

Günter Giesenfeld

Cinéma de Banlieue

Der Tod von François Truffaut 1984 gilt als ein einschneidendes Ereignis in der Geschichte des modernen französischen Kinos. Die Regisseure der *nouvelle vague* und eine eingeweihte Öffentlichkeit vor allem in den Filmzeitschriften spürten, daß mit diesem Verschwinden eine Epoche zu Ende gegangen war, eine Konzeption von Kino der Vergangenheit angehörte, die fortan nicht mehr allgemein verbindlich war, auch wenn sie weiterhin praktiziert wurde.

Wenn man das französische Kino mit einem Haus vergleicht, mit zwei schrägen Dächern, dann wäre Truffaut der Giebel, von dem die beiden abfallenden Linien ausgehen, die Neigung zum „Auteur“ und die andere zum „kommerziellen Film“. Er selbst, angezogen sowohl von der einen als auch von der anderen, hat stets mit beiden Tendenzen gespielt. Seit seinem Tod klaffen beide auseinander.¹

Diese Dichotomie, eigentlich charakteristisch für das Medium Kino seit seiner Etablierung auf dem Markt der Freizeitindustrie, tritt in gewissen kurzen Episoden der Filmgeschichte in den Hintergrund, in denen es möglich erscheint, daß Film als Kunst und Film als Ware in einem Werk, im Oeuvre eines Auteurs zusammenkommen. Truffaut steht für eine solche Utopie, die gesamte *nouvelle vague* war einem solchen Konzept verpflichtet und konnte es, zu Beginn, einige Jahre lang ansatzweise realisieren. Warum? Vielleicht deshalb, weil diese jungen Regisseure zwar „auf die Straße“ gingen, um ihre Geschichten zu finden und zu erzählen, dem Studio, bis dahin Markenzeichen des „cinéma de qualité“, also den Rücken kehrten, aber auch keinerlei Affinitäten zum Dokumentarfilm hatten. Gleichzeitig hatten andere Regisseure, deren Produktionen von Anfang an einen viel klareren cineastischen Stilwillen aufwiesen, den Dokumentarfilm als Ausgangspunkt: Resnais, Varda, Marker. Die auteurs der *nouvelle vague* im engeren Sinn zogen in ihren ersten Filmen die Fiktion vor, aber „in einem realistischen und dokumentarischen Sinn“², was für einige von ihnen, vor allem Truffaut, Rivette und Rohmer, in jene ephemere Synthese von Anspruch und Popularität mündete, die in den 90er Jahren offenbar nur

¹ Douchet, Jean: La rue et le studio. In: *Cahiers du cinéma*, 419/20, Mai 1989, S. 50.

² Ebd.

noch in der unermüdlichen, auf der Treue eines kleinen, aber ausreichenden Publikumssegments beruhenden seriellen Produktion von Rohmer fortlebt.

Über das, was danach kam, ist ein Überblick nur sehr schwer zu gewinnen. Nach der Auffassung von René Prédal ist Truffauts romantischer Klassizismus abgelöst worden von einem kritischen „Psychologismus“, der vor allem durch Regisseure getragen werde, die mit „Skalpellen und Geburtszangen“ arbeiteten. Diese Regisseure richteten ihren Blick auf leidende, durch ihre Schicksale gefesselte Figuren, und ihre „inquisitorische Kamera“ dringe wie ein Folterwerkzeug in die Ängste einer Gegenwart ein, die von einer aussichtslosen Zukunft verdunkelt sei.³

Die Bewegung aus dem Studio heraus auf die Straße und wieder zurück war als Kennzeichen der *nouvelle vague* im Gedächtnis geblieben. Nun, nach dem Tod dessen, der zum Mythos einer möglichen Verbindung zwischen realistischer Protokollierung und phantasiegestützter Konstruktion geworden war, gingen die Regisseure wieder auf die Straße⁴ – und hatten trotzdem aufs Neue wieder mit jenem ewigen Widerspruch des Kinos zu tun: seiner Möglichkeit, einzutauchen in die aktuelle condition humaine, sich ihren Widersprüchen zu stellen, mit deren Opfern zu fühlen und Anklage zu erheben einerseits, und andererseits der Notwendigkeit, Geschichten zu erzählen, die vorgefundenen Bilder zu Szenen, die Portraits zu Handlungen zu verknüpfen.

Brutale Spiele

Jean Claude Brisseau war in den 80er Jahren Lehrer in einer Pariser Vorstadt. Als er zu filmen anfang, als Amateur mit Super 8 und Video,⁵ geschah dies aus dem Bedürfnis, zu dokumentieren, was um ihn her geschah, in einer Welt voller Hoffnungslosigkeit und Wut. In seinem ersten Spielfilm *Un jeu brutal* (1982) wird eine Familie gezeigt, deren Vater nach und nach alle Mitglieder einer Jugendgruppe umbringt, während seine behinderte Tochter wie ein Tier in einem Dämmerzustand vor sich hin vegetiert, unzähmbar und unansprechbar. Vielleicht gerade deshalb wird sie schließlich zum Sprachrohr einer sozial

³ So Prédal, René: 50 ans de cinéma français. Paris 1996, S. 466.

