel anhand von *La Faute à Voltaire* (2000), *L'Esquive* (2003) und *Vénus noire* (2010) nachgewiesen werden.

Mit *La Faute à Voltaire* (2000) zeichnet sich eine ambivalente Beziehung zum *cinéma beur* und dessen Merkmalen ab. Selbst wenn die Geschichte des Films einerseits unter dem Prisma eines von Push- und Pull-Faktoren angetriebenen Migranten ausgearbeitet wird, der sich schwertut, in Frankreich Fuß zu fassen, so zeigt andererseits die Ästhetik des Regisseurs Folgendes auf: gewisse Codes des *cinéma beur* brechen und sich von diesem Genre-Etikett emanzipieren zu wollen. Dies spiegelt sich unter anderem in seinen naturalistischen Kamerafahrten sowie der Länge seiner Szenen und Erzählblöcke wider. Sein Distanzierungsversuch lässt sich insbesondere aus seiner Annäherung an die französische klassische Poesie von Pierre de Ronsard herauslesen. Kechiche reflektiert auch seinen Abstand vom *cinéma beur* mittels einer kritischen Stellung zu einem unterstellten sogenannten ethnischen Puritanismus, der meist im *cinéma beur* auftaucht und migrantischen Schauspieler*innen mit arabischer beziehungsweise nordafrikanischer Migrationsgeschichte zugeschrieben wird. Anhand der anders ausgearbeiteten Rolle der migrantischen Figur Jallel ist es Kechiche gelungen, dieses als ethnisch und rassifizierend anzusehende Narrativ aufzubrechen. Kechiches kritische Positionierung zum *cinéma beur* wird am deutlichsten im Motiv des Untergrunds sichtbar. Dabei erfolgt eine Deterritorialisierung der Migrant*innen-Figur von der Peripherie zu seiner Reterritorialisierung in den Mittelpunkt der heutigen französischen Gesellschaft. Migrant*innen werden im Kontext der Postmigration zur Drehachse, von der aus Frankreich als

9 Mehr hierzu siehe bitte in der Einführung, S. 5f.

10 Alena Strohmaeier (2019): *Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme*. Wiesbaden: Springer VS, S. 229.

République, wie dies schon von Voltaire und seinen Gesinnungsgenossen angestrebt wurde, immer noch als ein unvollendetes Projekt erscheint.

L'Esquive (2003) hat sich endgültig vom *cinéma de banlieue* befreit; einem Genre, das Jugendkriminalität und die Kluft zwischen Vorstadt und Stadt als Symbol der *République* abbildet. Im *cinéma de banlieue*, wie dies in der Analyse ausgeführt wurde, tauchen überwiegend spezifische Musikstile als ethnische und ethnografische Marker der Vorstadt auf. Kechiches Filmansatz distanziert sich von diesen Markern, um das mutierende und transformative Potenzial seiner *minor minoritarian* Ästhetik gegenüber dem *cinéma de banlieue* besonders hervorzuheben. Dabei verschiebt er den Blick auf eine in der *République* isolierte kriminelle Vorstadtjugend in eine völlig andere Richtung. Er zeichnet das Bild von Jugendlichen, die fähig sind, sich selbst und ihre Zukunft zu transformieren. Dies erfolgt hauptsächlich durch sozialen Aufstieg und die Integration in ein republikanisches Projekt, die jeweils durch die institutionelle Schule und das klassische Theater vermittelt werden. *L'Esquive* (2003) stellt nicht einfach verschiedene ethnografische Referenzen nebeneinander, sondern bringt sie in Dialog miteinander, was zu neuen Sinndeutungen des Vorortes führt und sich somit als produktiv erweist. Seinem Ansatz gelingt es, die Vorstadt mit der *République* zu versöhnen. Die Verschiebung rechtfertigt diesen *minor minoritarian* Filmansatz somit ebenso als affirmative Praxis, die auch Einfluss auf Kechiches symbolisches Kapital und seine größere Wahrnehmung innerhalb der nationalen Filmkultur hat. Die Vermehrung seines symbolischen Kapitals wurde überwiegend durch renommierte Filmpreise wie die *Césars* und eine insgesamt überaus positive Filmkritik begünstigt.

Bei näherer Betrachtung des Films *Vénus noire* (2010) wurde Kechiches Bereitschaft deutlicher, neue Gattungen zu erkunden und sich somit nicht in die Falle rassistisch geprägter Genres beziehungsweise Genrekonventionen zu verstricken. So bewegt sich *Vénus noire* (2010) zwischen dem historischen Genre und dem Biopic. Die Artikulation eines Biopics über ein Schwarzes, weibliches, afrikanisches Subjekt aus dem 19. Jahrhundert hat mindestens zwei Überlegungen angeregt: Auf der einen Seite liegt bei Kechiche eine kritische Positionierung gegenüber dem Biopic innerhalb der französischen Filmkultur vor, das bis dahin im Wesentlichen auf das metropolitane Frankreich ausgerichtet zu sein schien. Dieses Genre war hagiografisch auf das metropolitane Frankreich ausgerichtet und ignorierte beispielsweise aktuelle postkoloniale Herausforderungen, mit denen die französische Nation konfrontiert ist. An dieser Stelle kann ein multiperspektivischer Ansatz zu nationalen Erinnerungsfragen herbeigeführt werden. Diese ästhetische Lücke wird in *Vénus noire* (2010) überwiegend durch Reflexionen über die Figur von Sawtche Bartmann und ihren tragischen Werdegang im Frankreich der *Lumières* gefüllt. Auf der anderen Seite zeigte sich *Vénus noire* (2010) nicht nur als reflexives Medium des kollektiven französischen Gedächtnisses, sondern in Anlehnung an Genette auch als Palimpsest des kollektiven Gedächtnisses von Kolonialismus in Frankreich.

Kechiches Filme lassen sich in ihrer grenzenüberschreitenden Logik nicht einem einzigen Genre oder Stil zuweisen. Diese stilbasierte klaustro- und agoraphobische Multiperspektivität tritt besonders in den Filmen *La Graine et le Mulet* (2007), *La Vie d'Adèle* (2013) und *Mektoub my love: Canto uno* (2017) hervor. Alle drei Filme stellen außerdem eine bemerkenswert deutliche Distanzierung vom Pariser Mainstream in Frankreich dar, da sie jeweils in Sète, Lille und erneut Sète gedreht wurden.

Im Anschluss an diese Distanzierung kann man in *La Graine et le Mulet* (2007) mit Nanna Heidenreich eine Art Bilderstreit[11] um das Bild der Weiblichkeit erkennen. Denn im Gegensatz zu einem der bekanntesten und umstrittensten visuellen Marker des Ausländer*innendiskurses, dem Kopftuch und dem eingeschlossenen Raum der Frau, suggeriert Kechiche eine Frau im Allgemeinen und eine Frau mit arabischen Bezugspunkten insbesondere, die sich ausdrücklich freier und emanzipierter zeigt. Außerdem führt er migrantische Subjekte aus der Einwanderungswelle der 70er Jahre vor, die sich aber explizit von Fragen der Rückkehr in die Heimat abwenden. Trotz Widrigkeiten verschiedenster Art versuchen sie eher, ihren Platz im Zentrum der *République* zu finden. Indem er immer wieder die Perspektive verschiebt, setzt er mit seinem Film ein »Recht auf Opazität«[12] durch: das Recht, nicht identifizierbar oder identisch zu sein. Kechiche gibt sich selbst das Recht, widersprüchlich und undurchsichtig gegenüber dem vorherrschenden Diskurs über das Fremde zu sein, und wendet sich stärker den existentialistischen Werten der Offenheit, der Freiheit und Gleichheit zu.

Weiterhin gibt es keinen deutlichen Anhaltspunkt dafür, Kechiches Filme als ausschließlich und einheitlich migrantisch zu kennzeichnen. Der Film *La Vie d'Adèle* (2013) ist dafür ein deutlicher Beleg. Er kann wohl laut Filmkritiken als einziger lesbischer Film gelten, der in die französische Mainstream-Kultur eingeflossen ist[13] und sich somit von Werken von Regisseur*innen wie Sciamma (*Tomboy,* 2011), Guiraudie (*L'Inconnu du lac,* 2013) und Gallienne (*Les Garçons et Guillaume, à table!*, 2013)

---

11 Nanna Heidenreich (2015): *V/Erkennungsdienste. Das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript, S. 306.

12 Edouard Glissant zit.n. Nanna Heidenreich: Ebd., S. 17.

13 Vgl. Paul Johnson (2018): »Adaptation and Intertextuality in Abdellatif Kechiche's ›Blue Is the Warmest Color (La Vie d'Adèle-Chapitres 1 et 2)‹«. In: *Literature/Film Quarterly* 46.1, 2018. Online unter: https://www.jstor.org/stable/48678489 [abgerufen am 30.11.2023]. Maria Soto-sanfiel/Adriana Ibiti (2016): »Lesbian Sex in Mainstream Cinema and Audience Enjoyment«. In: *Sexuality & Culture* 20.3, S. 555–578. Timé Zoppé (03.02.2013): »Troiscouleurs«. *QUEER GAZE. ›La Vie d'Adèle, Ou ce que c'est d'être lesbienne‹ par Charlie Medusa*. Online unter: https://www.troiscouleurs.fr/article/queer-gaze-la-vie-dadele [abgerufen am 30.11.2023]. Marie-Noëlle Tranchant (28.02.2014): »FigaroVox«. *La Vie d'Adèle pour tous*. Online unter: https://www.lefigaro.fr/vox/culture/2014/02/28/31006-20140228ARTFIG00112-la-vie-d-adele-pour-tous.php [abgerufen am 30.11.2023]

deutlich abgrenzt. In diesem Zusammenhang ist vor allem Kechiches Talent zu würdigen, das französische Mainstream-Kino, das Regisseur*innen mit einer gewissen Migrationsgeschichte bislang weitgehend vorenthalten war, zu integrieren und sich mittels seiner Auszeichnung auf dem Filmfestival in Cannes an dessen Spitze zu setzen. Diese Fähigkeit, den rassistischen Logiken des Feldes zu entkommen und sie zu antizipieren, ist verknüpft mit der Weiterentwicklung seiner *minor minoritarian* Ästhetik. Diese setzt sich vorwiegend aus der Verschärfung seines naturalistischen (Fülle von Nah- und Großaufnahmen, lange Erzählsequenzen) und seines antipuritanischen Stils zusammen. Darauf baut er über die französische Philosophie und die Literatur des Existenzialismus einen tiefen Dialog mit der nationalen Community in Frankreich auf.

Kechiches Stil nimmt in *Mektoub my love: Canto uno* (2017) insbesondere Verflechtungen, Wechselwirkungen und Transformationsprozesse in den Blick. Der Film steht in einem ständigen kulturellen und ästhetischen Austausch mit Filmschaffenden aus der Nouvelle Vague. Dieser beruht auf ästhetischen Anleihen beim poetischen Realismus eines Renoir, Vigo oder Carné. Diesmal lässt Kechiches Regieansatz seine postmigrantischen Subjekte mit zugespitzten »persistances regionales«[14] und einer ausgelassenen Sommerstimmung der 90er Jahre verschmelzen. Dabei aktualisiert er sein filmisches Schaffen mit der Tradition der französischen Nouvelle Vague und stellt zugleich erneut migrantische Figuren in den Vordergrund. Diese Artikulierung erfolgt abseits der miserabilistischen Abbildungen, die mindestens ab den 90er Jahren innerhalb der nationalen Filmkultur in Frankreich im Trend lagen. Darüber hinaus geht es Kechiche auch hier um eine palimpsestartige Positionierung gegenüber dem französischen *cinéma beur*.

Kechiches ästhetischer Zugriff wird in dieser Arbeit insbesondere mit einer Unterkategorie des *minor minoritarian cinema* in Verbindung gebracht, und zwar der Vitalität. Sie stellt das Verständnis von Genres und Stilen als monolithischen Gebilden auf die Probe. Kechiches Vitalität besteht darin, dass es kaum möglich ist, seine ästhetischen Praktiken unter dem Prisma eines einzigen Genres oder Stils zu erfassen. Seine vitale Ästhetik gibt Aufschluss über die dialogischen Praktiken und interaktiven Dynamiken, die zwischen den Akteur*innen eines Feldes bestehen, insbesondere bei jenen mit Migrationsgeschichte. Kechiches Vitalität legt insbesondere Rechenschaft über seine Bereitschaft ab, die Dynamiken des Feldes zu erleiden, mit ihnen aber auch zu korrespondieren, sich (neu) zu positionieren und die eigene Wahrnehmung innerhalb des Feldes mit zu beeinflussen. Sie unterstreicht eine *minor minoritarian* Ästhetik als entscheidendes Agency in der Dramaturgie nationaler Filmkulturen in Westeuropa im Allgemeinen und insbesondere in Frankreich.

Kechiches Filmschaffen schöpft zwar aus einem Fundus an autobiografischen Erfahrungen, ist aber keineswegs Selbstzweck, sondern Mittel zur Entstehung und

14 Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 60.

