

Burrrhus Njanjo

Abdellatif Kechiche und die französische Filmlandschaft

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15861>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Njanjo, Burrrhus: Abdellatif Kechiche und die französische Filmlandschaft. In: *ffk Journal* (2021), Nr. 6, S. 245–259. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15861>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=149&path%5B%5D=148>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Burrhus Njanjo

Köln

Abdellatif Kechiche und die französische Filmlandschaft

Abstract: Abdellatif Kechiche, ein französischer Regisseur mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte, gilt heutzutage als Galionsfigur des französischen Kinos. Seine verschiedenen Césars und Preise in Cannes bestärken dies. In diesem Beitrag möchte ich die progressive und innovative Filmästhetik Kechiches innerhalb der französischen Filmlandschaft beschreiben. Französische Regisseur_innen mit nordafrikanischer Einwanderungserfahrung werden meistens als Regisseur_innen des *cinéma beur* abgestempelt. Im Folgenden wird gezeigt, wie es Kechiche durch seine spezifische Filmästhetik gelingt, ein solches ethnische Klassifizierungsmuster zu überwinden und wie sich seine Positionierung innerhalb des französischen *National Cinema* rekonstruieren lässt. Anhand des praxisorientierten Ansatzes des kulturellen Feldes von Pierre Bourdieu wird aufgezeigt, wie sich Kechiches ästhetische Positionierung aus der Übernahme, der Weiterentwicklung bzw. dem Abstand von manchen Positionen aus seinem nationalen Feld herausbildet.

Burrhus Njanjo (M.A.), Doktorand bei a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities und am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln. Er hat Germanistik, Afrikanistik und Medienwissenschaft studiert und promoviert in Film- und Kulturwissenschaft über europäische Regisseur_innen mit Migrationsgeschichte in Deutschland, Frankreich und Großbritannien. Seine aktuellen Schwerpunkte sind *Minor Cinemas*, postkoloniale Theorien und Poststrukturalismus.

1. Einleitung

In *Medienraum Diaspora*, einer Studie, die aus ihrer Dissertationsschrift hervorgeht, setzt sich Alena Strohmaier mit ausgewählten filmischen Werken der iranischen Diaspora in Nordamerika und Europa auseinander, wobei sie dem performativen Charakter dieser Werke bei ihrer Sichtbarmachung und ihrem Schaffen neuer ästhetischer Räume große Beachtung schenkt. Anhand des Fokus auf diese Performativität zeigt Strohmaiers Arbeit wegweisend auf, wie z. B. Überlegungen über europäische Regisseur_innen mit Migrationsgeschichte und deren Werke unter neuen, nicht identitätsessentialistischen Perspektiven (z. B. auf Klassifizierungsebenen) verortet werden können. Positionierungs- und Subjektivierungspraktiken von zeitgenössischen Regisseur_innen mit Einwanderungsgeschichte innerhalb europäischer *National Cinemas* können dadurch unter die Lupe genommen werden und eine erweiterte, bessere Beurteilung der soziokulturellen Bewegungen und der inneren Dynamik erlauben, die diesen *National Cinemas* innewohnen. Die vorliegende Untersuchung nimmt den französischen Regisseur mit tunesischer Migrationsgeschichte Abdellatif Kechiche ins Visier und geht dabei auf die Frage ein, wie er sich innerhalb der französischen Filmlandschaft filmästhetisch positioniert. Dabei eröffnen sich folgende Fragen: Wie nimmt er Stellung zu identifizierbaren ästhetischen Positionen innerhalb des französischen *National Cinema*? Wie stehen seine Filme zu Genres wie dem *cinéma beur*, dem *cinéma de banlieue* und dem Biopic bzw. sozio-politischen Fragen in Frankreich? Inwiefern bezieht er sich auf manche ästhetischen Praktiken aus seinem europäischen *National Cinema*? Um auf diese Fragen verlässliche Antworten zu liefern, referiert dieser Beitrag auf den Ansatz des kulturellen Feldes von Pierre Bourdieu. Er soll dabei helfen, die französische Filmlandschaft als ein aus objektiven Positionen bestehendes kulturelles Feld zu begreifen, in dem ästhetische Strategien der Wortergreifung, der „prise de position“¹ und ferner der Sichtbarkeits- und Machterlangung von einzelnen Feldakteur_innen wie Abdellatif Kechiche reflektiert werden können. Für die Filmanalyse werden folgende Filme von Kechiche als Beispiele herangezogen: *La Faute à Voltaire* (2000), *L'Esquive* (2003) *Vénus Noire* 2010 und *La Vie d'Adèle* (2013).

2. Zur französischen Filmlandschaft als kulturellem Feld

Kapital und Habitus sind analytische Kategorien von Pierre Bourdieu, die am häufigsten in den Film- und Fernsehwissenschaften adaptiert werden.² Dabei räumt der Soziologe diesen Termini in seinen Schriften nicht so viel Bedeutung ein.

¹ Bourdieu 1991: 18.

² Vgl. Jacobs 1992, Jancovich 2010, Newman 2009, Sconce 1995, Tudor 2005.

In seinem umfangreichen Werk geht er auf diese Bereiche ausschließlich in *La Distinction* (1979) intensiver ein. Bourdieus Ansatz des kulturellen Feldes hingegen gilt im Vergleich zu den vorherigen Begriffen als wenig erprobt in der Filmwissenschaft. Unter Berücksichtigung spezifischer zeitgenössischer kultureller Phänomene und Bewegungen, die mit der Laufbahn europäischer Filmemacher_innen mit Migrationsgeschichte zusammenhängen, kann das Konzept des kulturellen Feldes mit Blick auf die französische Filmlandschaft einer fruchtbaren Lektüre ausgesetzt werden.