⁴ Jener andere Weg, der in den „Triumph des Dekorativen, des Exotismus, des Pittoresken, des Aufreizenden, des Kitsches, letztlich des Accessoires“ (Douchet (1989), S. 50.) führte, und den etwa die Regisseure Beineix, Besson und Carax gingen, die „Neobarocken“ des „cinéma du look“, ist ein eigenes Kapitel, auf das hier nicht eingegangen wird.

⁵ *La croisée des chemins* (1975, Super 8), dann, auf Vermittlung von Eric Rohmer, Produktionen für Fernseh-Reihen wie *Les Comtes modernes* und *TV de chambre*.

behinderten Jugend, die durch sie mit instinkthafter Direktheit ihre Anklagen an die Gesellschaft vorbringt. 1986 konnte Brisseau nach vielen Schwierigkeiten seinen zweiten Film *De bruit et de fureur*⁶ vollenden, in dem die Bestandsaufnahme erweitert wird auf ein ganzes Vorstadt-Viertel und eine größere Gruppe von Schülern. Nicht mehr der direkte Aufschrei, sondern eine fast didaktische Erzählweise prägt diesen Film, der sich an ein breiteres Publikum wendet, um die Ignoranz der Öffentlichkeit über die Zustände in den Vorstädten aufzubrechen.

In fast klassischer Manier führt uns der Erzähler in diese Welt ein. Ein kleiner Junge mit einem Koffer und einem Vogelkäfig verläßt die Metrostation und findet sich zwischen Wohnhochhäusern wieder, konsultiert einen Zettel, auf dem seine Mutter ihm aufgeschrieben hat, wo er hinzugehen hat: in den fünften Stock eines der wie Mauern den Horizont verdeckenden Blocks. Bruno geht die Treppen empor und in jedem Stockwerk beobachtet er Szenen, die ihm einen Eindruck von seinem zukünftigen Leben hier vermitteln. Jugendliche zünden Fußmatten an, ein Vater schlägt brutal einen Jungen nieder, der sich bei ihm über seinen Sohn beklagen will, aber dieser genießt seinen Triumph nicht lange, auch er fängt eine Ohrfeige ein, die ihn zu Boden wirft. Mit den erstaunten Blicken Brunos entdecken wir nach und nach eine Welt, in der geschlagen wird, und in der das Spiel mit Waffen unvermittelt in Mord übergeht. Die Instanzen und Menschen, welche Autorität haben, also Elternhaus und Schule, sind unfähig, gegen die Aussichtslosigkeit des Lebens dieser Jugendlichen eine Alternative zu bieten.



Das Böse in allen seinen Formen terrorisiert die Schwachen und macht die Starcken verrückt. Der Vater Brunos⁷, der uns zunächst als eine Western-Karikatur vorgestellt wird, wenn er mit seinem Gewehr im Flur der Wohnung Schießübungen macht, flüchtet sich mal ins Pathos der absoluten Hoffnungslosigkeit, mal in die Überzeugung, daß es keine Gerechtigkeit und kein Verzeihen gibt im Leben,

⁶ In Cannes 1986 ausgezeichnet mit dem Preis für das beste Drehbuch, 1988 mit dem Preis „perspectives du cinéma und dem Spezialpreis der Jugend.

⁷ Es ist der Vater von Brunos Freund Jean Roger. Bruno war bei der Großmutter auf dem Land aufgewachsen und mußte von der Mutter wieder aufgenommen werden, weil jene starb. Von seinem Vater wissen wir nichts, die Mutter, die kein einziges Mal auftritt und immer nur durch Zettel mit Bruno kommuniziert, ist offenbar eine Prostituierte.

nur das schwarze Loch des Todes.⁸

Es fällt jedoch schnell auf, daß die Gewaltszenen nicht nur karikierend überzeichnet, sehr bewußt in bezug auf ihre dramatische Wirkung gesetzt sind und am Ende in ein fast massenhaftes Morden übergehen, das sorgfältig mit moralischen Akzenten versehen ist, sondern auch, daß dahinter ein ästhetisches Konzept steht. Nicht umsonst ist dem Film als Vortitel ein Zitat aus *Macbeth* vorangestellt: „Blut wurde vergossen in den alten Zeiten, ehe menschliche Gesetze die Sitten besänftigt hatten“ Der kathartische Schluß, der dem eigentlich radikal realistisch angelegten Film eine tragische Dimension verleiht, ist nicht das einzige Element von



Die Traumfee



Die reale Fee (Lehrerin)