Entfaltung des »peuple qui manque«.[15] Kechiches biografische Erlebnisse als migrantisches und rassifiziertes Subjekt bilden mitunter den Ausgangspunkt für die politische Beschaffenheit und interkulturelle Sensibilität seiner *minor minoritarian* Filmpoesis. Hierbei ist die zentrale Rolle der Migrant*innenfigur nach wie vor einer der Eckpfeiler. Da sie den mutierenden, interpenetrierenden Funktionsweisen des deleuzianischen Rhizoms ausgesetzt ist, zeigt sich diese Figur vielfältig. Manchmal handelt es sich um umherziehende Immigrant*innen der heutigen Zeit wie in *La Faute à Voltaire* (2000), manchmal auch um das junge postmigrantische Subjekt der französischen Vorstädte (*L'Esquive*, 2003). Es ist wie in *L'Esquive* (2003) und *La Graine et le Mulet* (2007) ebenfalls ein mannigfaltiges Rhizom, das sich in der jungen Frau im Allgemeinen und insbesondere in der arabischen Frau fokussiert. Es aktualisiert sich außerdem in *Vénus noire* (2010) in der Figur der jungen Schwarzen Frau des 19. Jahrhunderts, die dem Wahnsinn einer kolonialen Macht und Pseudowissenschaft ausgesetzt wurde. Danach erneuert es sich in *La Vie d'Adèle* (2013) in den Verwirrungen einer jungen queeren Frau der heutigen Zeit. Es sei darüber hinaus auch hingewiesen auf die kreative Gestaltung afropolitaner Identitäten oder die Würdigung von Immigrant*innen der 1970er Jahre. So werden diese vielfältigen Migrant*innenfiguren zu Figurationen der Nation, zur affirmativen beziehungsweise dekonstruktivistischen Artikulation von Nationvorstellungen. Kechiches Filme hinterfragen Idealbilder der französischen Nation, ausgehend von ihren sozialen Tabus, ihren rassistischen Imponderabilien, ihren kolonialen Amnesien und ihren stummen Schmerzen. Sein *minor minoritarian* Ansatz kann zudem als humanistisch und therapeutisch gelten. Denn er lässt durch politische und interkulturelle Interventionen ausgestoßene Körper und entmenschlichte Subjekte (wieder) auferstehen. Er versucht durch eine palimpsesthafte Kritik des nationalen Gedächtnisses, eine Nation mit ihren Ängsten zu konfrontieren und sie davon zu befreien.

In Kechiches Filmen bildet der Mythos einen Ort der Aushandlung für neue Imaginationen sowohl für die Nation als auch gegenüber filmisch genrekonformen Praktiken. Seine postkoloniale und intersektionale Herangehensweise an das Biopic innerhalb der nationalen Filmkultur regt an, den Kanon dieses Genres in Frankreich zu erweitern, aber auch den Mythos Frankreichs als großartige Nation kritisch zu überdenken. Ausgehend von der Einzelgeschichte Sawtches, adressiert sein Film *Vénus noire* (2010) die Bedingungen, unter denen das kollektive Gedächtnis und die nationale Erinnerung in Frankreich zusammengesetzt werden. Die *minor minoritarian* Perspektive suggeriert hier radikale Eingriffe in eine Kultur der Amnesie und damit die Neuartikulierung von Geschichten, Geschichte und Gedächtnis. Dadurch kann sie auch als ein politisches und kritisches Ereignis gelten, das andere Räume möglich macht: Räume des Zeigens, Sehens und auch des Zirkulierens

15 Gilles Deleuze (1993): *Critique et clinique*. a.a.O., S. 14.

anderer Bilder und Diskurse. In diesem Sinne bedeutet die *minor minoritarian* Perspektive, sich einen produktiven Eingang in affirmative, palimpsesthafte Räume zu verschaffen.

Kechiches Kino belegt eine Verankerung in der nationalen Filmkultur Frankreichs. Dies wird durch die geografischen, onomastischen, intellektuellen und kulturellen Bezüge bestätigt, die darin sichtbar werden. Zu diesen verschiedenen Registern gehören zum Beispiel die *Banlieue*, *La Place de la Nation*, regionale Prägungen, Namen aus der Philosophie und der Literatur wie Voltaire, Sartre, Marivaux und Anouilh. Sie sind keineswegs Selbstzweck, das heißt sterile Darstellungen beziehungsweise Abbildungen, sondern bieten dank des *minor minoritarian* Ansatzes eines Filmschaffenden mit Migrationsgeschichte Perspektiven, die über bloße und skurrile Migrationsdiskurse hinausgehen. Sie sind Orte der Produktion von Widersprüchen, Diskontinuitäten und Dissonanzen. Sie werden zu Zwischenräumen, die zur Aushandlung von interkulturellen beziehungsweise postmigrantischen Räumen dienen. In dieser Hinsicht deutet beispielsweise in *La Graine et le Mulet* (2007) Beijis Restaurant-Projekt mit Couscous und Fisch als Hauptmenü an, dass dieses mittlerweile klassische Gericht in die neueren kulturellen Mythologien eines postkolonialen Frankreichs eingefügt werden sollte. So entsteht erneut eine affirmative Praxis aus postmigrantischem Blick auf kulturelle Mythologien in Frankreich.

Minor minoritarian cinema: Über das französische *national cinema* hinaus?

Der Migrationsdiskurs erfährt mit dem *minor minoritarian cinema*-Begriff eine zwar kritische, aber affirmative Erweiterung: die Narrative über Immigrant*innen und damit auch über sich selbst werden neu beleuchtet. Wie es sich aus dem französischen Fallbeispiel Kechiche herauskristallisiert hat, können über die Hypothese einer ubiquitären Logik des *minor minoritarian cinema*-Begriff gesellschaftliche und kulturelle Modelle in westeuropäischen beziehungsweise postkolonialen Nationen im Hinblick auf deren kollektive Gedächtnisse und nationale Erinnerungen, Tabus, Widersprüche und Verblendungen hinterfragt werden. Wie bei Kechiche lässt sich untersuchten, ob und wie *minor minoritarian* Filme solche Dissonanzen zu entschlüsseln und aufzuklären versuchen. Dies belegt einmal mehr die zirkulierende, mutierende Logik des Rhizoms. Darüber hinaus kann aber hinsichtlich derselben Rhizom-Logik die Frage gestellt werden, inwiefern die *minor minoritarian* Ästhetik von Filmschaffenden mit Migrationsgeschichte Interaktionen und dialogische Dynamiken auf regionaler oder sogar globaler Ebene hervorbringt.

Angesichts der Analyse von Kechiches Filmen ergeben sich einige Folgerungen zum Begriff *minor minoritarian cinema*. Es muss zunächst nachdrücklich betont werden, dass diese diskursive Kategorie sich von den Logiken und Aporien des klassischen

Ausländer*innendiskurses entfernt. Ein filmschaffendes Subjekt, der als *minor minoritarian* gilt, emanzipiert sich von den in einem solchen Diskurs verborgenen *conspacing*-Logiken und den damit verbundenen filmischen genrekonformen Praktiken. Das heißt, die Migrationsgeschichte stellt in diesem neuen Paradigma nicht mehr die stigmatisierende Aporie eines Ausländer*innendiskurses dar, sondern ist eine der zentralen Matrizen eines transnationalen und ästhetischen Raums. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, gehört diese Migrationsdimension sowohl zum Kern des nationalen Narrativs als auch zum transnationalen Raum; sie wird immer flüchtiger, da nun jede*r von irgendwoher kommt und somit eine Migrationsgeschichte besitzt. Das Erkenntnisinteresse einer Kategorie wie *minor minoritarian* Film oder *minor minoritarian* Filmemacher*in besteht außerdem darin, die diskriminierenden und ausgrenzenden Denkweisen hinsichtlich anderer westeuropäischer nationaler Filmkulturen, die sich daraus ergeben können, abzuschwächen. Die ästhetische Tragweite dieses Begriffs auf die Probe anderer nationaler und filmästhetischer Kontingenzen zu stellen, wäre an anderen Stellen in mehrfacher Hinsicht sehr interessant.

Die Kategorie bleibt weitgehend rhizomatisch. Das bedeutet, dass der *minor minoritarian* Film nicht statisch und unbeweglich zu sein vermag. Seine Evidenz besteht ausschließlich in seiner Wandlungs- und seiner Erneuerungsfähigkeit. Wie die Analyse von Kechiches Filmen gezeigt hat, kann das rhizomatische Zeichen die Migrationsproblematik neu fokussieren, sich dann von ihr deterritorialisieren, um sich dann wieder auf Fragen zu Geschlecht, Sexualität oder *race* zu reterritorialisieren. Es ist also eine Art multidirektionaler Ansatz, der sich im Wechselspiel mit dem Zeichen, der Intentionalität des filmschaffenden Subjekts, aber auch der »illusio« und den Spannungsverhältnissen des Feldes erneuert. Obwohl Kechiches Ansatz im Wesentlichen intersektional bleibt, integriert seine Ästhetik manchmal auch Bestandteile aus den Imaginations- und Repräsentationssystemen der Mehrheitsgesellschaft. Dies gilt insbesondere für *La Vie d'Adèle* (2013). Hier stellen der Antipuritanismus sowie die Aufklärungsliteratur und -philosophie auf nationaler Ebene Anerkennung und ein größeres symbolisches Kapital für ein filmmachendes Subjekt mit Migrationsgeschichte sicher. Sollte sich eine solche Positionierung langfristig weiterentwickeln, dann könnte eine Folge sein, dass sich die kritischen Themenkomplexe zu *race* entschärfen. In diesem Zusammenhang wäre es ebenso relevant zu erfassen, wie transnationale Räume entstehen können, wie diese von postmigrantischen Mainstream-Filmemacher*innen innerhalb Westeuropas wahrgenommen und gepflegt werden. Vor allem gälte es auch zu erschließen, wie sich diese Wahrnehmung auf Fragen wie die von *race* auswirken.

An dieser Stelle möchte ich eine weitere Überlegung zur Vitalität des Konzepts eines *minor minoritarian* Films oder einer *minor minoritarian* Ästhetik anstellen. In seiner mutierenden Dimension stellt es eine Art Agency dar, die ästhetische und epistemische Veränderungen herbeiführen kann und somit die Machtverhältnisse

innerhalb der nationalen (oder gar globalen) Filmkultur beeinflusst. Da es sich auch aus der Weiterentwicklung von Diskussionen innerhalb von nationalen Filmkulturen speist, schöpft dieses Konzept seinen symbolischen Wert vor allem aus den Räumen der Würdigung und Legitimation wie renommierten Filmfestivals wie auch Wissenschafts- und Filmkritiken. Dabei trägt eine *minor minoritarian* Ästhetik wesentlich dazu bei, bestimmte Kategorien zu sprengen, neue Räume zu schaffen und neue Möglichkeiten zu eröffnen. Darunter werden neue Möglichkeiten zur Definition von Filmpraktiken im Allgemeinen und von ästhetischen Traditionen im Besonderen verstanden. Gemeint sind außerdem das Neuaushandeln und Umverteilen verschiedenster Kapitalarten, das Neuaushandeln von Genres und ästhetischen Konventionen. In diesem Zusammenhang sei zum Beispiel darauf hingewiesen, dass die ästhetische Agency zur Vermehrung des symbolischen Kapitals führen kann. Allerdings sollte an dieser Stelle betont werden, dass der Ballast des Feldes nie weit entfernt ist. Das Gegenteil zu suggerieren, wäre ein Trugschluss, der von der Logik des Rhizoms beziehungsweise der »illusio« des Feldes abweicht. Denn die Positionierungskämpfe innerhalb des Feldes können wie bei Kechiches *Mektoub my love: Intermezzo* (2019) gegen die Erneuerungslogik des symbolischen Kapitals arbeiten, was von der *minor minoritarian* Ästhetik so vehement angestrebt wird. Denn nicht immer ist die Evidenz ihrer Akzeptanz beziehungsweise ihrer Legitimation gesichert. Sie ist sogar der Evidenz ihrer ständigen Erneuerung ausgesetzt, der Grundbedingung des endlosen Rhizoms. Ausgehend davon und angesichts des immer schnelleren Aufstiegs von (rechts-)extremistischen Bewegungen in Europa stellen sich weitere Fragen. Eine davon besteht darin, wie die Agency einer *minor minoritarian* Ästhetik innerhalb von anderen westeuropäischen nationalen Filmkulturen wie in Deutschland oder Großbritannien beschaffen sein müsste, um sich deutlich gegenüber immer fremdenfeindlicheren Machtverhältnissen aus dem jeweiligen nationalen oder globalen Filmfeld zu positionieren.

Bibliographie

1. Primärliteratur

La Faute à Voltaire. Frankreich 2000, Abdellatif Kechiche, 133 Minuten.
L'Esquive. Frankreich 2003, Abdellatif Kechiche, 117 Minuten.
La Graine et le Mulet, Frankreich 2007, Abdellatif Kechiche, 151 Minuten.
Vénus noire. Frankreich 2010, Abdellatif Kechiche, 166 Minuten.
La Vie d'Adèle. Chapitre 1 et 2, Frankreich/Belgien/Spanien 2013, Abdellatif Kechiche, 180 Minuten.
Mektoub my love, canto Uno. Frankreich, 2017, Abdellatif Kechiche, 180 Minuten.
Mektoub my love, Intermezzo. Frankreich, 2019, Abdellatif Kechiche, 240 Minuten.