Bourdieu bestimmt das Feld als ein aus objektiven Beziehungen bestehendes Netzwerk, das sich relational aus den von Akteur_innen eingenommenen Positionen sowie der dynamischen Aushandlung ihrer Relevanz- und Machtverhältnisse konstituiert. Diese Beziehungen können dominierend, subordinierend, komplementär oder auch antagonistisch sein.³ Je nach kulturellem Raum weisen die Felder auf Gruppen von Akteur_innen hin, die auf der Basis unterschiedlicher determinierender Gründe (soziale Identität, Fülle der akkumulierten Kapitalsorte und der erworbenen Gewinne, Formen und Strukturen der erzeugten kulturellen Artefakte etc.) spezifischen Positionen zugewiesen werden. Jede Position existiert immer in Bezug auf die anderen; sie büßt an Wert ein oder gewinnt an Bedeutung je nach ihrem objektiven, definierbaren Verhältnis zu den anderen Positionen desselben (Unter-)Feldes. Susanne Hayward beispielsweise identifiziert in einem nationalen kulturellen Raum der Filmproduktion Instanzen wie Archivinstitutionen, Filme, die in Genres unterteilt werden, und die über diese Filme erzeugten Diskurse, die in gegenseitiger Abhängigkeit zueinander stehen.⁴

Dem Feld haften auch unaufhörliche symbolische Kämpfe unter den unterschiedlichen (Sub-)Positionen bzw. unter den Feldakteur_innen an. Dabei wird im Grunde um Anerkennung („reconnaissance“) gekämpft, so Bourdieu.⁵ Einer der zentralsten Kämpfe wird um die Bestimmungsmacht, das Bestimmungsmopol ausgetragen. Das heißt: Wer ist dazu befugt, eine aus seinen Werken gewonnene Definition der Kunst vorzuschlagen? Wer bzw. was kann als Künstler_in oder Filmmacher_in bzw. Film an- und wahrgenommen werden? Wessen Kunstdefinition wird als gültig akzeptiert, da jede Position grundlegend auf eine Kunstauffassung verweist? Die Anhänger_innen jeder einzelnen Position (hier z. B. Genres) kämpfen um eine projizierte Kunstform, sie vertreten eine Form des Films, die sie idealisieren, für die sie sich einsetzen und in Konflikt mit den anderen Positionen treten. Das Netzwerk objektiver Beziehungen („relations objectives“)⁶ unter den Positionen setzt auch gewissermaßen die Strategien und

³ Vgl. Bourdieu 1991: 18–19.

⁴ Vgl. Hayward 2001: 5–6.

⁵ Bourdieu 1991: 33.

⁶ Bourdieu 1991: 4.

Mechanismen voraus, durch die die verschiedenen Akteur_innen sich einander zwecks Verbesserung ihrer Positionen bekämpfen. Demzufolge sollte eine Positionsveränderung bzw. -verbesserung (Stellungnahme) eines Subjekts auch Veränderungen auf der Ebene des Netzwerks von objektiven Beziehungen implizieren. Je nach okkupierter Position und der Art der intendierten Stellungnahme sind den Akteur_innen meistens bestimmte Dispositionen vorgegeben. Davon ausgehend kann beispielsweise untersucht werden, wie ein(e) Regisseur_in den Übergang vom *cinéma beur* zum *cinéma de banlieue* durchführt. Dabei kann Wert auf die produktions- und darstellungsästhetischen Mittel gelegt werden, die ihm/ihr die Tauglichkeit verleihen.

Das Ensemble der Positionen in einem kulturellen Feld weist gleichzeitig die Grenzen dieses Feldes auf. Je älter und autonomer ein Feld ist, desto fester und geschlossener sind dessen Grenzen, sodass es neuen Akteur_innen schwer fällt, in dieses Feld vorzustoßen und Veränderungen darin vorzunehmen. Der Eingang einer neuen Gruppe von Akteur_innen in ein Feld oder die Durchsetzung einer neuen Position in einer kulturellen Landschaft rückt eine erneute Problematik in den Brennpunkt des Feldes und verändert das, was Bourdieu den Raum der Möglichkeiten bzw. die möglichen Optionen in einem Feld nennt.⁷ Daraus kann sich beispielsweise ergeben, dass eine marginale Position dominierend wird oder dass komplementäre Positionen antagonistisch werden.

Die französische Filmlandschaft gehört historisch zu einer der ersten und wichtigsten Entwicklungsstätten des Mediums. Dank ihrer langen Geschichte und unzähliger namhafter Produktionen von aufeinanderfolgenden Generationen von Filmemacher_innen hat dieser kulturelle Raum über die Zeit ein enormes kulturelles Kapital versammelt und sich dementsprechend als kulturelles Feld konstituiert. Die versammelten Definitionen eines Films oder der Künstler_innen, das heißt das, was als Kunst bzw. als Film zählt, die sich in diesem Feld (Französischer Film) heutzutage akkumulieren, sind aus einer langen Geschichte voller Kämpfe und Konflikte, voller Exklusions- und Marginalisierungspraktiken entstanden, sodass manche Subjekte in Vergessenheit geraten sind und somit zu einem gewissen symbolischen Tod geführt wurden. Die Grenzen in diesem Feld sind selten porös gewesen. Aber es hat trotzdem tiefgreifende Umwälzungen kennengelernt. In den 1950er Jahren, vor der *Nouvelle Vague*, war es von der „tradition de qualité“ dominiert, zu der sich François Truffaut in seinem bekannten Text „Une certaine tendance du cinéma français“ kritisch äußerte⁸ und die Jacques Rivette als „Kino des rhetorischen Diskurses“⁹ bezeichnete. Schon die *Nouvelle Critique* stellte sich der *politique des auteurs* entgegen und richtete das Augenmerk

⁷ Vgl. ebd.: 36.