Stilisierung. Zuweilen kaum merklich, öfter aber eher penetrant auffällig ist der Geschichte von Bruno ein Netz von symbolischen Verweisen eingeschrieben. Es beginnt mit dem kleinen Kanarienvogel Brunos, der in einem viel zu großen Käfig sitzt und „Superman“ heißt. Mehrmals wird durch Zwischenschnitte angedeutet, daß das Bild von der Gefangenschaft in einem Käfig die Situation der Menschen charakterisieren soll. Aber die Metapher wird noch erweitert. Als noch auf dem Bahnhof der Vogel in Großaufnahme zu sehen ist, verwandelt er sich für den Bruchteil einer Sekunde in einen großen Adler. Diese Einblendung in der ersten Minute des Films, die man kaum bewußt oder als plumpe Anspielung mit unbekanntem Kontext zur Kenntnis nimmt, ist in Wahrheit die Eröffnung einer zweiten, Brunos Träume wiedergebenden Bilderebene des Films. Im hinteren Zimmer der Wohnung seiner Mutter trifft Bruno auf eine blau erleuchtete, weiß gekleidete Fee, auf deren Faust ein Adler sitzt. Sie tritt auch einmal in viktorianische Gewänder gekleidet auf (Anspielung auf die Tragödien Shakespeares?), ist meist aber vollkommen nackt und dann wohl ein sym-

⁸ Prédal (1996), S. 526.

bolischer Hinweis auf die Pubertät. Am Ende, als der brutale Freund Jean Roger, der die Lektionen seines Vaters gelernt hat, auch noch den Kanarienvogel erschossen hat, woraufhin Bruno ihn tötet, tritt die Fee ein letztes Mal auf und reicht ihm die Pistole, mit der er sich schließlich selbst umbringt, um endgültig in die Märchenwelt einzugehen. Vom unscheinbaren Piepmatz zum stolzen Greifvogel – eine angedeutete, ein wenig naive Projektion oder Allegorie.

Eine Entsprechung findet die Märchengestalt in einer jungen Lehrerin, die sich trotz der aggressiven Haltung der Schüler und unter Hinnahme mancher Demütigung zu behaupten weiß und allein in Bruno einen dankbaren Schüler findet, den sie besonders fördern will. Aber die aufkeimende pädagogische Idylle ist nicht von langer Dauer, die Lehrerin wird versetzt und Bruno ist wieder auf seine Träume angewiesen. Sein brutaler Freund Jean Roger, der seinen Vater niederschießt und anschließend erhängt, nimmt am Ende eine überraschende Entwicklung. Aus dem Gefängnis schreibt er in einem Brief an die junge Lehrerin, er habe bei Bruno in jener Nacht eine weißgekleidete Frau gesehen – eine Rückverkoppelung der Traumwelt mit der realen, die einmal mehr auf die komplexe Struktur dieses Films verweist, dessen doppelter Schlußakzent zwei Lösungen zu illustrieren scheint: Die Flucht in den Traum und die Hoffnung auf einen Reifungsprozeß bei den Jugendlichen. Denn beide Söhne des waffengeilen Vaters überleben, der eine hat sich schon früher aus dem Milieu durch die Verbindung mit einer Frau lösen können, der andere dokumentiert durch seinen Brief an die zuvor gehaßte Lehrerin eine zukünftige Integration, nachdem er, wie durch ein Wunder und gegen jede psychologische (oder soziologische) Glaubwürdigkeit, im Gefängnis sein Bekehrungserlebnis hatte. Beide Enden sind also Filmschlüsse, keine konkreten Perspektiven für die gesellschaftlichen Zustände. Sie befriedigen als dramatische Auflösungen und ordnen damit den dokumentarischen Zugriff einer künstlerischen – im vorliegenden konkreten Fall m. E. durch Überfrachtung und Klischeehaftigkeit mißlungenen – Stilisierung unter. *Du bruit et de fureur* entgeht dem „Miserabilismus“ auf Kosten des Realismus.

Der nächste Film von Brisseau *Noce blanche* (1989) ist überraschenderweise eine sorgfältig komponierte dramatische Erzählung. Obwohl das Milieu (Jugendliche und Lehrer in der Schule) ähnlich und der Hauptdarsteller Bruno Crémer (die degenerierte Vaterfigur ist hier ein Lehrer) derselbe ist, weist der Film eine völlig andere narrative Machart auf. In fast klassischer Weise wird ein *fait divers* (Liebe zwischen einem älteren Lehrer und einer frühreifen Schülerin) entfaltet. Die anfängliche Fürsorge für die von ihren Eltern vernachlässigte Mathilde mündet, nachdem sie ihn verführt und seine Geliebte wird, in eine ausweglose Situation. Als er sie abweist, aus der Einsicht, daß die

Verbindung wenig Chancen hat, und um seine Ehe und seine gesellschaftliche Position zu retten, terrorisiert sie ihn und scheint es auf Rache angelegt zu haben. Er wird versetzt, seine Frau verläßt ihn, und Mathilde scheint aus seinem Leben verschwunden zu sein. In einer Schlußszene, die einige Jahre später spielt, erfahren wir, daß Mathilde an ihrer Liebe zu ihm zugrundegegangen ist. In unmittelbarer Nähe zu seiner neuen Schule hat sie sich ein Zimmer gemietet und lebt nur noch für ihre abgestorbene Liebe, bis sie selbst daran zugrunde geht, ohne körperlich krank zu sein. Die Unausweichlichkeit des Liebesdramas findet eine vorausdeutende Erklärung in Unterrichtsstunden des Lehrers, in denen er anläßlich Nietzsches davon spricht, daß das Unterbewußte auch ein Zufluchtsort sein kann, als Alternative oder besser Negation des Lebens, die Flucht nach innen vor der äußeren Tragödie.