2. Sekundärliteratur

2.1 Medienverzeichnis

»*Ako*«. Full Album. Blick Bassy, Youtube (2016), https://www.youtube.com/watch?v=8ZNC4UAKlRc&list=PLAeeQZuz2bHI_rulj E4n2hYae799ae040 [abgerufen am 13.04.2024]
A la vie à la mort. Frankreich 1995, Robert Guédiguian, 100 Minuten.
Alien. USA 1979, Ridley Scott, 125 Minuten.
Aliens. USA 1986, James Cameron, 137 Minuten.
Alien 3. USA 1992, David Fincher, 114 Minuten.
Alien, Resurrection. USA 1997, Jean-Pierre Jeunet, 109 Minuten.
Aliens. USA 1986, James Cameron, 137 Minuten.
A nos amours. Frankreich 1983, Maurice Pialat, 102 Minuten.
Banlieue 13. Frankreich 2004, Pierre Morel, 84 Minuten.
Beaumarchais, L'Insolent. Frankreich 1996, Edouard Molinaro, 100 Minuten.
Bezness. Tunesien 1991, Nouri Bouzid, 110 Minuten.
Billy-ze-kick. Frankreich 1985, Gérard Mordillat, 95 Minuten.
Ça commence aujourd'hui. Frankreich 1999, Bertrand Tavernier, 117 Minuten.

Camille Claudel. Frankreich 1988, Bruno Nuytten, 175 Minuten.
Cloclo. Frankreich/Belgien 2012, Florent-Emilio Siri, 148 Minuten.
Coco avant Chanel. Frankreich 2009, Anne Fontaine, 105 Minuten.
Dalida. Frankreich 2017, Lisa Azuelos, 124 Minuten.
Dans la maison. Frankreich 2012, François Ozon, 105 Minuten.
Dans tes rêves. Frankreich 2005, Denis Thybaud, 95 Minuten.
Entre les murs. Frankreich 2008, Laurent Cantet, 128 Minuten.
Gainsbourg (vie héroïque). Frankreich 2010, Joann Sfar, 130 Minuten.
Il y a maldonne. Frankreich/Belgien 1987, John Berry, 82 Minuten.
Inch'Allah dimanche. Frankreich/Algerien 2001, Yamina Benguigui, 98 Minuten.
Jeanne d'Arc. Frankreich/Tschechien 1999, Luc Besson, 158 Minuten.
Lady Chatterly. Frankreich/Belgien 2006, Pascale Ferran, 168 Minuten.
La Journée de la jupe. Frankreich/Belgien 2009, Jean-Paul Lilienfeld, 87 Minuten.
Laisse béton. Frankreich/Algerien 1984, Serge Le Péron, 88 Minuten.
La Haine. Frankreich 1995, Mathieu Kassovitz, 98 Minuten.
L'Appel du silence, Frankreich 1936, Léon Poirier, 109 Minuten.
La Môme. Frankreich/Vereinigtes Königreich/Tschechien 2007, 140 Minuten.
La Smala. Frankreich 1984, Jean-Loup Hubert, 90 Minuten.
L'Atalante. Frankreich 1934, Jean Vigo, 89 Minuten.
L'Atelier. Frankreich 2017, Laurent Cantet, 113 Minuten.
La passion de Jeanne d'Arc. Frankreich 1927, Carl T. Dreyer, 114 Minuten.
La Thune. Frankreich 1991, Philippe Galland, 92 Minuten.
La Vie rêvée des anges. Frankreich 1998, von Erick Zonca, 113 Minuten.
Le Brio. Frankreich/Belgien 2017, Yvan Attal, 97 Minuten.
Le Bonheur. Frankreich 1965, Agnès Varda, 79 Minuten.
Le Défi. Frankreich 2002, Blanca Li, 94 Minuten.
Le Quai des brumes. Frankreich 1938, Marcel Carné, 91 Minuten.
Le Secret de Polichinelle. Frankreich 1997, Franck Landron, 100 Minuten.
Le Thé à la menthe. Frankreich/Belgien 1985, Abdelkrim Bahloul, 85 Minuten.
Le Thé au harem d'Archimède. Frankreich 1985, Mehdi Charef, 110 Minuten.
Les beaux gosses. Frankreich 2009, Riad Sattouf, 90 Minuten.
Les Choristes. Frankreich/Schweiz/Deutschland 2004, Christophe Barratier, 97 Minuten.
Les Garçons et Guillaume, à table!. Frankreich/Belgien 2013, Guillaume Gallienne, 84 Minuten.
Les Grands esprits. Frankreich 2017, Olivier Ayache-Vidal, 106 Minuten.
Les Sœurs Brontë. Frankreich 1979, André Téchiné, 120 Minuten.
L'Histoire d'Adèle H. Frankreich 1975, François Truffaut, 94 Minuten.
L'Inconnu du lac. Frankreich 2013, Alain Guiraudie, 97 Minuten.
Love. Frankreich 2015, Gaspar Noé, 134 Minuten.
Louise l'insoumise. Frankreich 1984, Charlotte Silvera, 100 Minuten.

Marie-Antoinette, reine de France. Frankreich/Italien 1956, Jean Delannoy, 120 Minuten.
Marius et Jeannette. Frankreich 1997, Robert Guédiguian, 105 Minuten.
Ma 6-T va crack-er. Frankreich 1997, Jean-François Richet, 119 Minuten.
Mensonges et Trahisons et plus si affinités. Frankreich 2004, 90 Minuten.
Mesrine, L'instinct de mort. Frankreich/Italien/Kanada 2008, Jean-François Richet, 113 Minuten.
Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère… Frankreich 1976, René Allio, 125 Minuten.
Monsieur Fabre. Frankreich 1951, Henri Diamant-Berger, 90 Minuten.
Monsieur Vincent. Frankreich 1946, Maurice Cloche, 110 Minuten.
Nous ne vieillirons pas ensemble. Frankreich/Italien 1972, Maurice Pialat, 106 Minuten.
Pasteur. Frankreich 1935, Sacha Guitry, 75 Minuten.
Pierre le fou. Frankreich/Italien 1965, Jean-Luc Godard, 105 Minuten.
Qalantica. Rachid Taha, Youtube [2000](2022), https://www.youtube.com/watch?v=hFwdVF_Odx8 [abgerufen am 13.04.2024]
Quand la mer monte. Frankreich/Belgien 2004, Yolande Moreau, 90 Minuten.
Ressources humaines. Frankreich 1999, Laurent Cantet, 100 Minuten.
Rois et Reines. Frankreich 2004, Mathieu Amalric, 150 Minuten.
Samia. Frankreich 2000, Philippe Faucon, 73 Minuten.
Selon Matthieu. Frankreich 2000, Xavier Beauvois, 105 Minuten.
Séraphine. Frankreich/Belgien 2009, Martin Provost, 125 Minuten.
Sous le soleil de Satan. Frankreich 1987, Maurice Pialat, 108 Minuten.
Stavisky. Frankreich 1984, Alain Resnais, 120 Minuten.
The Soul of a man. Vereinigte Staaten/Deutschland 2003, Wim Wenders, 79 Minuten.
Tomboy. Frankreich 2011, Céline Sciamma, 84 Minuten.
Tous les matins du monde. Frankreich 1991, Alain Corneau, 115 Minuten.
Un long dimanche de fiançailles. Frankreich/Vereinigte Staaten 2004, Jean-Pierre Jeunet, 133 Minuten.
Un, deux, trois, soleil. Frankreich 1993, Bertrand Bliers, 104 Minuten.
Wesh Wesh. Qu'est-ce qui se passe?. Frankreich 2002, Rabah Ameur-Zaïmeche, 83 Minuten.
Yamakasi. Frankreich 2001, Julien Seri/Ariel Zeitoun, 90 Minuten.
You make me feel(Mighty real). Sylvester, Youtube [1978](2020), https://www.youtube.com/watch?v=gD6cPE2BHic [abgerufen am 13.04.2024]
Yves Saint Laurent. Frankreich 2014, Jalil Lespert, 106 Minuten.
Zone Franche. Frankreich 1996, Paul Vecchiali, 76 Minuten.
100 % Arabica. Frankreich 1997, Mahmoud Zemmouri, 85 Minuten.

2.2 Literaturverzeichnis

Achille, Etienne/Moudileno, Lydie (2018): *Mythologies Postcoloniales. Pour une décolonisation du quotidien*. Paris: Honoré Champion.

Aeberhard, Romain/Pouget, Julien (2010): »National Origin Wage Differentials in France. Evidence from Matched Employer-Employee Data«. In: *Annales d'Economie et de Statistique* 99.100, S. 17–140.

Aïdan, Thomas (2018): »Mektoub my love d'Abdellatif Kechiche«. In: *La septième obsession. Filmer le XXI siècle, De Metropolis à Black Mirror* 15.2, S. 68–69.

Andersson, Lars G./Sundholm, John (2019): *The cultural practice of Immigrant Filmmaking. Minor Immigrant Cinema in Sweden 1950–1990*. Bristol/Chicago: Intellect.

Andrieu, Louis (2016): »Sexe, limites et censure au cinéma. Trois cas récents«. In: *Esprit* 425.6, S. 54–59.

Antor, Heinz: »Rezeptionsästhetik«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 5. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 650–652.

Assmann, Aleida (2012): *Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur*. Wien: Picus.

Assman, Aleida/Conrad, Sebastian (2010): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Memory in a Global Age. Discources, Practices and Trajectories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1–16.

Assmann, Aleida/Shortt, Linda (2012): »Memory and political change. Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Memory and political change*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1–14.

Aubert, Jean-Paul (1999): »Marseille. Le centre et la périphérie«. In: *CinémAction. La Marginalité à l'écran* 91, S. 142–152.

Auerbach, Erich (2015): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 11. Aufl. Tübingen: Francke.

Augé, Marc (1995): *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. Übers. von Howe, John. London/New York: Verso.

Attar, Farîd al-Dîn [1177](1996): *La Conférence des oiseaux*. Übers. von Garcin, Joseph H. Paris: Albin Michel.

Badou, Gérard (2000): »Sur les traces de la Vénus Hottentote«. In: *Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 27, S. 83–87.

Bailey, Cameron (1992): »What the story is. An interview with Srinivas Krishna«. In: *Cineaction* 28, S. 38–47.

Bancel, Nicolas et al. (Hg.) (2004): *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*. Paris: La découverte.

Bancel, Nicolas et al. (2018): *Sexe, Race & Colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*. Paris: La Découverte.

Berlin, Isaiah (1976): *Vico and Herder.* London: The Hogarth Press.

Beugnet, Martine (2004): »French cinema of the margins«. In: Ezra, Elizabeth (Hg.): *European cinema*. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 283–298.

Beugnet, Martine (2010): *La forme et l'informe. De la dissolution du corps à l'écran*. In: Game, Jérôme (Hg.): *Images des corps. Corps des images au cinéma*. Lyon: ENS Éditions, S. 49–68.

Bhabha, Homi (1990): »Introduction. Narrating the nation«. In: Ders. (Hg.): *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, S. 1–7.

Bhabha, Homi (2004): *The Location of culture*. London/New York: Routledge Classics.

Barral, Georges (1892): *Le Panthéon scientifique de la Tour Eiffel. Histoire des origines, de la construction et des applications de la tour de 300 mètres*. Paris: Albert Savine.

Barthes, Roland (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland (1970): *L'Empire des Signes*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil.

Bazin, André (1952): »Les deux Époques de Jean Renoir«. In: *Esprit* 188.3, S. 500–512.

Bergson, Henri (1939): *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France.

Blanchet, Philippe (2017): *Les mots piégés de la politique*. Paris: Textuel.

Bonnewitz, Patrice (1997): *Premières Leçons sur la sociologie de P. Bourdieu*. 2. Aufl. Paris: Presses Universitaires de France.

Bordwell, David (1985): Narration in the fiction film. Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David/Thompson, Kirstin (2008): Film Art. An Introduction. 8. Aufl. New York: McGraw-Hill.

Bortzmeyer, Gabriel (2020): *La Peuple précaire. Du Cinéma contemporain*. Paris: Les éditions Hermann.

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans-Jürgen (2002): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft.

Bosséno, Christian (1992): »Immigrant Cinema: National Cinema. The Case of Beur Film«. In: Dyer, Richard/Vincendeau, Ginnette (Hg.): *Popular European Cinema*. London/New York: Routledge, S. 47–57.

Boubtane, Ekrame (2016): »Le patrimoine des personnes migrantes en France«. In: *Revue d'Économie Financière* 122.2.

Bourdieu, Pierre/Passeron, Jean-Claude (1970): *La Reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Les éditions de minuit.

Bourdieu, Pierre (1978): *Choses dites*. Paris: Les éditions de minuit.

Bourdieu, Pierre [1979](1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übers. von Schwibs, Bernd/Russer, Achim. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1991): »Le champ littéraire«. In: *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, S. 3–46. Online unter: www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986 [abgerufen am 13.05.2017]

Bourdieu, Pierre [1992](1998): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Edition revue et corrigée. Paris: Éditions du seuil.

Bourdieu, Pierre (2001): »La production et la reproduction de la langue légitime«. In: Thompson, John B. (Hg.): *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, S. 65–98.

Braidotti, Rosi/Hanafin, Patrick/Blaagard, Bolette (2013): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *After Cosmopolitanism*. New York: Routledge, S. 1–8.

Braidotti, Rosi/Dolphijn, Rick (2014): »Deleuze's Philosophy and the Art of Life Or. What does Pussy Riot Know?«. In: Dies. (Hg.): *The Deleuzian century, Art, Activism, Life*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, S. 13–36.