⁸ Vgl. Truffaut 1954: 15.

⁹ Rivette 1989: 9.

auf den Inszenierungsstil des Films. In der letzten Zeit, so Claire Diao, versucht eine neue Tendenz, die „Double Vague“, dem von einem allzu „Pariser Kino“, einem allzu „Rive-Gauche-Kino“ übersättigten französischen filmischen Raum einen neuen Atem zu geben.¹⁰ Die „Double Vague“ besteht hauptsächlich aus Regisseur_innen, die aufgrund ihrer Biografie aus mindestens zwei Kulturen stammen. Sie aktualisieren ständig ihre ästhetischen Positionen und erweitern unaufhörlich den Raum der Möglichkeiten im französischen Filmfeld. Auf diese Weise vergegenwärtigen sie die Problematik des französischen Filmkanons. Abdellatif Kechiche gehört dieser Gruppe an. Wie lässt sich nun seine Filmästhetik beschreiben? Wie kann das durch seine Filmpoiesis gebildete Netzwerk von objektiven Beziehungen in der französischen Filmlandschaft rekonstruiert werden? Worin besteht der progressive und innovative Charakter seiner Filmästhetik?

3. Über den Mythos der Ethnizität hinaus

Regisseur_innen wie Medhi Charef oder Abdellatif Kechiche sind nicht selten als Filmemacher_innen des *cinéma beur* bezeichnet worden.¹¹ Solch eine Argumentation fußt auf der Annahme, dass sie eine nordafrikanische Migrationsgeschichte haben und dass sie „beur“-Filme drehen. „Beur“ ist aus dem französischen Wort „arabe“ (Moslem) hergeleitet und aus dem Prozess der Silbenvertauschung desselben Wortes entstanden. Christian Bosséno sieht im *cinéma beur* ein neues Genre, das sich in den 1980er Jahren herausbildet und das Filme über nordafrikanische immigrierte Gemeinschaften in Frankreich in den Vordergrund rückt.¹² Diese Filme stammen laut Bosséno sowohl von französischen Regisseur_innen mit maghrebinischer Einwanderungsgeschichte wie z. B. Medhi Charef als auch von sogenannten „aus Frankreich stammenden“ französischen Filmemacher_innen wie Gérard Blain (*Pierre und Djémila*, 1986) und Serge Le Péron (*J'ai vu tuer Ben Barka*, 2005). Hamid Naficy kritisiert diesen Definitionsansatz, da diese Bestimmung die perversen Folgen der französischen Kolonisierung ignoriert. Sie blendet afrikanische (diasporische) Regisseur_innen aus den alten Kolonien Frankreichs wie Merzak Allouache aus, die aus politischen oder ökonomischen Gründen ihre Filme auf Französisch drehten und sie in Frankreich produzieren ließen. Naficy versucht, die Definition von Bosséno unter Berücksichtigung der Filmemacher_innen zu bereichern, die sich in einer Art Exil in den nordafrikanischen Ländern, in einem Exil *in situ* befinden.¹³ Neben der ethnischen Herkunft der Regisseur_innen, die von Naficy zu Recht als Genreverständnis

¹⁰ Vgl. Diao 2017: 13.

¹¹ Vgl. Stillman 2008: 71. Hargreaves 2003: 130.

¹² Vgl. Bosséno 1992: 56.

¹³ Vgl. Naficy 2001: 97.

problematisiert wird, geht es in den *beur*-Filmen im Allgemeinen um muslimische Gemeinschaften, in denen Männer im Mittelpunkt stehen. Diese werden meistens als Opfer, als straffällige und dadurch als integrationsunfähige Menschen dargestellt. Dem *cinéma beur* liegt dementsprechend ein Ensemble von narrativen Strukturmerkmalen zugrunde, die sich prinzipiell in Filmen wiederholen.

In Kechiches erstem Film *La Faute à Voltaire* (2000) übernimmt er teilweise etablierte Themen aus dem *cinéma beur*: die Rückkehr nach Afrika nach der Desillusion des Immigrationstraums, die Rai-Musik sowie die Lebensgeschichten mancher französischer Schauspieler_innen, deren Eltern teilweise aus Nordafrika stammen. Beim genaueren Hinsehen scheint Kechiche sich zu den gängigen Narrativen zu profilieren. Denn er fängt bereits mit diesem Film an, Abstand von dem „*beur*“-Genre zu nehmen. Im genannten Film ist die Geschichte eines Tunesiers zentral, der einen Asylantrag in Paris stellt. Anstelle des Narrativs einer integrationsunfähigen kommunitaristischen „*beur*“-Familie bringt Kechiche die Geschichte eines Mannes auf die Leinwand, der alles in Gang setzt, um sich in Frankreich zu integrieren. Damit er seiner ausreisepflichtigen Situation entgehen kann, ist er sogar bereit, eine Scheinehe einzugehen. Seinen Lebensunterhalt verdient er durch kleine Nebenjobs. Sein Traum bleibt aber letztlich unerfüllt, denn er wird am Ende des Films von der Polizei festgenommen und *manu militari* in ein Flugzeug am Flughafen mit einem unbekanntem Ziel gebracht.