Die narrativen Akzente verschieben sich. Symptome und Andeutungen der allgemeinen Jugendproblematik ordnen sich der Entwicklung des Beziehungsdramas unter, und auch Mathilde, die Kontakt zu einer delinquenten Jugendbande und sich früher prostituiert hat, wirkt glaubwürdig weder als Opfer gesellschaftlicher oder elterlicher Unterdrückung noch als Trägerin einer schwarz-romantischen Liebe über den Tod hinaus. Nicht einmal den Szenen in der Schulklassse verleiht der Lehrer-Regisseur (der seinen Film laut Abspann in Zusammenarbeit mit einer Filmklasse eines Gymnasiums gedreht hat) eine realistische Färbung, Klischees beherrschen den Ablauf solange, bis die tragische Zuspitzung beginnt. „Die Arbeit an der Realität“, urteilt Prédal, „wird ersetzt durch das Arbeiten mit Codes, mit Klischees, mit Stereotypen“.⁹

Zubetonierte Heimat

Seine ersten Filme hatte Jean-Claude Brisseau in der Banlieue von Paris gedreht, wo er selbst lebte und als Lehrer tätig war. Der Junge in *Du bruit et de fureur* kommt aus der Provinz in die Großstadt, und sie wird zum eigentlichen Thema des Films. Mathilde, in *Noce blanche*, wird von ihrer Mutter, die in Paris lebt und ständig versucht, sich umzubringen, in die Provinz geschickt, um sie den Versuchungen eines kriminellen Jugendmilieus zu entziehen. St. Etienne wird zum neuen Drehort Brisseaus, gleichzeitig verschiebt sich der Akzent der erzählten Welt hin zu einer Liebesgeschichte, also ins Innere der Protagonisten. Mathildes Lebensgefühl ist nur noch indirekt geprägt von der Banlieue,

⁹ Prédal (1996), S. 685. Die Bemerkung ist auf den Film *L'ange noir* (1994) bezogen, der den von Brisseau in *Noce blanche* begonnenen Perspektivwechsel vollends vornimmt. Weiterer Film von Brisseau: *Céline* (1992).

jenem Lebensraum in den Vorstädten, vor allem von Paris, deren besondere soziale Signifikanz zum Ausgangspunkt einer bestimmten, deutlich wahrnehmbaren Richtung des jungen französischen Kinos wurde.

Banlieue bezeichnete in der Feudalzeit das Territorium in einem Umkreis von einer Meile (lieue, ca. 4 km) um den Stadtkern herum, und in diesem Territorium galt das Gesetz dieser Stadt. Das Wort „ban“ allein hat mehrere Bedeutungen, mit ihm bezeichnet man sowohl eine feierliche Proklamation (von Gesetzen, Verordnungen, Befehlen), als auch den Vorgang der Verbannung, in diesem Fall die Verbannung aus der Stadt in ihr legales Einzugsgebiet, was schon damals durchaus einer Strafe gleichkam. In seiner heutigen Bedeutung läßt sich das Wort nur mit einem Pluralbegriff im Deutschen wiedergeben „die Vorstädte“. La Banlieue de Paris zum Beispiel faßt alle Vorstädte der Metropole zusammen, und heute läßt sich die Grenze zwischen Stadt und Banlieue geographisch genau bestimmen: Was innerhalb des Boulevard périphérique, der achtspurigen Ringautobahn um Paris herum liegt, ist „centre“, was außerhalb liegt, ist „Banlieue“. Im Zentrum leben 2,5 Mio. Menschen, in der Banlieue 10 Mio. Hier mitgezählt werden nur diejenigen, die in der Banlieue im engeren sozialen Sinn leben, d.h. in den Slums und Wellblechhütten (50er Jahre) oder Wohntürmen und -blöcken (heute). Es gibt noch Inseln von eingemeindeten Dorf- und Kleinstadtstrukturen.

Mit diesem vorwiegend im Singular verwendeten Wort wird also sowohl eine konkrete Siedlungsform (in vielstöckigen Wohnblocks, in Frankreich HLM genannt), als auch ein sozialer Lebensraum bezeichnet, der ganz spezifische Merkmale aufweist. In den „zones urbaines sensibles“ (so eine offizielle amtliche Bezeichnung¹⁰) an den Rändern der Großstädte wohnen vor allem Arbeiter, Arbeitslose und Arme, unter ihnen ein sehr großer Prozentsatz von Immigranten. Hier ist die Arbeitslosigkeit doppelt so hoch wie im nationalen Durchschnitt, mit Spitzenwerten in manchen Gegenden von bis zu 40 %. Bei der Arbeitssuche hat man keine Chance, wenn man aus einem bestimmten Wohngebiet in der Banlieue kommt und/oder eine bestimmte Hautfarbe oder ethnische Zugehörigkeit hat. Für diejenigen, die wirklich arbeiten, „jemand sein“ oder einen „normalen beruflichen Werdegang haben wollen“, wie es die Jungen dort ausdrücken, erzeugt dieser Sachverhalt ein tiefes Gefühl der Ungerechtigkeit. Chancenlos ist man erstens, wenn man arabischer oder afrikanischer Herkunft ist und zweitens, wenn man in der Banlieue wohnt. Diese Herabsetzung allein durch den Wohnort betrifft in ganz Frankreich etwa 6 Mio.