Broca, Paul (1861): *Sur le volume et la forme du cerveau suivant les individus et suivant les races*. Paris: Typographie Hennuyer.

Brown, William (2013): »Minor Cinema«. In: Branigan, Edward/Buckland, Warren (Hg.): *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London/New York: Routledge, S. 290–293.

Butler, Alison (2002): *Women's Cinema, The Contested Screen*. London: Wallflower.

Butler, Judith (1988): »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«. In: *Theatre Journal* 40.4, S. 519–531.

Butler, Judith [1997](2001): *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Byg, Barton (2011): »A Review of German National Cinema. 2nd Edition«. In: *Quarterly Review of Film and Video* 28.2, S. 171–174.

Çağlar, Ayse/Schiller G., Nina (2015): »A Multiscalar Perspective on Cities and Migration. A Comment on the Symposium«. In: *Sociologia* 2, S. 1–9.

Cagle, Chris (2018): »Bourdieu and Film Studies. Beyond the Taste Agenda«. In: Austin, Guy (Hg.): *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*. New York/Oxford: Berghahn, S. 35–50.

Carlier, Jean-Yves (2009): »Existe-t-il un droit à la migration La cigogne et la maison«. In: Crépeau, François/Nakache, Delphine/Atak, Idil (Hg.): *Les migrations internationales contemporaines. Une dynamique complexe au cœur de la globalisation*. Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal, S. 389–407.

Carrión, Marta G. (2014): »Spain on the big screen. Regional imaginary, Popular culture and national identity in the Spanish cinema of the first half of the twentieth century«. In: *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* 6.1, S. 115–131.

Casanova, Pascale (2005): »Entretiens sur la République mondiale des Lettres«. In: Pradeau, Christophe/Samoyault, Stephanie (Hg.):, *Où est la littérature mondiale? Essais et savoirs*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, S. 139–150.

Casanova, Pascale (2008): *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.

Célestin, Roger (1996): *From Cannibals to Radicals. Figures and Limits of Exoticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (2008): *Les Coûts de production des films en 2007. Bilan statistique des films d'initiative française ayant reçu un agrément de production entre le 1er janvier et le 31 décembre 2007*. Paris: CNC.

Certeau, Michel de (1980): *L'invention du quotidien*. Tome I, Arts de faire. Paris: Gallimard.

Césaire, Aimé (1955): *Discours sur le Colonialisme.* Paris: Présence Africaine.

Chambers, Ian (1994): *Migrancy, Culture, Identity*. London: Comedi.

Charbonneau, Johanne/Germain, Annick (2002): »Les banlieues de l'immigration«. In: *Recherches sociographiques* 43.2, S. 311–328.

Chauliac, Marina (2022): »Nostalgie«. In: Berek, Mathias et al. (Hg.): *Handbuch sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–14.

Chauvin, Jean-Sebastien (2013): »La compagnie des hommes«. In: *Cahiers du cinéma* 690.Juni, S. 48–49.

Colebrook, Claire (2002): *Gilles Deleuze*. London/New York: Routledge.

Collenberg, Michèle (2019): Förderung interkultureller Kompetenz. Didaktische Gestaltungsprinzipien für die Lehrerbildung. Wiesbaden: Springer.

Collin, Françoise (1992): *Le Sexe des sciences. Les femmes en plus*. Paris: Éditions Autrement.

Colman, Felicity (2005): »Rhizome«. In: Parr, Adrian (Hg.): *The Deleuze Dictionary*. rev. edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 232–235.

Condron, Ann M. (1997): »Cinema«. In: Perry, Sheila (Hg.): *Aspects of contemporary French*. London/New York: Routledge, S. 208–225.

Conley, Verena (2005): »Minoritarian«. In: Parr, Adrian (Hg.): *The Deleuze Dictionary*. rev. edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 166–168.

Coquery-Vidrovitch, Cathérine (2009): *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*. Marseille: Agone.

Coste, Claude (2015): »Roland Barthes«. In: *French studies* 69.3.

Courtis, Delphine P. (2018): »Stereotypes about black bodies in French medical literature. Race, gender and sexuality (1780–1950)«. In: *Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences* 3, S. 316–317.

Crais, Clifton/Scully, Pamela (2011): *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A ghost story and a biography*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.

Cristiano, Anthony (2013): »The New Stakes for National Cinemas. A Word on the Case of Italy, and an Interview with Ivan Cotroneo«. In: *California Italian Studies* 4.2, S. 1–17.

Crofts, Stephen (2000): »Concepts of National Cinema«. In: Hill, John/Gibson, Pamela C. (Hg.): *World cinema. Critical approaches*. New York: Oxford University Press, S. 1–10.

Cury, Maurice (1991): »Un réalisme poétique«. In: *Europe* 748.69, S. 97–99.

Cuvier, Georges (1858): *Lettres de Georges Cuvier à C.M. Pfaff sur l'histoire naturelle, la politique et la littérature 1788–1792. Lettre du 31 décembre 1790*. Übers. von Marchant Louis. Paris: Victor Masson.

Damilaville, Edouard (1878): *Voltaire à Paris. Récit complet et détaille de l'arrivée et du séjour de Voltaire A Paris en 1778, sa dernière maladie, sa mort*. Paris: Librairie Sandoz & Fischbacher.

Debrew, Sarah (2019): »(Re)membering Sara Baartman, Venus, and Aphrodite«. In: *Classical Receptions Journal* 11.3, S. 336–354.

Decker, Lindsey (2016): »British cinema is undead. American horror, British comedy and generic hybridity in shaun of the dead«. In: *Transnational Cinemas* 7.1, S. 67–81.

Delaporte, Chloé (2015): *Le Genre filmique. Cinéma, Télévision, Internet*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Deleuze, Gilles (1962): *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, Gilles (1983): *Cinéma 1. L'image-mouvement.* Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles [1989](1985): *Cinema 2. The Time Image*. Minneapolis: Minnesota University Press.

Deleuze, Gilles (1993): *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles (2008): *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix [1972](1974): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix [1975](1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix [1980](1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Übers. von Ricke, Gabriele/Voullié, Ronald. Berlin: Merve Verlag.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2005): *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris: Les éditions de minuit.

Deligne, Jean/Rebato, Esther/Susanne, Charles (2001): »Race et Racisme«. In: *Journal des Anthropologues* 84.1, S. 217–235.

Delorme, Stéphane/Frodon, Jean-Michel (2007): »›Je tiens au peut-être‹. Entretien avec Abdellatif Kehciche«. In: *Cahiers du cinéma* 629.Dezember, S. 14–19.

Delorme, Stéphane (2013): »Kechiche/Grémillon«. In: *Cahiers du cinéma* 693.Oktober, S. 2–5.

Demanou, René (2020): *Das kulturelle Gedächtnis der Kolonialvergangenheit im globalen Kontext. Betrachtungen zur deutschen und afrikanischen frankophonen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Aisthesis.

Dhume-Sonzogni, Fabrice (2016): *Communautarisme. Enquête sur une chimère du nationalisme français*. Paris: Démopolis.

Diao, Claire (2017): *Double vague. Le nouveau souffle du cinéma français*. Vauvert: Au diable.

Douhaire, Samuel (22.10.2001): »L'Esquive«. In: *Libération*. S. 43.

Doran, Meredith (2007): »Alternative French, Alternative Identities, Situating Language«. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 11.4, S. 497–508.

Dubet, François (1995): »Les figures de la ville et de la banlieue«. In: *Sociologie du travail* 3.2, S. 127–150.

Dufour, Philippe (2004): *La Pensée romanesque du langage*. Paris: Seuil.

Duvernay-Bolens, Jacqueline (1995): »Homme zoologique. Races et racisme chez les naturalistes de la première moitié du XIXe siècle«. In: *Homme* 133.Januar-März, S. 9–32.

Ede, Amatoritsero (2016): »The politics of Afropolitanism«. In: *Journal of African Cultural Studies* 28.1, S. 88–100.

Eder, Klaus/Spohn, Willfried (Hg.) (2005): *Collective Memory and European Identity. The Effects of Integration and Enlargement*. London: Routledge.

Elsaesser, Thomas (1989): *New German cinema. A History*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Engel, Ulf/Middell, Matthias/Troebst, Stefan (Hg.) (2012): *Erinnerungskulturen in transnationaler Perspektive*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Englmann, Felicia (2015): »Zombienation. Von der gefährdeten *conditio humana* bei Ernst Cassirer und dem Mythos des 21. Jahrhunderts«. In: Lüddecke, Dirk/Dies. (Hg.): *Das Staatsverständnis Ernst Cassirers*. Baden-Baden: Nomos, S. 177–202.

Erll, Astrid (2007): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 155.

Erll, Astrid (2010): »Literaturwissenschaft«. In: Gudehus, Christian/Eichenberg, Ariane/Welzer, Harald (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 288–298.

Esquenazi, Jean-Pierre (1997): »Le renouvellement d'un jeu de langage. Genres et canaux«. In: *Réseaux* 81.15, S. 103–118.

Esquenazi, Jean-Pierre (2004): *Godard et la société française des années 60*. Paris: Armand Colin.

Esparbes, Julie (2008): *L'engagement dans le cinéma français contemporain. Marius, Franck, Kamel et les autres. Le ›réalisme social‹ à l'écran*. Lyon: Institut d'études Politiques de Lyon, Université de Lyon.

Ethis, Emmanuel (2009): *Sociologie du cinéma et de ses publics*. 2. Aufl. Singly, François de (Hg.): Villeneuve-d'Ascq: Armand Colin.

Fanon, Frantz (1952): *Peau noire Masques blancs*. Paris: Seuil.

Faradji, Helen (2008): »Supplique pour ouvrir un restaurant sur une plage de Sète. La Graine et le Mulet d'Abdellatif Kechiche«. In: *24 images. Sport et cinéma: jeu de puissance* 137.Juni-Juli, S. 55–56.

Faradji, Helen (2013): »Abdellatif Kechiche«. In: *24 images. 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain* 163.September, S. 27.

Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs. Filmanalyse*. 2. Aufl. Paderborn: UTB Verlag.

Fichte, Johann G. [1808](2008): *Reden an die deutsche Nation*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Field, Syd (1987): »Das Drehbuch«». In: Andreas Meyer et al. (Hg.): *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film, Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München/Leipzig: List, S. 11–120.

Figge, Maja (2021): »Mobilisierende (Afro-)Fabulationen. Mit Touki Bouki denken und handeln«. In: *Nach dem Film. Mit Film denken und handeln* 19. Online unter: https://nachdemfilm.de/index.php/issues/text/mobilisierende-afro-fabulationen [abgerufen am 24.10.2022]

Foroutan, Naika (2019): *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.

Foucault, Michel [1963](2004): *Death and the Labyrinth. The World of Raymond Roussel*. Übers. von Charles Ruas. London/New York: Continuum, S. 166–167.

Foucarde, Marie (2012): »Bollywood dans l'héritage du cinema indien«. In: *Théorème*, S. 18–31.

Fowler, Bridget (2001): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Reading Bourdieu on society and culture*. Oxford: Wiley- Blackwell, S. 1–21.

Fox, Alistair et al. (Hg.): *A Companion to Contemporary French Cinema*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, S. 136–160.

Frickey, Alain/Murdoch, Jake/Primon, Jean-Luc (2004): *Les débuts dans la vie active des jeunes après des études supérieures*. Marseille: CEREQ.

Frodon, Jean-Michel (2010): *Le Cinéma Français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Cahiers du cinéma.

Gabereau, Eve (2007): »›That's a world music film for us‹. The Distributor's Perspective. Conference Presentation«. In: Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe. Online unter: www.migrantcinema.net/podcasts/ [abgerufen am 27.03.2019]

Gabon, Alain (2009): »The transformation of French identity in Mathieu Kassovitz's Films Métisse (1993) and La Haine (1995)«. In: Gafaïti, Hafid/Lorcin, Patricia/Troyansky, David (Hg.): *Transnational Spaces and Identities in the Francophone World*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, S. 115–147.

Gaertner, Julien (2005): »Aspects et représentation du personnage arabe dans le cinéma français. 1995–2005: Retour sur une décennie«. In: *Confluences Méditerranée* 55. Herbst, S. 189–201.

Garcin, Jérôme (Hg.) (2007): *Nouvelles Mythologies*. Paris: Seuil.

Gehrmann, Susanne (2016): »Cosmopolitanism with African roots. Afropolitanism's ambivalent mobilities«. In: *Journal of African Cultural Studies* 28.1, S. 61–72.

Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Genette, Gérard [1983](1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.

Gertler, Martin (2023): *Forschen lernen. Tipps zum wissenschaftlichen Arbeiten*. 4. Aufl. Norderstedt: BoD.

Gilman, Sander (1985): »Black Bodies White Bodies. Toward an iconography of female sexuality in the late nineteenth-century Art, Medicine and Literature«. In: *Critical Inquiry* 12.1, S. 204–242.

Gilman, Sander (1989): *Sexuality. An illustrated history, Representing the sexual in Medicine and Culture from the middle Ages to the age of AIDS.*, New York: John Wiley & Sons.

Gillies, Alexander (1945): *Herder.* Oxford: Blackwell.