In fast ähnlicher Weise grenzt sich Kechiche von dem *cinéma de banlieue*¹⁴ ab, einem mit dem *cinéma beur* verwandten Genre. Sein Film *L'Esquive* (2003) spielt in einem französischen Vorort und bricht mit den durch *banlieue*-Filme oftmals vermittelten Bildern: der Stadtrand als Ort des Rassismus und der polizeilichen Gewalt, der Vorort als Symbol eines nicht akzeptierten Teils Frankreichs. Der Stadtrand tritt hier als Ort hervor, an dem ausschließlich arme, wenig privilegierte (immigrierte) Familien leben, sehr oft mit einem abwesenden Vater. Es herrscht Kriminalität in vielerlei Form (Jugend- und Drogenkriminalität, Diebstahl, Schießereien etc.), die jede Hoffnung auf den sozialen Aufstieg über den Bildungs- oder Berufsweg nimmt. Diesbezüglich schreibt Will Higbee: „French cinema's engagement with the banlieue is equally problematic, in the sense that these representations risk falling into the same overdetermined clichés of the rundown cité as the emblematic site of exclusion, criminality and 'otherness'.“¹⁵ Dies ist beispielsweise der Fall in Filmen wie *Rai* (1995) von Thomas Gilou und *Ma 6-T va crack-er* (1996) von Jean-

¹⁴ Mit dem Begriff wird ein Genre aus dem französischen National Cinema bezeichnet, das die Lebenserfahrungen der französische Großstadtränder („banlieues“) bewohnenden Einwohner_innen auf die Leinwand bringt. Dabei wird öfter auf spezifische soziale, kulturelle und ethnische Besonderheiten in diesen geografischen Räumen fokussiert. Vgl. Milleliri 2011: 1.

¹⁵ Higbee 2007: 38.

François Richet. In den beiden Filmen, ähnlich wie in *L'Esquive*, stehen Jugendliche im Zentrum. In derartigen Filmen idealisiert der oder die jugendliche Protagonist_in ein Anderswo, dem er/sie nie näher kommt. Dieses Anderswo kann symbolisch, ideell oder konkret physisch wie die Stadt sein. Weil die Hauptfigur ihre Träume nie zu realisieren vermag, gerät sie in Aufstände oder Demonstrationen und greift Polizist_innen (hier als Symbol für den „Staatsfeind“) an. Regisseur_innen aus dem *cinéma de banlieue* bedienen sich der Jugendperspektive, um einen kritischen Blick auf die Gesellschaft zu werfen, so die Feststellung von Aina Linares.¹⁶ Daher bestehe in den „*beur*“-Narrativen (in Filmen sowie in literarischen Texten) etwa eine Stereotypisierung des Jugend- und Kindesbildes, von dem Gebrauch gemacht wird, um die Schattenseiten und die Widersprüche der Gesellschaft ans Licht zu bringen.

Kechiche übernimmt zwar viel von Regisseuren wie Gilou und Richet, aber weiß trotzdem über sie hinauszugehen. Auch in *L'Esquive* geht es um junge Menschen, meistens mit Migrationserfahrung, aus generell armen Verhältnissen und mit einer gewaltsamen, rücksichtslosen Sprechart, genauso wie das aus den klassischen Filmen aus dem *cinéma de banlieue* herauszulesen ist. Aber heftige Konflikte und verbrannte Autos durch eine entsetzte Jugend sind in Kechiches Film *L'Esquive* nicht zu finden. Die Aufnahmen von großen Betonhochhäusern (wie in den meisten *banlieue*-Filmen) sind ebenfalls nur selten zu sehen. Kechiche wusste in seinem Film den Stereotypen der französischen *banlieue* geschickt auszuweichen und stattdessen eine innovative Narration vorzuschlagen. Ohne beispielsweise die spezifischen Codes der *banlieue*-Inszenierung ganz zu verwerfen, lässt er seine Figuren das Theaterstück *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730) von Marivaux im Rahmen einer Schulaufführung spielen. Diesem Projekt widmen sich die jungen Menschen mit viel Eifer, indem sie beispielsweise ihre eigenen Ersparnisse für Kostüme ausgeben. Somit überträgt Kechiche die liebevolle Sprache von Marivaux in die sprachliche Rücksichtslosigkeit und die Impulsivität des Vorortes auf produktive Weise. Hieraus ergibt sich ein verändertes Bild sowohl des „*beur*“ als auch der *banlieue* als kultureller Raum. Der Vorort kann zum Ort des Bildungserfolgs mutieren, wo die Jungen sich auch körperlich und emotional neue Zugänge zur eigenen sozialen sowie persönlichen Identität erschaffen. Denn durch die Aufführung des Theaterstücks mit Engagement und Eifer, in dem es auch um Liebe geht, erfahren die jungen Menschen eine neue, liebevolle Sprache, die sie von der in der *banlieue* herrschenden Gewalt entfernt und auf diese Weise ein neues Bild von jungen Einwohner_innen des französischen Vororts zum Ausdruck bringt. Genau dieser Abstand sowohl zu gängigen *beur*-Stereotypen als auch zum *cinéma*

¹⁶ Vgl. Linares 2013.

de banlieue beur wird durch die französische Filmkritik Kechiche dazu verhelfen, zu seinem ersten großen Erfolg zu gelangen.¹⁷

Neben der Einführung einer liebevollen Sprache in seinem Film baut Kechiche auch innovative Ästhetik auf Theatermomenten auf, die mit seinem individuellen Habitus verknüpft sind. Bei der Analyse dieses Films kommt man nicht umhin, die produktive Assemblage aus Merkmalen des Theaters und denen des *cinéma de banlieue* zu bemerken. Durch das Theaterstück von Marivaux, das Theaterdekor, die Kostüme, die Maske, das Make-up, die Stimmen, die Gestik sowie die Mimik gelingt es Kechiche, die Zuschauerschaft in seinem Bann zu halten. Dabei sind diese Kombinationen kein reiner Zufall, sondern tragen biografische Züge. Ein Blick auf die soziale Laufbahn von Kechiche verrät, dass er in seinem frühen Leben am Conservatoire d'Antibes Theater- und Mise-en-scène-Unterricht besucht hat. Außerdem ist er im Theater und auf vielen Festivals aufgetreten.¹⁸ Die gesammelte Erfahrung eröffnet ihm den Blick dafür, über den Tellerrand der Stereotype und Klischees des *cinéma de banlieue* hinauszuschauen und sogar Stellung zu manchen sozio-politischen Angelegenheiten zu beziehen.