¹⁰ Seit etwa zehn Jahren wird an Programmen für die „Redynamisierung“ dieser Zonen mit wenig Erfolg gearbeitet. Bezeichnend: In der Alltagssprachlichen Abkürzung „zones“ ist auch dieser positiv gemeinte Begriff inzwischen zur deklassierenden Herkunftsbezeichnung geworden.

Menschen in 1.400 „problematischen Stadtvierteln“. Als in der letzten Zeit, unter der Regierung Jospin, in der französischen Wirtschaft ein gewisser Aufschwung zu verzeichnen war, sprachen Journalisten und Wissenschaftler vom Phänomen der „villes à deux vitesses“ und meinten damit, daß etwa im Département Yvelines, das nur wenige Kilometer jenseits der Banlieue in der Provinz liegt, die Arbeitslosenrate in den letzten 18 Monaten von 9 auf 6 % gesunken ist, in den „zones sensibles“ jedoch bei 30 % stagniert. Die Jugendlichen in der Banlieue erleben ihre soziale Herkunft als Fluch, oder, wie es ein Journalist ausgedrückt hat: als „eine Heimat mit zubetonierten Horizonten“.¹¹



Le thé au harem d'Archimède

L'état des lieux

Dieses signifikante Segment sozialer Realität und Zeitgeschichte wurde in den 70er und 80er Jahren zum Thema einer Reihe von Filmen, in denen sich die „Rückkehr auf die Straße“ in besonderer Weise und bezogen auf einen spezifischen Ort vollzog. Ähnliches Aufsehen wie Brisseaus *Un jeu brutal* erregte 1995 der Film *La haine* von Matthieu Kassowitz, der, im Gegensatz zu vielen „Jugendfilmen“ der Zeit „direkt in das Leben eintaucht, in dem die meisten Jugendlichen das ihre wiedererkennen“.¹² Kassowitz ist der Sohn eines Fernseh-

¹¹ Fakten und Zahlen entstammen einer Sonderbeilage der Tageszeitung *Le Monde* „Les banlieues veulent leur part de croissance“ vom 26.4.2000 sowie Kruse, Kuno: Bombenterror, Islamismus, Kriminalität. Frankreich fürchtet sich vor dem Haß aus den Banlieues. In: *Die Zeit*, Nr. 49 vom 1.12.1995.

¹² Prédal (1996), S. 695.

regisseurs und begann gleichzeitig eine Karriere als Schauspieler¹³ und Regisseur.¹⁴ *La haine* war die Sensation auf dem Festival von Cannes 1995 und erhielt auf Anhieb den Preis für die beste Regie. Stammt der Ansatz Brisseaus entfernt aus der Tradition Vigo/Truffaut, so ist bei Kassowitz der Bezug auf 1968 eher die Wurzel. Dies wird schon vor dem Vorspann deutlich: In den Vorspann hineingeschnitten sind (dokumentarische?) Aufnahmen von der Konfrontation zwischen demonstrierenden Jugendlichen und der Polizei. Dann spricht eine Stimme im Off: „Dieser Film ist die Geschichte eines Mannes, der aus dem fünfzigsten Stock eines Hochhauses fällt. Während er fällt, wiederholt er, um sich zu beruhigen, immer wieder: ‚Jusqu’ici tout va bien‘.“¹⁵ Aber das wichtige ist nicht der Fall, sondern die Landung“. Zu sehen ist dabei in Trickaufnahme eine Weltkugel, die langsam näher kommt und dann in einem riesigen Feuerball explodiert.

Der Film erzählt die Geschichte von drei Jugendlichen verschiedener ethnischer Herkunft, deren Darsteller die gleichen Vornamen tragen wie die fiktiven Figuren, die sie darstellen: ein französischer Jude (Vincent, genannt Vinz, den man heute als Skinhead bezeichnen würde), Hubert (ein Afrikaner mit einem ausgeprägten Sinn für Harmonie) und Saïd (der immer optimistische Algerier). Die Handlung bezieht sich konkret auf den Fall des jungen Afrikaners Makomé, der 1992 bei einem Polizeiverhör durch einen Kopfschuß getötet worden war, was in der Banlieue wochenlange Unruhen auslöste. Im Film (das Opfer heißt hier Abel) wird der Vorfall leicht modifiziert: Abel ist schwer verwundet und liegt im Koma, über eingespielte Radiosendungen erhalten wir immer wieder Informationen über seinen Zustand. Das Ereignis strukturiert den Film. Der Schuß im Polizeirevier ist gleichsam der Sprung aus dem 50. Stock, es gibt, für die Dauer des Films, eine retardierende Zeit der Ungewißheit, bis die „Landung“ erfolgt, der Tod des Opfers und die Reaktion der drei Freunde darauf. Vinz hat bei der Verhaftung Abels eine Polizeipistole erbeutet und schwört, damit im Fall, daß dieser stirbt, einen Polizisten zu erschießen.