Gimello-Mesplomb, Frédéric (Hg.) (2012): *L'Invention d'un genre. Le cinéma fantastique français ou les constructions sociales d'un objet de la cinéphilie ordinaire*. Paris: L'Harmattan

Gnaba, Sami (2011): »Abdellatif Kechiche, ›Il y avait chez moi comme une sorte de complexe à prétendre à réaliser un film…‹«. In: *Séquences. La revue de cinéma* 272, S. 14–15.

Gnipep-oo Pembouong, Yannick (2020): *Generation und Strategie. Barbara Honigmann im literarischen Feld der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 1986–2015*. Vienna: V&R unipress.

Göktürk, Deniz (2000): »Migration und Kino, Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?«. In: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 329–347.

Göktürk, Deniz (2003): »Turkish delight, German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema«. In: Ross, Karen/Derman, Deniz (Hg.): *Mapping the Margins. Identity Politics and Media*. Cresskrill: Hampton Press, S. 177–192.

Goldberg, David T. (2015): *Debating race. Are we all postracial?* Cambridge/Malden: Polity Press.

Gordon, Marsha (2017): *Film is like a Battleground. Sam Fuller's War Movies*. New York: Oxford University Press.

Göttsche, Dirk (2020): »World Literature Beyond the Postcolonial? Afropolitanism in Contemporary African Diasporic Literature in English and German«. In: Sturm-Trigonakis, Elke (Hg.): *World Literature and the Postcolonial. Narratives of (Neo)Colonialization in a Globalized World*. Berlin: J. B. Metzler, S. 10–118.

Gould, Stephen (1985): *The Flamingo's smile. Reflections in Natural History*. New York/London: W.W. Norton & Company, S. 291–305.

Grandmaison, Olivier L. (2005): *Coloniser, Exterminer. Sur la guerre et l'État colonial*. Paris: Fayard.

Green, Mary J. (2011): »All in the Family. Abdellatif Kechiche's *La Graine et le Mulet* (*The secret of the grain*)«. In: *South Central Review* 28.1, S. 109–123.

Guattari, Félix (1996): *Psychoanalyse et transversalité. Essai d'une analyse institutionnelle*. Paris: La Découverte.

Guillaumin, Colette (2002): *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*. Paris: Gallimard.

Gunning, Tom (1989): »Towards a Minor Cinema. Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon«. In: *Motion Picture 3* 1.2, S. 2–5.

Hagelbüchle, Roland (2002): *Von Multi-Kultutralität zur Inter-Kulturalität*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hajjat, Addellali (2005): *Immigration postcoloniale et mémoire*. Paris: L'Harmattan.

Hake, Sabine (2002): *German National Cinema*. New York/London: Routledge.

Hall, Stuart et al. (1978): *Policing the crisis, ›Mugging‹, the state and Law and order*. London: Hutchinson.

Hall, Suzanne M. (2017): »Mooring ›super-diversity‹ to a brutal migration milieu«. In: *Ethnic and Racial Studies* 40.9, S. 1562–1573.

Hargreaves, Alec G. (1989): »Beur Fiction. Voices from the Immigrant Community in France«. In: *French Review* 62.4, S. 661–667.

Hargreaves, Alec G. (2003): »La représentation cinématographique de l'ethnicité en France. Stigmatisation, reconnaissance et banalisation«. In: *Questions de communication* 4.2, S. 127–139.

Hargreaves, Alec G. (2014): »De la littérature beur à la littérature de banlieue. Des écrivains en quête de reconnaissance«. In: *Africultures* 97.1, S. 144–149.

Hayward, Susan (1993): *French National Cinema*. New York/London: Routledge.

Hayward, Susan (2006): *Cinema studies. Key concepts*. New York/London: Routledge.

Heath, Stephen (2004): »The politics of Genre«. In: Prendergast, Christopher (Hg.): *Debating World Literature*. London/New York: Verso, S. 163–174.

Heidenreich, Nanna (2015): *V/Erkennungsdienste. Das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript.

Held, Virginia (2006): *The Ethics of Care. Personal, Political, and Global*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Héran, François (2018): *Migrations et sociétés. Leçon inaugurale prononcée le jeudi avril 2018*. Paris: Collège de France. Online unter: https://books.openedition.org/cdf/7721?lang=fr [abgerufen am 28.03.2021]

Herder, Johann G. (1985): »Wie die Philosophie zum Besten des Volks angenehmer und nützlicher werden kann«. In: Bollacher, Martin et al. (Hg.): *Johann Gottfried Herder, Werke in 10 Bänden*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Hesse, Barnor (2011): »The Self-Fullfilling Prophecy. Postracial horizon«. In: *South Atlantic Quarterly* 110.1, S. 155–178.

Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Hickethier, Knut (2010): *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Higson, Andrew (1989): »The concept of national cinema«. In: *Screen* 30.4, S. 36–47.

Hjort, Mette/Mackenzie, Scott (2000): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Cinema and Nation*. London/New York: Routledge, S. 1–15.

Hjort, Mette (2005): *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Higbee, Will (2007): »Locating the Postcolonial in Transnational Cinema. The Place of Algerian Émigré Directors in Contemporary French Film«. In: *Modern & Contemporary France* 15.1, S. 51–64.

Higbee, Will (2013): *Post-Beur Cinema, North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Higbee, Will (2015): »Diasporic and Postcolonial Cinema in France from the 1990s to the Present«. In: Fox, Alistair et al. (Hg.): *A Companion to Contemporary French Cinema*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, S. 136–160.

Hill, Marc/Yildiz, Erol (2014): »Einführung«. In: Dies. (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen, Ideen, Reflexionen*. Bielefeld: transcript, S. 7–9.

Homer, Sean (2005): *Jacques Lacan*. New York: Routledge.

Huggan, Graham (2001): *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*. 2 Aufl. London/New York: Routledge.

Huson, Nicholas (1996): »From nation to race. The origins of racial classificaton in eighteenth-century thought«. In: *Eighteenth-Century Studies* 29.3, S. 247–264.

Jacobs, Lea (1992): »The B Film and Problem of Cultural Distinction«. In: *Screen* 33.1, S. 1–13.

James, David E. (2005): *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley: University of California Press.

Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Jancovich, Mark (2002): »Cult fictions, Cult movies. Subcultural capital and the production of cultural distinctions«. In: *Cultural studies* 16.2, S. 306–322.

Jancovich, Mark (2010): »Two ways of looking, The critical reception of 1940s Horror«. In: *Cinema Journal* 49.3, S. 45–66.

Jeancolas, Jean-Pierre (2005): *Le Cinéma des Français. 15 ans d'années trente (1929–1944)*. Paris: Nouveau Monde Éditions.

Jensen, Sune (2006): »Rethinking subcultural capital«. In: *Young. Nordic Journal of Youth Research* 14.3, S. 257–276.

Johnson, Paul (2018): »Adaptation and Intertextuality in Abdellatif Kechiche's ›Blue Is the Warmest Color (La Vie d'Adèle-Chapitres 1 et 2‹)«. In: *Literature/Film Quarterly* 46.1, 2018. Online unter: https://www.jstor.org/stable/48678489 [abgerufen am 30.11.2023]

Johnston, Cristina (2010): *French Minority Cinema*. Amsterdam/New York: Rodopi.

Jwolpert, Daniel (2018): »The author and his corpse. German classical culture in the National Cinema of occupied Germany«. In: *German Life and Letters* 71.2, S. 154–168.

Kafka, Franz (1958): *Briefe. 1902–1924*. Brod, Max (Hg). Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Kafka, Franz (1976): *Tagebücher 1910–1923*. Brod, Max (Hg.). Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Kelly, George A. (1968): »Introduction«. In: Fichte, Johann G.: *Addresses to the German Nation*. New York: Harper & Row.

Keutzer, Oliver et al. (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.

Kilcher, Andreas (2012): »Kafka, Franz«. In: Ders. (Hg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. 2. Aufl. Weimar/Stuttgart: J. B. Metzler, S. 253–256.

King, Daniella R. (2017): »Britain's Black filmmaking workshops and collective practice«. In: Clayton, Sue/Mulvey, Laura (Hg.): *Other cinemas. Politics, Culture and experimental film in the 1970s*. I.B. Trauris, London/New York, S. 205–216.

Kirstner, Ulrike (1999): »Georges Cuvier. Founder of Modern Biology (Foucault), or Scientific Racist (Cultural Studies)?«. In: *Configurations* 7.2, S. 175–90.

Koebner, Thomas (2007): *Reclams Sachlexikon des Films*. Ditzingen: Reclam.

Korneta, Aubrey L. (2017): *Writing (in) the School. Codes, Constraints, Emancipation?*. New York: New York University, S. 118. Online unter: https://search-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/1966546777?pq-origsite=primo [abgerufen am 21.04.2021]

Kracauer, Siegfried (1947): *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.

Kreckel, Reinhard (2004): *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit*. 3. Aufl. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.

Kreuzmair, Elias (2010): »Die Mehrheit will das nicht hören. Gilles Deleuze‹ Konzept der littérature mineure«. In: *Helikon. Multidisciplinary Online Journal* 1, S. 36–47.

Krishna, Daya (1971): »›The Self-Fulfilling Prophecy‹ and the Nature of Society«. In: *American Sociological Review* 36.6, S. 1104–1107.

Kundera, Milan (1993): *Les testaments trahis.* Paris: Gallimard.

La Rédaction (2013): »Les dix meilleurs films de l'année«. In: *Cahiers du cinéma* 695.Dezember, S. 28.

Laayouni, Yahya (2012): *Redefining Beur Cinema. Constituiting Subjectivity through Film*. Doktorarbeit, Universität Pittsburgh, S. 109. Online unter: http://d-scholarship.pitt.edu/11446/ [abgerufen am 24.11.2019]

Lacan, Jacques (1966): *Écrits*. Paris: Seuil.

Lacan, Jacques (2005): *Psychology*. Horner, Sean (Hg): London/New York: Routledge.

Lapeyronnie, Didier (2005): »La banlieue comme théâtre colonial. Ou la fracture coloniale dans les quartiers«. In: Blanchard, Pascal/Bancel, Nicolas/Lemaire, Sandrine (Hg.): *La Fracture coloniale*. Paris: La Découverte, S. 209–218.

Lecercle, Jean-Jacques (2005): »Deleuze, Guattari and Marxism«. In: *Historical Materialism* 13.3, S. 35–55.

Lefebvre, Henri (1974): *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.

Lefebvre, Henri (1981): *Critique de la vie quotidienne III. De la modernité au modernisme.* Paris: L'Arche.

Leggewie, Claus/Lang, Anne (2011): *Kampf um die europäische Erinnerung. Ein Schlachtfeld wird besichtigt*. München: C. H. Beck.

Libiot, Eric (27.10.2010): »Abdellatif Kechiche ›Je ne sais pas faire des films lisses‹«. In: *L'Express*, S. 12–16.

Liebert, Arthur (1920): »Fichte, Joh. Gottlieb, Der Patriotismus und sein Gegenteil, herausg. von Hans Schulz. Fichte, Joh. Gottlieb, Macchiavell, herausg. von Hans Schulz«. In: *Kant-Studien* 24. 1, S. 147–148. Online unter: https://doi.org/10.1515/kant-1920-5116 [abgerufen am 16.11.2018]

Locke, John [1690](1980): *Second Treatise of Government*. Inc. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, S. 10–11.

Lopes, Paul (2000): »Pierre Bourdieu's Fields of cultural production. A case study of modern Jazz«. In: Brown, Nicholas/Szeman, Imre (Hg.): *Pierre Bourdieu. Fieldwork in culture.* Lanham et al.: Rowman and Littlefeld Publishers, S. 165–185.

Lortholary, Bernard (1993): »*Le testament de l'écrivain*«. In: Kafka, Franz: *Un jeûneur et autres nouvelles*. Paris: Flammarion, S. 7–37.

Lyotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne*. Paris: Les éditions de minuit.

Maingard, Jacqueline (2007): *South African National Cinema*. London/New York: Routledge.

Malik, Sarita (1996): »Beyond The cinema of duty? The Pleasures of Hybridity, Black British Film of the 1980s and 1990s«. In: Higson, Andrew (Hg.): *Dissolving views. Key writings on British cinema*. London: Cassell, S. 202–215.

Malik, Sarita (2010): »The dark side of Hybridity. Contemporary Black and Asian British cinema«. In: Berghahn, Daniela/Sternberg, Claudia (Hg.): *European cinema in motion. Migrant diasporic film in contemporary Europe*. New York: Palgrave Macmillan, S. 132–151.

Manac'h, Tiphaine (2017): »L'image de ›la Maghrébine‹ dans le cinéma français (1970–2007)«. In: *Genre & Histoire* 20.1. Online unter: http://journals.openedition.org/genrehistoire/2925 [abgerufen am 25.03.2021]

Manuel, Frank E. (Hg.) (1961): »Introduction«. In: Herder, Johann G.: *Reflections on the Philosophy of the History of Mankind*. Chicago: University of Chicago Press.

Maris, Bernard (2012): *Plaidoyer (impossible) pour les socialistes*. Paris: Albin Michel.

Marrati, Paola (2008): *Gilles Deleuze. Cinema and philosophy*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Marx, Karl/Engels, Friedrich [1848](1973): *Manifeste du parti communiste*. MEW 4. Paris: Le Livre de Poche.