4. Kechiche und das politische Engagement

Der engen Beziehung zwischen Kunst im Allgemeinen und sozialem Engagement räumen viele Künstler_innen eine große Bedeutung in deren Poetik ein. Bei Kafka beispielsweise soll die Literatur eine politische Funktion haben und dabei helfen, ein fehlendes Volk zu schaffen.¹⁹ Diese Rolle, so Gilles Deleuze, sollte sich auch das moderne Kino aneignen. Hierbei geht es erstens darum, einen neuen Beitrag zur Mit-Erfindung einer nationalen Gemeinschaft zu leisten. Dem modernen Kino soll es in dieser Hinsicht zukommen, auf ein regungsloses Nationalbewusstsein aufmerksam zu machen.²⁰ Dies geschieht, wenn Menschen und Politik aus einer Gesellschaft durch künstlerische Werke angesprochen werden. Dafür könnten moderne Filmemacher_innen eine differenzsensible Ästhetik entwickeln, die die Aufmerksamkeit auf die in den Ghettos einer Gesellschaft existierenden Gemeinschaften sowie Diskurspraktiken lenkt. Hierzu schreibt Deleuze:

¹⁷ *L'Esquive* erhielt unter anderen vier Césars, und zwar den César du meilleur film, César du meilleur réalisateur, César du meilleur scénario original ou adaptation und den César du meilleur espoir féminin für die Hauptdarstellerin Sara Forestier.

¹⁸ Vgl. Allociné 2020.

¹⁹ Vgl. Kafka 1986: 154–155.

²⁰ Vgl. Deleuze 1989: 217.

[T]he missing people are a becoming, they invent themselves, in shanty towns and camps, or in ghettos, in new conditions of struggle to which a necessarily political art must contribute.²¹

Diese zu erfindenden „people“ bilden ein Ideal, das immer wieder je nach angegebenen sozio-politischen Umständen neu auszuhandeln ist. Es ist ein immanenter und auch autoreflexiver Denk- und Handlungsprozess, dem sich jedes moderne Kino widmen sollte, damit Überlegungen über sich selbst sowie die Nation gleichzeitig angestellt werden.

Kechiches Filme sind politisch, indem dort immer wieder verschiedene marginalisierte Gruppen aus der französischen Gesellschaft porträtiert und damit Vergessene(s) aus der nationalen Geschichtsschreibung ans Licht gebracht werden bzw. wird. Beispielsweise zeigt *La Vie d'Adèle* (2013) zwei junge Frauen aus Frankreich, die zusammen eine starke, intensive und leidenschaftliche Liebe erleben. In einem poetischen und naturalistischen Stil weist dieses Werk eine elaborierte Narration sowie Mise-en-scène, eine Fülle an Liebesgefühlen, Emotionen und Energie auf, was sich nicht zuletzt in den über vierzig weltweit gewonnenen Preisen widerspiegelt. So gewannen Kechiche und seine beiden Hauptdarstellerinnen Léa Seydoux und Adèle Exarchopoulos die Goldene Palme auf dem Cannes Festival. Es fällt schwer, hier kein politisches Engagement für die Gleichberechtigung aller Liebesformen und sexuellen Orientierungen zu sehen, zumal das Gesetz über die Ehe für Schwule und Lesben 2013 in Frankreich nach einer äußerst virulenten Debatte verabschiedet wurde. Im gleichen Jahr wiesen Vereine wie SOS Homophobie darauf hin, dass sich die homophoben Gewalttaten in Frankreich verdreifacht hatten.²²

Weitere Beispiele aus der Filmografie von Abdellatif Kechiche lassen sich als Indiz dafür lesen, dass sich dieser Regisseur bewusst auf einer nationalen Ebene in Frankreich einordnet. Durch die von ihm filmisch behandelten Themen bricht er aus dem Korsett der gebürtigen Ethnie (wie im sogenannten *cinéma beur*) sowie den damit einhergehenden Vorurteilen aus, um dann Stellung zu nationalen Fragen zu beziehen. Sein erster Film, *La Faute à Voltaire* steht meines Erachtens repräsentativ für eine eindeutige Anklage gegen Frankreich, denn Voltaire beschreibt in seinen Schriften implizit ein Nationsmodell, in dem Freiheit, Gleichheit und Menschenrechte Grundwerte sind. Im Gegensatz zu Rousseau argumentierte er mehr für eine Nation nach dem Prinzip des *jus soli* und nicht des *jus sanguinis*²³, was in Voltaires Sinne eine gastfreundliche Nation implizieren würde, die allen und sogar den Fremden die Mobilitäts- und Ansiedlungsfreiheit

²¹ Ebd.

²² France 24 2013.

²³ Vgl. Voltaire 2014 [1756], 2015 [1751].

zuerkennt. Im Namen der Aufklärung hat sich Frankreich das Recht gegeben, Teile der Welt zu erobern und zu „zivilisieren“. Im Namen der Aufklärung bestimmt sich Frankreich als Land der Freiheit und der Menschenrechte und steht für „Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit“. Aber genau in diesem Land hat Jallel – die Hauptfigur in *La Faute à Voltaire* – kein Recht zu leben und seine Träume auszuführen; er hat kein Recht zu arbeiten und sich frei zu bewegen, was nach Voltaires Globalisierungsideal widrig sein würde. Hinter dem Titel *La Faute à Voltaire*, übersetzt *Voltaire ist schuld*, steht also eine Anschuldigung gegen Frankreich und weitergedacht auch gegen die aktuelle EU-Flüchtlingspolitik.