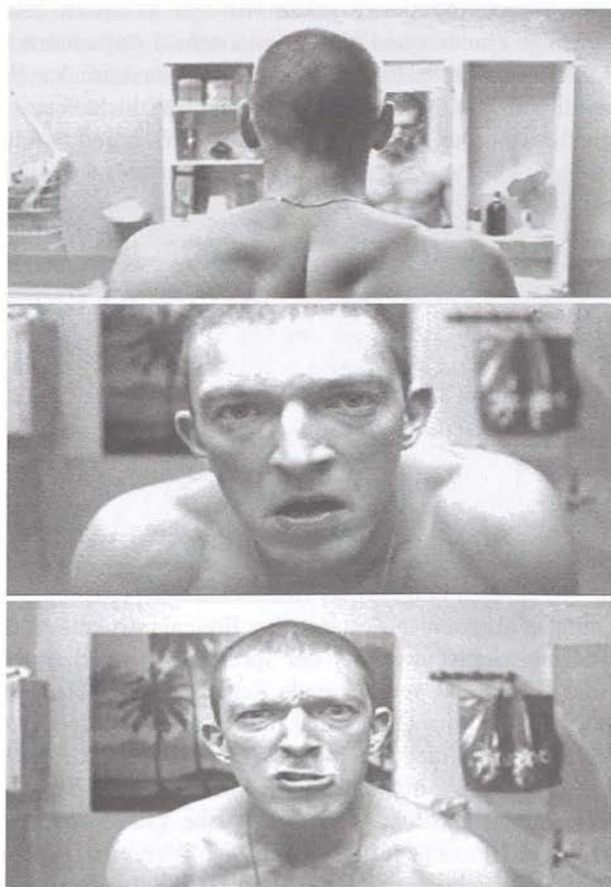
Dieses Handlungskonstrukt ist mehr als eine geschickte Methode, Spannung zu erzeugen. Es macht auf sehr gelungene Weise das Metrum der ablaufenden fiktiven Handlung zu einem Symbol für die dargestellte Realität: eine

¹³ Für seine Darstellung eines schäbigen Gangsters in *Regarde les hommes tomber* (Jacques Audiard 1994) erhielt er den César für den besten Nachwuchsschauspieler.

¹⁴ Sein erster Spielfilm war *Metisse* (1993), in dem er die Hauptrolle spielte und angesichts dessen die Kritik ihn vor allem als Schauspieler würdigte.

¹⁵ *Tout va bien* ist der Titel eines Films von Jean-Luc Godard (1972), in dem die Geschichte eines Filmregisseurs erzählt wird, der bei Dreharbeiten zufällig direkt in die Unruhen des Mai 68 verwickelt wird.

Welt im freien Fall in die Katastrophe. Die Situation nach dem Sturm (der Verhaftung Abels) ist zugleich die Zeit vor dem größeren Sturm. Die sozialen Zustände, die gezeigt werden, befinden sich im Stadium kurz vor der Explosion.



La haine

Auch das Ende des Film, das uns mit einer Ahnung davon allein läßt, daß die Landung im Feuerball nun bevorsteht, ist mit seiner unerwarteten Wendung immer noch allegorisch. Als die Freunde auf einem Großbild-Fernseher im Bahnhof vom Tode Abels erfahren, können sie Vinz nur mit knapper Not davon abhalten, auf den nächstbesten Verkehrspolizisten zu schießen. Er ist, nach längerem Zureden der Freunde, sogar bereit, die Waffe abzugeben, und es

scheint sich eine Chance zu ergeben, daß die Spirale der Gewalt ein Ende hat. Dann aber werden Vinz und Saïd von Polizisten aufgegriffen. Als sie gegen die arrogante Behandlung protestieren, löst sich ein Schuß aus der Waffe eines Polizisten und Vinz wird getroffen. Hubert, der sich schon von den Freunden verabschiedet hatte, kommt zurück und richtet nun die Waffe auf den Polizisten, der die seine in Huberts Schläfe drückt. Eine Off-Stimme sagt: „C'est l'histoire d'un monde qui tombe“, und das Bild verdunkelt sich. Dann ist ein Schuß zu hören. Wer da zuerst geschossen und wen getroffen hat, ist nicht mehr wichtig. Die „Landung“ ist erfolgt und die Katastrophe nicht mehr zu vermeiden.