Mbembe, Achille (2007): »Afropolitanism«. In: Njami, Simona/Durán, Lucy (Hg.): *Africa Remix, Contemporary Art of a Continent*. Johannesburg: Jacona, S. 26–29.

Mbembe, Achille (2013): *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte.

Mbembe, Achille (2014): »Afrofuturisme et devenir-nègre du monde«. In: *Politique Africaine* 136.4, S. 121–133.

Mbembe, Achille (2015): »Afropolitanismus«. Übers. von Grete Osterwald. In: Dübgen, Franziska/Skupien, Stefan (Hg.): Afrikanische politische Philosophie. Postkoloniale Positionen. Berlin: Suhrkamp, S. 330–337.

Mbembe, Achille (2016): *Politique de l'inimitié*. Paris: La Découverte.

Mbembe, Achille [2013](2017): *Critique of Black Reason*. Durham: Duke University Press.

Mbembe, Achille (02.05.2018): »AOC Média, Analyse opinion critique«. *Le grand débarras*. Online unter: https://aoc.media/opinion/2018/05/02/le-grand-debarras/ [abgerufen am 03.01.2019]

Mbembe, Achille (2020): *Brutalisme*. Paris: La Découverte.

McClintock, Anne (1992): *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London/New York: Routledge.

McClintock, Anne (1992): »Sexwork, Race, and the Law«. In: *boundary* 19.2, S. 70–95.

McKoy, Sheila S. (2011): »Placing and Replacing ›The Venus Hottentot‹. An Archeology of Pornography, Race, and Power«. In: Gordon-Chipembere, Natasha (Hg.): *Representation and Black Womanhood. The Legacy of Sarah Baartman*. New York: Palgrave Macmillan, S. 85–97.

Melamed, Jodi (2015): »Racial Capitalism«. In: *Critical Ethnic Studies* 1.1, S. 76–85.

Mercer, Kobena (1990): »Black Art and the Burden of Representation«. In: *Third Text* 10, S. 61–78.

Merten, Kai/Kramer, Lucia (2016): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Postcolonial studies meets media studies. A critical Encounter*. Bielefeld: transcript, S. 7–22.

Metz, Karl H. (1986): »Nation und Geschichte, J. G. Herder und die Genesis der Nationalidee an der Schwelle zur modernen Welt«. In: *Saeculum* 37.3-4, S. 366–376.

Meurs, Dominique/Pailhé, Ariane/Simon, Patrick (2006): »Persistance des inégalités entre générations liées à l'immigration. L'accès à l'emploi des immigrés et de leurs descendants en France«. In: *Population* 61.5-6, S. 763–801.

Middents, Jeffrey (2009): *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*. Hanover, N.H.: University Press of New England.

Miguoué, Jean B. (2017): »Kolonialismus, Exotismus, Wahnsinn. Literarische und filmische Verarbeitungen vom kolonialen Spektakel des Anderen in der europäischen Kulturgeschichte. Darstellungen der »Hottentotten-Venus« bei Hans Christoph Buch und Abdellatif Kechiche«. In: Sonkwé, Constatin/Ondoa, Hyancinthe/Miguoué, Jean B. (Hg.): *Postkoloniale Blickpunkte. Betrachtungen zur Interkulturalität in Literatur, Film und Sprache*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 85–112.

Mikos, Lothar (1995): »Zur Faszination von Action- und Horrorfilmen«. In: Friedrichsen, Mike/Vowe, Gerhard (Hg.): *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 166–193.

Moine, Raphaëlle [2002](2008): *Les Genres du cinéma*. Paris: Armand Colin.

Moine, Raphaëlle (2009): »Film, Genre, Interprétation«. In: *Le Français d'aujourd'hui* 165, S. 9–16.

Moine, Raphaëlle (2010): »Le biopic à la française. De l'ombre à la lumière«. In: *Studies in French Cinema* 10.3, S. 270–287.

Moosmüller, Alois (2020): »Interkulturelle Kompetenz. Konzepte, Diskurse, Kritik«. In: Ders. (Hg): *Interkulturelle Kompetenz*. Münster: Waxmann, S. 17–42.

Morin, Edgar (1958): *Le cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris: Les éditions de minuit.

Morrison, Toni (1993): *Playing in the Dark. Whiteness and Literary Imagination*. New York: Vintage Books.

Mrabet, Emna (2016): *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche. Premisses et Devenir.* Paris: Riveneuve.

Naficy, Hamid (1994): »Phobic spaces and liminal panics. Independent transnational Film Genre«. In: *East-West Film Journal* 8.2, S. 36–59.

Neiertz, Julien (01.06.2014): »Metropop«. *Tours et détours. 50 ans de banlieue au cinéma, La construction d'une représentation de la banlieue et de ses jeunes habitants dans le cinéma français des années 50 aux années 2000.* Online unter: http://metropop.org/wp-content/uploads/2014/06/Articles-le-repr%C3%A9esntations-de-la-banlieue-au-cin%C3%A9ma-V4-.compressed.pdf [abgerufen am 24.02.2019]

Neson, William M. (2010): »Making men, Enlightenment ideas of racial engeneering«. In: American Historical Review 115.2, S. 1364–1394.

Newman, Michael Z. (2009): »Indie Culture. In pursuit of the Authentic Autonomous Alternative«. In: *Cinema Journal* 48.3, S. 16–34.

Njanjo, Burrhus (2022): »Articulations of Racism in Vénus Noire (2010) and A United Kingdom (2016)«. In: Gärtner, Julian T./Wilckens, Malin S. (Hg.): *Racializing Humankind. Interdisciplinary Perspectives on Practices of ›Race‹ and Racism*. Wien/Köln: Böhlau Verlag, S. 295–312.

Njanjo, Burrhus (2023): »›I don't want to be Foottit's [(or) Foot-it] stooge anymore. I want to be taken seriously‹. Chocolat (2016), Postmigration and French Biopic Film«. In: *ffk. Journal film- und medienwissenschaftliches Kolloquium* 8, S. 117–132.

Norindr, Panivong (2012): »The Cinematic Practice of a ›cinéaste ordinaire‹. Abdellatif Kechiche and French Political Cinema«. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 16.1, S. 55–68.

Ott, Michaela (2005): *Gilles Deleuze. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

Palmer, Tim (2011): *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press.

Parr, Adrian (2005): »Deterritorialisation/Reterritorialisation«. In: Ders. (Hg.): *The Deleuze Dictionary*. rev. edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 69–72.

Passerini, Luisa (2009): *Love and the Idea of Europe*. Übers. von Haydock, Juliet/Cameron, Allan. New York: Berghahn.

Peris, Àlvar (2016): »Imagining the Nation through Television Fiction. Memory, Proximity and daily Life«. In: *Debats. Journal on Culture, Power and Society* 1, S. 29–43.

Pomeau, René (1995): *Voltaire en son temps*. Vol. 2. Paris: Fayard.

Ponzanesi, Sandra (2014): *The postcolonial cultural industry. Icons, Markets, Mythologies*. London: Palgrave Macmillan.

Pratt, Mary L. (1991): »Arts of the Contact zone«. In: *Profession* 91, S. 33–40.

Prédal, René (2002): *Le jeune cinéma francais*. Paris: Nathan.

Pullmann, Michael (2010): »Habitus et classes. Les pistes ouvertes par la sociologie de Pierre Bourdieu dans le domaine de l'histoire sociale (du point de vue des sciences sociales allemandes)«. In: *Cahiers du CEFRES* 29, S. 2–9. Online unter: www.cefres.cz/pdf/c29f/pullmann_2003_bourdieu_sciences_sociales_allemandes.pdf [abgerufen am 25.11.2018]

Qureshi, Sadiah (2004): »Displaying Sara Baartman the ›Hottentot Venus‹«. In: *History of science* 42.2, S. 233–257.

Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique-éditions.

Randeria, Shalini/Römhild, Regina (2013): »Das Postkoloniale Europa: Verflochtene Genealogien der Gegenwart. Einleitung zur erweiterten Neuauflage«. In: Conrad, Sebastian et al. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Kultur- und Geschichtswissenschaften*. 2 Aufl. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 9–31.

Reckwitz, Andreas (2004): »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«. In: Hörning, Karl/Reuter, Julia (Hg.): *Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript, S. 40–54.

Reiners, Hartmut (2006): *Der Homo oeconomicus im Gesundheitswesen*. Bonn: WZB.

Rémond, René (2006): *Quand l'État se mêle de l'histoire.* Paris: Stock.

Renan, Ernest [1882](1887): *Discours et conférences*. Lévy, Calmann (Hg.): Paris: Ancienne Maison Michel Levy Frères.

Rioux, Jean-Pierre (2006): *La France perd la mémoire.* Paris: Perrin.

Robert, Marthe (1954): »Préface«. In: Kafka, Franz: Journal. Paris: Bernard Grasset, S. 5–21.

Robinson, Cedric J. (2009): *On racial capitalism. Black Internationalism and cultures of resistance*. London: Pluto Press.

Rodono, Aurora E. (2013): »Nomadische Narrative, Das Kino der Migration in Deutschland und Italien«. In: Schafroth, Elmar et al. (Hg.): *Italien, Deutschland, Europa. Kulturelle Identitäten und Interdependenzen*. Beiträge zur Kulturwissenschaft. Bd. 27. Bielefeld: Athena, S. 166–191.

Rodowick, David N. (1997): *Gilles Deleuze's Time Machine.* Durham: Duke University Press.

Rousseau, Jean-Jacques (1762): Du *Contrat social. Ou Principes du droit politique*. Rey, Marc M. (Hg.): Amsterdam: Pléiade.

Rousseau, Jean-Jacques [1782](2001): *Considérations sur le gouvernement de Pologne. Et sur sa reforme projétée*. Tremblay, Jean-Marie (Hg.), S. 13. Online unter: www.espace-rousseau.ch/f/textes/considerations_pologne.pdf [abgerufen am 16.11.2018]

Ruhe, Cornelia (2006): *Cinéma beur. Analyse zu einem Genre des französischen Films*. Konstanz: LJVK Verlagsgesellschaft.

Russo, Elena (1995): »Marivaux et l'éthique féminine de la sociabilité«. In: *French Forum* 20.2, S. 165–182.

Sadoul, Georges (1960): »Quelques sources du nouveau cinéma français«. In: *Esprit. Nouvelle série* 285.6, S. 968–978.

Said, Edward (1999): *Out of Place. A Memoir*. New York: Vintage Books.

Santelli, Emmanuelle (2016): *Les descendants d'immigrés*. Paris: La Découverte.

Santos D., Manon D. (2005): »Travailleurs maghrébins et portugais en France. Le poids de l'origine«. In: *Revue Economique* 56.2, S. 447–464.

Sayad, Abdelmayek [1999](2004): *The suffering of the Immigrant*. Cambridge: Polity Press.

Schindler, Agnes (2014): *Icelandic National Cinema. Film- und Rezensionsanalysen nationaler Identität*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Schleusener, Simon (2015): *Kulturelle Komplexität. Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*. Bielefeld: transcript.

Schor, Naomi (1986): »Female fetishism. The case of George Sand«. In: Rubin, Suleiman S. (Hg.): *The Female Body in western cultures. Contemporary perspectives*. Cambridge/London: Havard University Press, S. 363–372.

Schottky, Richard (1996): »Fichtes Nation-Begriff 1806–1813. In der Spannung und Entwicklung«. In: Burger, Rudorf/Klein, Hans-Dieter/Schrader, Wolfgang (Hg.): *Gesellschaft, Staat, Nation*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 159–184.

Schrader, Sabine (2015): »›C'est trop bien, Marivaux‹. La vie de Marianne und La Vie d'Adèle von Kechiche«. In: *Romanische Studien* 1, S. 137–150.

Sconce, Jeffrey (1995): »Trashing the Academy. Taste, Excess, and a Emerging politics of cinematic style«. In: *Screen* 36.4, S. 371–393.

Scully, Pamela/Crais, Clifton (2008): »Race and Erasure. Sara Baartman and Hendrik Cesars in Cape Town and London«. In: *Journal of British Studies* 47.2, S. 301–323.

Seeßlen, Georg (2000): »Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain«. In: *epd/Film* 12, S. 22–29.

Selasi, Taiye [Tuakli-Wosornu, Taiye] (03.03.2005): »the LIP Magazine«. *Bye-bye Barbar*. Online unter: https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/ [abgerufen am 16.11.2022]

Séquences (1960): »Le réalisme poétique à l'écran«. In: *Séquences. La revue de cinéma* 21, S. 12–16.

Siciliano, Amy (2007): »La Haine, Framing the ›Urban Outcasts‹«. In: *ACME. An International Journal for Critical Geographies* 6.2, S. 211–230.

Simo, David (2001): »Littérature et nation, Une réflexion à partir des positions et de l'expérience de l'écrivain Franz Kafka«. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 11. Online unter: https://www.inst.at/trans/11Nr/simo11.htm [abgerufen am 30.10.2018]

Simo, David (2009/2010): »Migration, Imagination und Literatur. Die Literatur der Migration als Ort und Mittel des Aushandelns von neuen kulturellen Paradigmen«. In: Simo, David/Kreutzer, Leo (Hg.): *Weltengarten. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken*. Hannover: Wehrhahn Verlag, S. 7–58.

Simo, David (2017): »Interkulturalität als Schreibweise und Thema Franz Kafkas«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8.1, S. 147–159.