Kechiches Film *Vénus Noire* (2010) kann auch als politisch engagiertes Werk beschrieben werden und lässt an die Worte der französischen Darstellerin Aïssa Maïga während der Preisverleihungs-Zeremonie der Césars 2020 denken, die einen allgemeinen Aufschrei hervorgerufen haben, da sie für mehr Diversität in der Rollenverteilung im französischen Kino plädierte. Solch einen Appell schien Kechiche schon einige Jahre zuvor umgesetzt zu haben, als er den Film *Vénus Noire* (2010) drehte, der nicht nur Vielfältigkeit in der Rollenverteilung, sondern auch in der Themenauswahl aufweist. *Vénus Noire* ist ein historischer und Biopic-Film, der den Lebensweg der Südafrikanerin Saartje Baartman (1789–1815) in Europa vergegenwärtigt. Nach ihrem Tod landete ihr Körper in den Laboren der Akademie der Wissenschaften in Paris zu Legitimierungszwecken einer rassistischen Ideologie, die als „Wissenschaft“ bezeichnet wurde.²⁴ Jahrelang wurde ihr Skelett wechselweise im Jardin de Plantes, im Musée d'Ethnographie du Trocadéro und bis 1974 im Musée de l'Homme in Frankreich exponiert. Der Streit zwischen Frankreich und Südafrika um die Restitution ihrer Überreste dauerte 62 Jahre lang, bis ihre sterbliche Hülle am 3.5.2002 nach Kapstadt rückgesandt wurde. Jean Miguoué sieht in dieser Geschichte Frankreichs das Symbol eines die Menschenwürde und die Grundprinzipien der Menschheit missachtenden Wahnsinns im Prozess der vermeintlichen Wissenschaftsproduktion.²⁵ Mit dieser Perspektive verbindet sich die These, dass Kechiche durch diesen Film die Widersprüche und die Schattenseiten der nationalen Geschichtsschreibung Frankreichs aufdecken will. Wie ein Pionier lancierte Kechiche einen Appell daran, die überaus schmerzliche Vergangenheit Frankreichs offenzulegen. Mit *Vénus Noire* konfrontiert der Regisseur die französische Nation mit einer unbewältigten Vergangenheit im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen, die sich am Biopic orientieren. Hierzu zählen *Cloclo* (2012) von Florent-Emilio Siri, *La Môme* (2007) von Olivier Dahan oder

²⁴ Ihr Körper wurde von Georges Cuvier und seiner Forschungsmannschaft zerstückelt. Ihr Skeletton, ihre Vagina und ihr Gehirn wurden herausgenommen. Im Jahre 1817 hält Cuvier einen Vortrag über die Ergebnisse, betitelt „Observations sur le cadavre d'une femme connue à Paris sous le nom de Vénus Hottentote“ an der Nationalen Akademie für Medizin; Vgl. Chalaye et al. 2012: 185.

²⁵ Vgl. Miguoué 2017: 105.

Séraphine (2008) von Martin Provost als Versuche, großen französischen Namen aus der Musik, der Oper und der Malerei Ehre zu erweisen. Auch das Biopic *Chocolat* (2016) von Roschdy Zem, das dem ersten schwarzen Clown in Frankreich huldigt, adressiert in seinem Stil Rassismus weniger kritisch als *Vénus Noire*.

5. Weitere Anmerkungen zu Kechiches Filmgrammatik

In diesem Teil will ich nun auf Kechiches Filmgrammatik noch näher eingehen und dabei aufzeigen, wie bestimmte Techniken aus seiner Filmpoiesis mit vorherigen Akteur_innen aus der französischen Filmlandschaft verknüpft werden können.

In seinem Versuch, die Figur des Autors zu depersonalisieren, legt Roland Barthes Wert auf die Äußerung als Verknüpfungsgefüge. Er dekonstruiert die Autorschaft als Ursprung des Textes, der

nur entwirrt, nicht entziffert werden [kann]. Die Struktur kann zwar in allen ihren Wiederholungen und auf allen ihren Ebenen nachvollzogen werden [...], aber ohne Anfang und ohne Ende. [...] Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung vom Sinn. [...] Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor [...], sondern der Leser.²⁶

255

Was Barthes aber auszublenden scheint, ist, dass Regisseur_innen (oder Literat_innen) auch als Leser_innen vortreten können, die die Phänomene, Tendenzen, Praktiken aus ihrem Raum, ihrem Arbeitsfeld empfangen. Sie haben die Möglichkeit, dies (un)bewusst aufzuarbeiten und in ihren künstlerischen Werken auftauchen zu lassen, die dann weiteren Leser_innen bzw. Zuschauer_innen auffallen werden. Kechiche als Akteur eines Feldes existiert nicht *ex nihilo*. Vor seinen möglichen Zuschauer_innen ist er eigentlich der erste Punkt, an dem die Vielfalt eines Feldes gewissermaßen zusammentrifft. Dies kommt in Klarheit in seinen Werken zum Vorschein. Er grenzt sich von den Einigen ab, wie das oben in Bezug auf Narrative des *cinéma beur* und des *cinéma de banlieue* geschildert wurde, er übernimmt vieles von den Anderen, er verarbeitet dies und schlägt damit etwas Neues vor. Im Folgenden möchte ich diesen Umstand am Beispiel der intermedialen Bezugstechnik kurz veranschaulichen.

²⁶ Barthes 2000 [1968]: 191–192.