Die Verweigerung eines „ordentlichen“ Schlusses ist konsequent, weil sie dem formalen Aufbauprinzip der Spannungsdramaturgie entspricht. Obwohl der Film durch eingeblendete Angaben über die Uhrzeit vorgibt, eine einfache „Chronik der laufenden Ereignisse“¹⁶ zu sein, beruht sein Ablauf auf einem sich wiederholenden Muster: die erwartete Eskalation wird immer wieder vermieden dadurch, daß die Jugendlichen einlenken. Obwohl sie auf dem Flachdach, wo sie ein Fest mit Musik und Grillfleisch feiern, niemanden stören, werden sie von der Polizei vertrieben und steigen, nach einer kurzen Phase der wachsenden Aggression, wieder hinab. Die drei Freunde sind oft wütend bis zum Haßausbruch, sind aber im Grunde eher harmonieorientierte Jugendliche, von denen in Punkto Verständnis für die Situation des Gegners die Polizisten einiges lernen könnten. („Die tun ja auch nur ihren Job“). Aber jede glücklich vermiedene Eskalation erhöht den Druck, der die Verhältnisse zum Platzen bringen kann, jedes Stockwerk, an dem der Stürzende vorbeifliegt, bringt ihn dem Boden näher.

Die Banlieue zeigt sich als graue und lebensfeindliche Welt mit Mauern und Straßenschluchten ohne Leben, sogar ohne Pflanzen, überall Graffiti an den Wänden, die Wohnungen eng und überfüllt. Und doch ist sie die „Heimat“ dieser Jugendlichen, auch wenn ihre Versuche, hier heimisch zu werden, immer wieder scheitern: Huberts Boxhalle, die den Jugendlichen nach zwei Jahren Kampf gegen die Behörden zur Verfügung gestellt wird, geht in Flammen auf.¹⁷ Ihre Ausflüge in die Innenstadt nach Paris enden stets im Fiasko, hier nützen ihnen ihre Überlebenserfahrungen nichts, hier sind sie allein und fremder Gewalt ausgesetzt. Die Polizisten sind bei der Festnahme höflich und schlagen auf dem Kommissariat brutal zu.

¹⁶ Eine Redeweise, deren Entsprechung im französischen „le film des événements“ heißt.

¹⁷ Nur als Boxer und Rapper haben diese Jugendlichen eine Chance, in Form von exotischen Manifestationen einer kommerzialisierbaren Banlieue-Kultur öffentliche Beachtung zu finden.

Kassowitz gestaltet diesen Unterschied durch seine Art, die Orte zu filmen (Paris wird mit kleinem Team aus der Hand und in monauralem Ton aufgenommen; die Banlieue in stereo und mit weiträumigen Bewegungen der Kamera), was die ästhetischen Erwartungen umkehrt [...]. Wie es das Werbeplakat an einer Mauer verkündet „Le monde est à vous!“ ... das heißt, die Welt gehört ihnen ganz bestimmt nicht.¹⁸

– auch wenn einer der Freunde das „vous“ durchstreicht und „nous“ drüberschreibt.

Der Film gibt vor, die exakte Wiedergabe des Ablaufs eines Tages zu sein, also eine Dokumentation. Durch den Bezug zur Turmspringer-Allegorie ist er aber zugleich die Reproduktion von einer Art Count-down bis zur Katastrophe, und durch eingefügte, sich verselbständigende Szenen (etwa wenn ein kleiner Junge begeistert eine stupide Fernsehsendung nacherzählt) und surreale Einblendungen (die Kuh, die in der Nacht durch Paris läuft) wird er zum inneren Portrait eines Lebensgefühls, das geographisch und soziologisch präzise lokalisiert werden kann. Für die heterogenen Stilmittel gibt es außerdem cineastische Bezugspunkte: Spike Lee, Martin Scorsese,¹⁹ aber ihre Integration in ein einheitliches Konzept gelingt nicht überzeugend – wenn dies denn das Kriterium sein soll, nach dem ein solcher Film zu beurteilen wäre.

Im selben Jahr wie *La Haine* kommt der Film *L'état des lieux* von Jean-François Richet in die Kinos, beide übrigens in Schwarz-weiß. Sein Titel ist kaum übersetzbar, er überträgt eine Redewendung („l'état des choses“ „der Stand der Dinge“) auf eine Ortsbezeichnung.²⁰ Der Regisseur ist zu der Zeit 26 Jahre alt, von Beruf Drucker und arbeitslos. Seinen Erstlingsfilm realisiert er mit Geld, das er mit seinem Freund Patrick Dell'Isola, dem Hauptdarsteller, im Casino gewonnen hat und einem später gewährten Zuschuß des Fernsehsenders *La Sept*. Da er keine Genehmigung hat, müssen die Dreharbeiten schnell erfolgen (Drehzeit 10 Tage) und vor der Polizei versteckt werden. Richet versteht sich als Marxist und stellt sich auf die Seite des Proletariats, zu dem er sich selbst zugehörig zählt. Seine Bestandsaufnahme orientiert sich an einer deutlich konturierten Hauptfigur (Pierre) und deren gesellschaftlicher Umgebung (Familie, Arbeitsplatz). Der Geldmangel und die Hektik der Produktion zwingen zur Improvisation und zu langen, jeweils nur einmal gedrehten Plansequenzen. Trotzdem hat der Film einen eher ruhigen, epischen Rhythmus. In den mit wackelnder Kamera gedrehten Interviewszenen (ein Fernsehteam befragt

¹⁸ Prédal (1996), S. 696.