Simon, Patrick (2003): »France and the unknown second generation«. In: *International* Immigration Review 37.4, S. 1091–1119.

Sorlin, Pierre (1977): Sociologie *du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier-Montaigne.

Soto-sanfiel, Maria/Ibiti, Adriana (2016): »Lesbian Sex in Mainstream Cinema and Audience Enjoyment«. In*: Sexuality & Culture* 20.3, S. 555–578.

Spivak, Gayatry C. (1993): »Can the subaltern speak?«. In: Chrisman, Laura/Williams, Patrick (Hg.): *Colonial discourse and post-colonial theory. A reader*. New York/Sydney: Routledge, S. 66–111.

Strand, Dana (2009): »Être et parler. Being and speaking French in Abdellatif Kechiche's L'Esquive (2004) and Laurent Cantet's Entre les murs (2008)«. In: *Studies in French Cinema* 9.3, S. 259–272.

Street, Sarah (2002): *British national cinema*. 2. Aufl. London/New York: Routledge.

Strohmeier, Alena (2019): *Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme*. Wiesbaden: Springer VS.

Suchet, Myriam (2009): *Outils pour une traduction postcoloniale*. Paris: Éditions des archives contemporaines.

Talpin, Julien/Mohammed, Marwan (2018): *Communautarisme?*. Paris: Presses Universitaires de France.

Taquet, Phlippe (2013): »Le Corps de Sarah Baartman et de Georges Cuvier. Sous le regard de la science du dix-neuvième siècle«. In: Blanckaert, Claude (Hg.): *La Vénus hottentote. Entre Barnum et Muséum*. Paris: Publications scientifiques du muséum, S. 169–193.

Tarr, Carrie (2002): »Grrrls in the banlieue. Philippe Faucon's *Samia* and Fabrice Génestal's *La Squale*«. In: *L'Esprit Créateur* 42.3, S. 28–38.

Tarr, Carie (2005): *Reframing Difference. Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press.

Tessé, Jean-Philippe (2013): »Le coeur battant«. In: *Cahiers du cinéma* 693.Oktober, S. 6–8.

Tessé, Jean-Philippe (2013): »Tomber le masque. Entretient avec Abdellatif Kechiche«. In: *Cahiers du cinéma* 693.Oktober, S. 10–16.

Thabourey, Vincent (2004): »L'Esquive. Une banlieue si sensible«. In: *Positif. Revue Mensuelle du cinéma* Januar, S. 43–44.

Thirouin, Marie-Odile (2007): »Kafka, Père des littératures mineures?«. In: Zard, Philippe (Hg.): *Sillage Kafka*. Paris: Le Manuscrit, S. 49–92.

Thornton, Sarah (1997): »The Social logic of Subcultural Capital«. In: Gelder, Ken/Thornton, Sarah (Hg.): *The Subcultures Reader*. London/New York: Routledge, S. 200–211.

Tudor, Andrew (2005): »The Rise and Fall of the Art (house) Movie«. In: Inglis, David/Hughson, John (Hg.): *The sociology of Art. Ways of seeing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 125–138.

Tyson, Lois (2011): *Using critical theory. How to read and write about literature*. 2. Aufl. London/New York: Routledge.

Vanderschelden, Isabelle (2009): »The ›cinéma du milieu‹ is falling down. New challenges for auteur and independent French cinema in the 2000s«. In: *Studies in French Cinema* 9.3, S. 243–257.

Vergès, Françoise (2006): *La Mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage.* Paris: Albin Michel.

Vernisse, Caroline (2005): »Paradoxe d'un genre renaissant en France. La biographie filmée«. In: Moine, Raphaëlle (Hg.): *Le Cinéma français face aux genres.* Paris: AFRHC, S. 141–50.

Vertovec, Steven (2007): »Super-diversity and Its Implications«. In: *Ethnic and Racial Studies* 30.6, S. 1024–1054.

Viala, Alain (1983): »Sociopoétique«. In: Georges Molinié/Alain Viala (Hg.): *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio.* Paris: Presses Universitaires de France, S. 137–303.

Viala, Alain (1988): »Effets de champs et effets de prisme«. In: *Méditations du social. Recherches Actuelles* 70, S. 64–71.

Viguier, Frédéric (2006): »Maintaining the Class. Teachers in the New High Schools of the Banlieues«. In: *French Politics, Culture and Society. Special Issue: Lost Banlieues of the Republic?* 24.3, S. 58–80.

Vincendeau, Ginette (2005): *La Haine (Mathieu Kassovitz, 1995)*. Champagne, IL: University of Illinois Press.

Volkmann, Laurenz (2002): »Aspekte und Dimensionen interkultureller Kompetenz«. In: Volkmann, Laurenz/Stierstofer, Klaus/Gehring, Wolfgang (Hg.): *Interkulturelle Kompetenz. Konzepte und Praxis des Unterrichts*. Tübingen: Narr, S. 11–49.

Wagenbach, Klaus (2006): *Franz Kafka. Eine Biografie seiner Jugend*. Neuausgabe. Bern: Francke.

Wagner, David-Alexandre (2011): *De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée. La représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*. Bern et al.: Peter Lang.

WDR (2011): »Das Gedächtnis der Migration in Film und Kultur, Podiumsdiskussion«. In: Das. (Hg.): *Plötzlich so viel Heimat! Identität im Wandel in Film, Kultur und Gesellschaft*. Köln: Strzelecki Books, S. 49–59.

Weissmann, Dirk (2013): »De Kafka à la théorie postcoloniale, l'invention de la ›littérature mineure‹«. In: Schwerter, Stephanie/Dick, Jennifer K. (Hg.): *Traduire, transmettre ou trahir. Réflexions sur la traduction en sciences humaines*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, S. 73–85.

Wende, Waltraud (2002): »Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust«. In: Ders. (Hg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 8–30.

Werbner, Pnina (2004): »Theorising Complex Diasporas. Purity and Hybridity in the South Asian Public Sphere in Britain«. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 30.5, S. 895–911.

White, Patricia (2005): »Lesbian Minor Cinema«. In: *Screen* 49.4, S. 410–425.

Williams, James (2005): »Immanence«. In: Parr, Adrian (Hg.): *The Deleuze Dictionary*. rev. edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 128–130.

Wolff, Erwin (1971): »Der intendierte Leser«. In: *Poetica* 4, S. 141–166.

Yildiz, Erol (2014): »Postmigrantische Perspektiven: Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit«. In: Yildiz, Erol/Hill, Marc (Hg.): *Nach der Migration, Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, S. 19–36.

Zimmermann, Hans D. (2008): »Kafkas Prag und die Kleinen Literaturen«. In: Jagow, Bettina v./Jahraus, Oliver (Hg.): *Franz Kafka Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 165–180.

2.3 Internetquellen

Algeriades (2000): »Algeriades«. *La Faute à Voltaire d'Abdellatif Kechiche*. Online unter: www.algeriades.com/abdellatif-kechiche-%D8%B9%D8%A8%D8%AF/article/la-faute-avoltaire-d-abdellatif [abgerufen am 15.3.2022]

Alin, Marc (24.05.2019): »Télé-Loisirs«. *Ambiance tendue à Cannes, Abdellatif Kechiche clashe un journaliste: ›Votre question est imbécile et malsaine‹*. https://www.programme-tv.net/news/cinema/233122-ambiance-tendue-a-cannes-abdellatif-kechiche-clashe-un-journaliste-votre-question-est-imbecile-et-malsaine/ [abgerufen am 10.12.2023]

Allociné: »Allociné«. Online unter: https://www.allocine.fr/film/fichefilm-48230/critiques/presse/ [abgerufen am 23.04.2020]

Allociné: »Allociné«. *Vénus Noire*. Online unter: https://www.allocine.fr/film/fichefilm-137366/critiques/presse/ [abgerufen am 17.06.2020]

Allociné: »Allociné«. *L'Esquive*. Online unter: https://www.allocine.fr/film/fichefilm-48230/critiques/presse/ [abgerufen am 15.07.2020]

Allociné: »Allociné«. *La Faute à Voltaire*. *Critique Presse.* Online unter: https://www.allocine.fr/film/fichefilm-28254/critiques/presse/ [abgerufen am 24.07.2020]

Allociné (05.07.2007): »Allociné«. *Stars de ›Graine‹..., Interview avec Kechiche et ses acteurs*. Online unter: https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18408567.html [abgerufen am 03.02.2021]

Ardioum, Samir (24.10.2010): »Africultures«. *Des images qu'on avait vues et auxquelles nous ne voulons plus songer. Entretien de Samir Ardjoum avec Abdellatif Kechiche à propos de ›La Vénus Noire‹.* Online unter: http://africultures.com/des-images-quon-avait-vues-et-auxquelles-nous-ne-voulons-plus-songer-9783/ [abgerufen am 14.7.2020]

Barlet, Olivier (31.01.2001): »Africultures«. *La Faute à Voltaire. D'Abdel Kechiche*. Online unter: http://africultures.com/la-faute-a-voltaire-1754/ [abgerufen am 02.03.2022]

Barone, Matt et al. (01.07.2017): »Complex«. *The Best movies of 2013*. Online unter: https://www.complex.com/pop-culture/the-best-movies-of-2013/ [abgerufen am 16.07.2020]

Bell, Anne-Laure (06.2004): »Fluctuat«. *L'Esquive. Abdellatif Kechiche.* Online unter: https://www.premiere.fr/film/L-Esquive/critiques [abgerufen am 15.07.2020]

Birken, Maxime (24.05.2019): »Huffpost«. *Au Festival de Cannes, Abdellatif Kechiche s'emporte contre un journaliste Avec ›Mektoub my love: Intermezzo‹. Le cinéaste est en lice pour la Palme d'Or*. Online unter: https://www.programme-tv.net/news/cinema/233122-ambiance-tendue-a-cannes-abdellatif-kechiche-clashe-un-journaliste-votre-question-est-imbecile-et-malsaine/ [abgerufen am 10.12.2023]

Bonnaud, Frédéric (14.02.2001): »Les Inrockuptibles«. *La Faute à Voltaire*. Online unter: https://www.lesinrocks.com/cinema/la-faute-a-voltaire-24015-14-02-2001/ [abgerufen am 02.03.2022]

Borde, Dominique (23.09.2008): »Le Figaro«. *›Laurent Cantet à l'école de la vie‹. Review of Entre les murs*. Online unter: www.lefigaro.fr/cinema/2008/09/23/03002-20080923ARTFIG00575-laurent-cantet-a-l-ecole-de-la-vie-.php [abgerufen am 21.04.2021]

Brutel, Chantal et al. (19.04.2016): »INSEE Première«. *La localisation géographique des immigrés. Une forte concentration dans l'aire urbaine de Paris*. Online unter: https://www.insee.fr/fr/statistiques/2121524 [abgerufen am 12.12.2021]

Carini, Julie (21.12.2015): »Le Monde«. *Traité sur la tolérance et Paris est une fête, best-sellers inattendus, Après les attentats de janvier et de novembre, les ouvrages de Voltaire et d'Hemingway ont été agités comme des étendards*«. Online unter: https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/12/25/traite-sur-la-tolerance-et-paris-est-une-fete-best-sellers-inattendus_4838098_3260.html [abgerufen am 27.03.2021]

Caron, Christophe (20.03.2018): »La voix du Nord«. *Avec ›Mektoub my love‹. Kechiche impose un nouvel empire de sens*. Online unter: https://www.lavoixdunord.fr/339

634/article/2018-03-20/avec-mektoub-my-love-kechiche-impose-un-nouvel-empire-des-sens [abgerufen am 15.07.2021]

Cassivi, Marc (25.05.2019): »La Presse«. *Festival de Cannes: Les foufounes électriques d'Abdellatif Kechiche*. Online unter: https://www.lapresse.ca/cinema/2019-05-25/festival-de-cannes-les-foufounes-electriques-d-abdellatif-kechiche [abgerufen am 10.12.2023]

Challenges (26.05.2013): »Challenges«. *Cannes 2013. La Palme d'or à la Vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche!*. Online unter: https://www.challenges.fr/cinema/cannes-2013-la-palme-d-or-a-la-vie-d-adele-d-abdellatif-kechiche_546216 [abgerufen am 12.09.2023]

Clavier, Alice (15.12.2023): »Le Figaro«. *Gérard Depardieu accusé d'agressions sexuelles, aurait quitté la France pour la Belgique*. Online unter: https://www.lefigaro.fr/culture/gerard-depardieu-accuse-d-agressions-sexuelles-aurait-quitte-la-france-pour-la-belgique-20231215 [abgerufen am 19.01.2024]

Collectif Mohamed (13.05.2017): »Slash Paris«. Online unter: https://slash-paris.com/fr/evenements/projection-de-courts-metrages-du-collectif-mohamed [abgerufen am 09.11.2018]

Coppermann, Annie (28.02.2005): »Les Echos«. *Césars. Le sacre surprise de ›L'Esquive‹*. Online unter: https://www.lesechos.fr/2005/02/cesars-le-sacre-surprise-de-les quive-598905 [abgerufen am 05.06.2021]

Correia, Jane R. (2011): *The Architecture of Homelessness. Space, Marginality, and Exile in Modern French and Japanese Literature and Film*. Digital Library of the University of California, S. 200. Online unter: https://escholarship.org/uc/item/2x16t1d3 [abgerufen am 02.10.2020]

Douhaire, Samuel (27.10.2010): »Télérama«. *Vénus Noire*. Online unter: https://www.telerama.fr/cinema/films/venus-noire,422600.php [abgerufen am 17.06.2020]

Faradji, Helen (08.07.2011): »24images«. *Entrevues. Abdellatif Kechiche*. Online unter: https://revue24images.com/les-entrevues/abdellatif-kechiche/ [abgerufen am 18.06.2020]

Foroutan, Naika (21.04.2015): »bpb: Bundeszentrale für politische Bildung«. Post-Migrant Society. Online unter: https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/205295/post-migrant-society/#footnote-target-2 [abgerufen am 10.05.2023].