Abb. 1: Screenshot aus *Les Heureux Hasards de l'Escarpolette* (1967) von Jean Honoré Fragonard in *La Faute à Voltaire*

Seine Filme zeigen eine Vorliebe für die französische klassische Kunst im Allgemeinen auf. Diskussionen unter Figuren im Film über bekannte Werke aus der Malerei oder Werke von namhaften Künstler_innen (z. B. *Les Heureux Hasards de l'Escarpolette* [1967] von Jean Honoré Fragonard), die unmittelbar als Dekor im Film vorkommen (siehe Abb. 1), sind als intermediale Bezugstechnik bei Kechiche beliebt. Referenzen aus der Malerei finden sich zwar schon bei Agnès Varda (in *Le Bonheur*, 1965), Jean-Luc Godard (*Passion*, 1982 / *Je vous salue Marie*, 1985) und Arnaud Desplachin (v. a. in *Rois et Reines*, 2004 und später in *Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2015),²⁷ jedoch erweitert Kechiche diese Referenzen durch Anleihen aus der Literatur. *L'Esquive*, *La Vie d'Adèle* (2013) und *Mektoub my Love – Canto uno* (2017) wurden jeweils durch die Theater-Komödie von Marivaux *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730), die Graphic Novel *Le bleu est une couleur chaude* (2000) von Julie Maroh und den Roman *La Blessure, la vraie* (2011) von François Begaudeau inspiriert. In *La Faute à Voltaire* rezitieren Jallel und Julie in der U-Bahn das Gedicht

²⁷ Eine Auseinandersetzung mit Kechiches Austausch mit der Nouvelle Vague kann in keinster Weise auf die Anlehnungen an Varda und Godard zum Thema Malerei beschränkt werden. Momenten am Beispiel des Schicksals der Figuren, der Aufnahmen und der Sexszenen in den Filmen könnten in einem größeren Rahmen auf den Grund gegangen werden. In dieser Hinsicht kann sich eine vergleichende Annäherung von Kechiches Filmen *La Faute à Voltaire*, *Vénus Noire*, *La Vie d'Adèle* an Filme wie *La Vie de Jésus* (1997) von Bruno Dumont und *A bout de souffle* (1960) von Godard aufschlussreich aufzeigen.

Mignone, Allons voir si la rose (1545) von Pierre de Ronsard, um den bezauberten Menschen mehr Rosen zu verkaufen. Auf diese Weise kontrastiert Kechiche, wie das schon in *L'Esquive* der Fall war, die physische, ideelle, symbolische Armut seiner Schauspieler_innen mit Klassikern der Aufklärung. Der finsternen, verhängnisvollen und aussichtslosen Gegenwart seiner Figuren, und somit Frankreichs, stellt er die aufklärerischen Ideen und Utopien entgegen.

6. Schlussbetrachtungen

Durch die Formen ästhetischer Wortergreifung am Beispiel von Filmen entsteht eine interkulturelle Kommunikation zwischen Migrant_innen bzw. Regisseur_innen mit Migrationserfahrung und ihren europäischen Aufnahmegemeinschaften, wobei versucht wird, aus einer existenziellen Situation der Isolation zu entkommen, indem Anschluss an diese neuen Gemeinschaften gesucht wird. Dieses interkulturelle Kommunikationsprojekt setzt einen komplexen Vorgang bei den Migrant_innen voraus, bei dem sie sich Wissen aneignen, wie ihre filmische Landschaft funktioniert, und zwar „das Wissen über die darin wirkenden Kräfte, über die Positionen, die Kämpfe und über das symbolische Kapital, das darin erworben werden kann“.²⁸ Die vorliegende Untersuchung zu Kechiches Laufbahn innerhalb der französischen Filmlandschaft bestätigt diese Annahme. Die Filmästhetik von Abdellatif Kechiche verändert sich von Film zu Film. Dies erklärt sich dadurch, dass er sein Netzwerk objektiver Beziehungen allmählich umbaut und seine „Auteur-schaft“ ständig aktualisiert und erneuert. Aus seinen Filmen heraus lässt sich lesen, dass er sich der Positionen und der agierenden Kräfte seines Feldes bewusst ist. Aus manchen zieht er Nutzen, von anderen nimmt er einen emanzipierten Abstand. Aber er weiß auch Material und Inspiration aus seinem individuellen Habitus zu nutzen, v. a. aus den Klassikern der Literatur, des Theaters und der Aufklärung herauszuholen, um sich eine größere Sichtbarkeit (zumindest in seinem nationalen Feld) zu sichern. Auf diese Weise schafft er eine neue Filmästhetik, die feste Genre-Kategorien aus dem französischen Filmfeld wie *cinéma beur*, *cinéma banlieue* und das Biopic aus einer filmgrammatischen und einer sozio-politischen Perspektive hinterfragt und produktiv neu deutet.

Literaturverzeichnis

Allociné: *Abdellatif Kechiche*.

http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=3208.html (09.03.2020)

²⁸ Simo 2010: 43.