INSEE (19.04.2023): »INSEE«. *Immigré*. Online unter: https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1328https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1328 [abgerufen am 15.12.2023]

INSEE (10.07.2023): »INSEE«. *L'essentiel sur… les immigrés et les étrangers*. Online unter: https://www.insee.fr/fr/statistiques/3633212 [abgerufen am 10.05.2023].

Isabelle, Migeon (25.05.2015): »Musée des Arts Décoratifs«. *La garde-robe au XIXe siècle*. Online unter: https://madparis.fr/la-garde-robe-au-xixe-siecle [abgerufen am 15.12.2022]

Joudet, Murielle (16.03.2018): »Les Inrockuptibles«. *Mektoub my love. Canto uno*. Online unter: https://www.lesinrocks.com/cinema/mektoub-love-canto-uno-138325-16-03-2018/ [abgerufen am 27.12.2022]

La Rédaction (20.11.1997): »L'Humanité«. *Marius et Jeannette de Guédigian. Tous les rêves du monde*. Online unter: https://www.humanite.fr/-/-/marius-et-jeannette-de-guediguian-tous-les-reves-du-monde [abgerufen am 03.04.2021]

La Rédaction (27.06.2019): »Vie Publique. Au cœur du débat public«. *Les Lois Defferre. Premières lois de la décentralisation*. Online unter: https://www.vie-publique.fr/eclairage/38438-les-lois-defferre-premieres-lois-de-decentralisation [abgerufen am 03.04.2021]

Lalanne, Jean-Marc (14.02.2001): »Libération«. *Jallel, sans papiers ni mouchoir. Premier long-metrage conquérant d'Abdellatif Kechiche*. Online unter: https://www.liberation.fr/culture/2001/02/14/jallel-sans-papiers-ni-mouchoirs_354549/ [abgerufen am 02.03.2022]

Lalanne, Jean-Marc (07.01.2004): »Les Inrockuptibles«. *L'Esquive. Entretien avec Abdellatif Kechiche*. Online unter: https://www.lesinrocks.com/2004/01/07/cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104/ [abgerufen am 30.07.2020]

Lanlo, Jean-Marie (31.03.2011): »Cinéfilic«. *Entretien avec Abdellatif Kechiche*. Online unter: www.cinefilic.com/2011/03/abdellatif-kechiche-le-realisateur.html [abgerufen am 16.06.2020]

Lê, Jérôme (07.04.2021): »INSEE«. *En 2017, 44 % de la hausse de la population provient des immigrés*. Online unter: https://www.insee.fr/fr/statistiques/5351267 [abgerufen am 10.05.2023]

Le Monde avec AFP (25.12.2023): »Le Monde«. *Gérard Depardieu. Des artistes dénoncent dans une tribune un ›lynchage‹ de l'acteur, ›dernier monstre sacré‹ du cinéma*. Online unter: https://www.lemonde.fr/cinema/article/2023/12/25/des-artistes-denoncent-un-lynchage-de-gerard-depardieu-dernier-monstre-sacre-du-cinema_6207660_3476.html [abgerufen am 19.01.2024]

Le Parisien (14.02.2001): »Le Parisien«. *Le Film avec L'histoire notre avis, ›La Faute à Voltaire‹, Film français d'Abdellatif Kechiche. ›Une nuit avec Sabrina Love‹, Film italo-argentin d'Alejandro Agresti. ›Te Quiero‹, Film français de Manuel Poirier. ›Titus‹, Film américain de Julie Taymor*. Online unter: « La Faute à Voltaire » *** Film français d'Abdellatif Kechiche. » Une nuit avec Sabrina Love » *** Film italo-argentin d'Alejandro Agresti. » Te Quiero » ** Film français de Manuel Poirier. » Titus » *** Film américain de Julie Taymor. – Le Parisien [abgerufen am 24.12.2020]

Légifrance (25.08.2021): »Légifrance. Le service public de la diffusion du droit«. *LOI n° 2021–1109 du 24 août 2021 confortant le respect des principes de la République.* Online unter: https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000042635616/#:%7e:text=le%20panneau%20lat%C3%A9ral-,LOI%20n%C2%B0%202021%2

D1109%20du%2024%20ao%C3%BBt%202021%20conforta nt,des%20principes%20de%20la%20R%C3%A9publique [abgerufen am 17.01.2024]

Machetto, Clément (12.12.2023): »Femme Actuelle«. ›Je n'ai jamais eu le moindre problème‹: Gérard Depardieu reçoit le soutien de Nathalie Baye. Online unter: https://www.femmeactuelle.fr/actu/news-actu/je-nai-jamais-eu-le-moindre-probleme-gerard-depardieu-recoit-un-soutien-de-taille-grace-a-nathalie-baye-2167507 [abgerufen am 10.01.2024]

Mandelbaum, Jacques (13.02.2001): »Le Monde«. *›La Faute à Voltaire‹. Un héros clandestin naturalisé par une comédie grand public.* Online unter: https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/02/13/la-faute-a-voltaire-un-heros-clandestin-naturalise-par-une-comedie-grand-public_146947_1819218.html [abgerufen am 02.03.2022]

Melinar, Michaël (04.01.2004): »L'Humanité«. *L'art de l'Esquive. L'Esquive d'Abdellatif Kechiche, 1 h 57, France*. Online unter: https://www.humanite.fr/node/297897 [abgerufen am 09.03.2021]

Mbembe, Achille/Goldberg, David T. (03.07.2018): »Theory, Culture and Society«. *The Reason of Unreason. In Conversation, Achille Mbembe and David Theo Goldberg on ›Critique of Black Reason‹.* Online unter: https://www.theoryculturesociety.org/blog/interviews-achille-mbembe-david-theo-goldberg-critique-black-reason [abgerufen am 14.06.2020]

Merigeau, Pascal (08.10.2013): »L'Obs«. *La Vie d'Adèle: pourquoi ce film est renversant ?*. Online unter: https://www.nouvelobs.com/cinema/20131008.OBS0221/la-vie-d-adele-pourquoi-ce-film-est-renversant.html [abgerufen am 12.09.2023]

Mévégué, Amobé (13.06.2015): »France 24«. *Blick Bassy, Le prince du swing africain*. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=D-3__Mk7kmc [abgerufen am 17.07.2022]

Miel, Mack (11.11.2004): »Projectibles«. *»L'Esquive« de Abdellatif Kechiche.* Online unter: http://projectibles.net/spip.php?article56 [abgerufen am 15.07.2020]

Milleliri, Carole (2011): »Le cinéma de banlieue. Un genre instable«. In: *Mise au point* 3, S. 1–11, hier S. 5. Online unter: http://journals.openedition.org/map/1003 [abgerufen am 23.04.2020]

Ministère de l'Intérieur et des Outre-mer (20.11.2018): »Ministère de l'Intérieur et des Outre-mer«. *Immigration dans les régions en 2015*. Online unter: https://www.immigration.interieur.gouv.fr/Info-ressources/Actualites/Focus/Immigration-dans-les-regions-en2015#:%7e:text=En%20France%20m%C3%A9tropolitaine%2C%20la%20part,moins%20(3%2C3%20%25) [abgerufen am 28.03.2021]

OCDE (2012): *Regards sur l'Education 2012. Les indicateurs de l'OCDE*. OCDE. Online unter: http://dx.doi.org/10.1787/eag-2012-fr [abgerufen am 12.05.2020]

Pathé Distribution (2007): »Médias Unifrance«. *La Graine et le Mulet. Dossier de presse*. Online unter: https://medias.unifrance.org/medias/131/118/30339/press

e/la-graine-et-le-mulet-dossier-depresse-fran%C3%A7ais.pdf. [abgerufen am 13.05.2021]

Piazzo, Philippe (07.01.2004): »L'Esquive, jeu de l'amour et du cinéma«. In: Le Monde/Aden. Online unter: https://www.allocine.fr/film/fichefilm-48230/critiques/presse/ [abgerufen am 15.07.2020]

Père, Olivier (26.02.2013): »Arte Cinéma«. *Maurice Pialat. Peintre et cinéaste*. Online unter: https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2013/02/28/pialat-peintre-et-cineaste/ [abgerufen am 18.05.2022]

Rigby, Sam (25.08.2016): »BBC«. *The 100 greatest films of the 21st century*. Online unter: https://www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films [abgerufen am 16.07.2020]

Rose, Séverine (01.08.2016): »Histoire d'antan et d'à présent«. *Histoire de wc, latrines et autres lieux d'aisance*. Online unter: http://magenealogie.eklablog.com/histoire-de-wc-latrines-et-autres-lieux-d-aisance-a126523814 [abgerufen am 15.6.2020]

Rozières, Gregory (26.05.2013): »Le Huffpost«. *Cannes: Un tweet homophobe de Canal plus sur la Palme d'or de La Vie d'Adèle fait polémique*. Online unter: https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/cannes-un-tweet-homophobe-de-canal-plus-sur-la-palme-d-or-la-vie-d-adele-fait-polemique_27858.html [abgerufen am 12.09.2023]

Sauvage, Romane (29.06.2023): INA. »La Phrase choc de Nicolas Sarkozy quelques jours avant les émeutes de 2005«. Online unter: https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/nicolas-sarkozy-emeutes-banlieues-2005 [abgerufen am 13.05.2024]

Seibt, Gustav (21.01.2021): »Süddeutsche Zeitung«. *Voltaires ›Philosophisches Wörterbuch‹: ›Warum malt ihr Gott mit einem langen Bart?‹*. Online unter: https://www.sueddeutsche.de/kultur/voltaire-philosophie-taschenwoerterbuch-1.5181698 [abgerufen am 20.03.2022]

Source AFP (01.06.2018): »Le Point.fr«. *Le Front national change officiellement de nom*. Online unter: https://www.lepoint.fr/politique/le-front-national-change-officiellement-de-nom-01-06-2018-2223460_20.php [abgerufen am 22.11.2018]

Tranchant, Marie-Noëlle (26.10.2010): »Le Figaro«. *Vénus Noire*. Online unter: https://www.lefigaro.fr/cinema/2010/10/26/03002-20101026ARTFIG00581-venus-noire.php [abgerufen am 17.06.2020]

Tranchant, Marie-Noëlle (28.02.2014): »FigaroVox«. *La vie d'Adèle pour tous*. Online unter: https://www.lefigaro.fr/vox/culture/2014/02/28/31006-20140228ARTFIG00112-la-vie-d-adele-pour-tous.php [abgerufen am 30.11.2023]

Tremblay, Odile (19.03.2005): »Le Devoir«. *Celui par qui vient la grâce… et la moisson de Césars*. Online unter: https://www.ledevoir.com/culture/cinema/77448/celui-par-qui-vient-la-grace-et-la-moisson-de-cesars [abgerufen am 05.06.2021]

Vermelin, Jérôme (07.06.2019): »TFIInfos«. *Porno ou pa porno? Que va devenir ›Mektoub my love: Intermezzo‹ (2019) le sulfureux film d'Abdellatif Kechiche?* Online unter: https://www.tf1info.fr/culture/porno-ou-pas-porno-que-va-devenir-mektou

b-my-love-intermezzo-le-sulfureux-film-d-abdellatif-kechiche-2123434.html [abgerufen am 13.12.2023]

Vié, Caroline (24.05.2019): »20 Minutes«. *Festival de Cannes: Abdellatif Kechiche ne veut pas entendre parler du sexe dans ›Mektoub my love‹.* Online unter: https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2525187-20190524-festival-cannes-kechiche-veut-entendre-parler-sexe-mektoub-my-love#:%7e:text=%C2%AB%20Je%20ne%20veux%20plus%20r%C3%A9pondre,tr%C3%A8s%20clair%20avec%20les%20com%C3%A9diens [abgerufen am 10.12.2023]

Widemann, Dominique (23.05.2013): »L'Humanité«. *Une palme pour la Vie d'Adèle, Chapitre 1 et 2: bravo*. Online unter: https://www.humanite.fr/culture/une-palme-pour-la-vie-d-adele-chapitre-i-et-2-brav-542445 [abgerufen am 12.09.2023]

Zoppé, Timé (03.02.2013): »Troiscouleurs«. *QUEER GAZE. ›La Vie d'Adèle, Ou ce que c'est d'être lesbienne‹ par Charlie Medusa.* Online unter: https://www.troiscouleurs.fr/article/queer-gaze-la-vie-dadele [abgerufen am 30.11.2023]

13 critiques du monde entier/18 cinéastes (2009): »Les Tops ten des années 2000«. In: Les meilleurs films des années 2000 652.Januar, S. 9–13. Online unter: https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-des-annees-2000/ [abgerufen am 13.03.2021]