- Barthes, Roland (2000 [1968]): „Der Tod des Autors“. In: Jannidis, Fotis et al. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 185–193.
- Begaudeau, François (2011): *La Blessure, la vraie*. Paris: Editions verticales.
- Bosséno, Christian (1992): „Immigrant Cinema: National Cinema: The Case of BeurFilm“. In: Dyer, Richard/Vincendeau, Ginnette (Hrsg.): *Popular European Cinema*. London/New York: Routledge, S. 47–57.
- Bourdieu, Pierre (1991): „Le champ littéraire“. In: *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, S. 3–46.
- Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Editions de minuit.
- Chalaye, Sylvie et al. (Hrsg.) (2012): *La France noire en texte. Présences et migrations des Afriques, des Amériques et de l’océan indien en France*. Paris : La Découverte.
- Deleuze, Gilles (1989 [1985]): *Cinéma 2. The Time-Image*. Translated by Tomlinson, Hugh/Galet, Robert, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- de Ronsard, Pierre (1552): *Les Amours de Cassandre*.
- Diao, Claire (2017): *Double Vague. Le nouveau souffle du cinéma français*. Vauvert: Au Diable Vauvert.
- France 24 (2013): „Mariage pour tous: Les actes homophobes en forte hausse“. <https://www.france24.com/fr/20130421-climat-homophobie-agression-insecurite-mariage-pour-tous-extremisme> (05.03.2020)
- Hargreaves, Alec G. (2003): „La représentation cinématographique de l’ethnicité en France: stigmatisation, reconnaissance et banalisation“. In: *Questions de communication* 4, S. 127–139.
- Higbee, Will (2007): „Re-Presenting the Urban Periphery: Maghrebi-French Filmmaking and the Banlieue Film“. In: *Cinéaste* 33, S. 38–43.
- Jacobs, Lea (1992): „The B Film and Problem of Cultural Distinction“. In: *Screen* 33.1, S. 1–13.
- Jancovich, Mark (2010): „Two ways of looking: The critical reception of 1940s Horror“. In: *Cinema Journal* 49.3, S. 45–66.
- Kafka, Franz (1986): *Tagebücher 1910–1923*. Brod, Max (Hrsg.). Darmstadt: S. Fischer.
- Linares, Aina R. (2013): „Marivaux dans les cités: L’Esquive d’Abdellatif Kechiche“. In: *Anales de Filología Francesa* 21, S. 321–332.
- Marivaux (1730) : *Le Jeu de l’amour et du hasard*. Bourgogne : Briasson.
- Maroh, Julie (2000) : *Le bleu est une couleur chaude*. Grenoble : Glénat.
- 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, Constantin/Ondoa, Hyacinthe/Miguoué, Jean-Bertrand (Hrsg.): *Postkoloniale Blickpunkte Betrachtungen zur Interkulturalität in Literatur, Film und Sprache*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 85–112.
- Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Newman, Michael Z. (2009): „Indie Culture: In pursuit of the Authentic Autonomous Alternative“. In: *Cinema Journal* 48.3, S. 16–34.
- Rademacher, Torsten (2010): *Kants Antwort auf Globalisierung. Das Kantsche Weltbürgerrecht als Prinzip einer normativen politischen Theorie des weltpolitischen Systems zur Steuerung der Globalisierung*. Berlin: Logos.

- Rivette, Jacques (1989): „Wir sind nicht mehr unschuldig“. In: *Schriften fürs Kino* 24.25, S. 8–12.
- Sconce, Jeffrey (1995): „Trashing the Academy: Taste, excess, and an emerging politics of cinematic style“. In: *Screen* 36.4, S. 371–393.
- Simo, David (2010): „Migration, Imagination und Literatur: Die Literatur der Migration als Ort und Mittel des Aushandelns von neuen kulturellen Paradigmen“. In: Kreuzer, Leo/Simo, David (Hrsg.): *Weltengarten, Migrationen heute und gestern*. Hannover: Wehrhahn, S. 7–58.
- Stillman, Dinah A. (2008): „Cinéma Beur Comes into Its Own“. In: *Middle East Studies Association Bulletin* 42.2, S. 71–77.
- Strohmaier, Alena (2019): *Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme*. Wiesbaden: Springer VS.
- Susan, Hayward (2001): *French National Cinema*. London/New York: Routledge.
- Truffaut, François (1954): „Une certaine tendance du cinéma français“. In: *Cahiers du Cinéma* 31, S. 15–29.
- Tudor, Andrew (2005): „The Rise and Fall of the Art (house) Movie“. In: Inglis, David/Hughson, John (Hrsg.): *The Sociology of Art, Ways of Seeing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 125–138.
- Voltaire (2014 [1756]): *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, 1. Buch. Pomeau, René (Hrsg.), Paris: Classiques Garnier.
- Voltaire (2015 [1751]): *Siècle de Louis XIV*. Pomeau, René (Hrsg.), Paris: Gallimard.

Medienverzeichnis

259

- A bout de souffle*. F 1960, Jean-Luc Godard, 89 Min.
- Chocolat*. F 2016, Roschdy Zem, 110 Min.
- Cloco*. F/B 2012, Florent-Emilio Siri, 148 Min.
- J'ai vu tuer Ben Barka*. F/MA 2005, Serge Le Péron, 101 Min.
- Je vous salue Marie*. F/GB 1985, Jean-Luc Godard, 107 Min.
- La Faute à Voltaire*. F 2000, Abdellatif Kechiche, 130 Min.
- La Môme*. F/GB/CZ 2007, Olivier Dahan, 114 Min.
- La Vie d'Adèle : Chapitres 1&2*. F/B/E 2013, Abdellatif Kechiche, 179 Min.
- La Vie de Jésus*. F 1997, Bruno Dumont, 96 Min.
- Le Bonheur*. F 1965, Agnès Varda, 79 Min.
- L'Inconnu du Lac*. F 2013, Alain Guiraudie, 97 Min.
- Ma 6-T va crack-er*. F 1996, Jean-François Richet, 119 Min.
- Mektoub my Love – Canto uno*. F/I 2017, Abdellatif Kechiche, 175 Min.
- Passion*. F 1982, Jean-Luc Godard, 88 Min.
- Pierre und Djémila*. F 1986, Gérard Blain, 86 Min.
- Raï*. F 1995, Thomas Gilou, 88 Min.
- Rois et Reines*. F 2004, Arnaud Despelchin, 150 Min.
- Séraphine*. F/B 2008, Martin Provost, 125 Min.
- Trois souvenirs de ma jeunesse*. F 2015, Arnaud Despelchin, 120 Min.