¹⁹ *Taxi Driver* ist der Lieblingsfilm von Vinz, und die Szene, wie er mit einem fingierten Revolver vor dem Spiegel auf sich selbst schießt, stammt aus diesem Film.

²⁰ und könnte dann vielleicht so in deutsch paraphrasiert werden: „Der Stand an Ort und Stelle“.

die Jugendlichen, und Richets Kamera dokumentiert auch die dummen Fragen der Reporter: „Hat nicht die Demokratie auch ihre guten Seiten?“) reden zwar alle durcheinander, aber die Antworten verraten eine politische Bildung, die kaum nur aus dem Erleben der kapitalistischen Unterdrückung stammen können, sondern politische Schulung verraten. Wie diese bilden auch die Szenen in der Familie oder etwa eine Begegnung mit Vertretern einer rechten Terrorbande in sich abgeschlossene Einheiten, deren Anfang und Ende sorgfältig gekennzeichnet werden.

Die dialoglastigen Szenen werden gelegentlich abgelöst von Sequenzen einer stummen, manchmal musikalisch rhythmisierten Montage von Alltagsbildern (die Arbeit in der Autowerkstatt und das Boxtraining etwa), die mit unbeweglicher Kamera aufgenommen sind und wie lebende Photographien wirken. Der ein wenig fetzige, punkige Vorspann (auch die Namen sind angepaßt: „Actes Octobre“ nennt Richet seine „Produktionsfirma“ und die Musik ist von einer Band namens „Assassin“) repräsentiert nur eine Tonart des Films, die man mit den Ciné-Tracts der 68er-Bewegung in Verbindung bringen kann. Ein anderer Bezugspunkt ist der amerikanische Schauspieler und Regisseur Eddy Murphy und die Filmfigur, die er kreiert hat²¹. In einer Szene schwärmen zwei junge Schwarze minutenlang von seinem Film *Haarlem Nights* (1989), und sie ist offenbar nur zum Zweck dieser Assoziation im Film. Der Ausbruch von überschäumender oder aggressiver Vitalität wird also nicht direkt dokumentiert oder authentisch nachgespielt, sondern intellektuell vermittelt, durch Kino-Assoziationen, elaborierte Dialoge oder etwa ein Rapper-Lied, dessen Text aus dem *Kapital* stammen könnte.

Der Hinweis, den Pierre so formuliert: „Die haben Glück, daß ich so friedlich bin“, verweist auf eine ähnliche Grundhaltung wie in *La haine*: Der Gegner ist nicht die Polizei, sondern das System. Der Übermittlung dieser Erkenntnis ist in dem Film eine der wenigen Szenen gewidmet, in denen Richet mit dem ästhetischen Mittel der dramatischen Gestaltung arbeitet: Eine Polizeistreife hält Pierre an, weil er mit dem Motorrad ein Stoppschild überfahren hat. Er verteidigt sich damit, sein Motor habe ausgesetzt und er habe mit dem Schwung noch an den Straßenrand kommen wollen. Die Situation scheint zu eskalieren, weil die beiden Beamten ihn mit kleinlichen Beschuldigungen zu demütigen versuchen. Pierre wehrt sich mit aggressiver Eloquenz, weiß aber, was er nicht sagen darf, will er sich nicht selbst ins Unrecht setzen. Dann entdeckt er, daß der eine Beamte betrunken ist. Als er droht, ihn auf dem Revier deswegen anzuzeigen, da lenkt dessen nüchterner Kollege ein und bringt ihn

²¹ Murphy realisiert seine komischen Effekte durch eine Mischung aus extremer Motorik, entwaffnendem Charme und einem unerschütterlichen Selbstvertrauen.

sogar dazu, sich zu entschuldigen. Auch von einer Bestrafung ist keine Rede mehr.

Die Szene muß jedem, der die Verhältnisse in der Banlieue (oder Filme über sie) kennt, ganz unrealistisch erscheinen. Aber sie hat eine Aussage zu transportieren, die ihrerseits glaubwürdig ist: Die Aggressivität der Jugendlichen in der Banlieue ist nicht wild und unberechenbar, wie es die Medien darstellen, sondern kontrolliert und bedacht. Wie andere, realistischere Szenen vermittelt sie die Parteilichkeit des Regisseurs für diejenigen, die, wie er, in einer Welt leben müssen, in der „Arbeit als Luxus“ gilt.²² Die Heterogenität der filmsprachlichen Mittel stört hier weniger, weil der Film intensiv den Eindruck von Authentizität vermittelt, vor allem in den offenbar spontanen Ausbrüchen von oppositioneller Energie, die im Film „wie Wetterleuchten“²³ aufblitzen.

Rückblende: Das cinéma beur

„Beur“ ist eine verballhornte Umkehrung des Wortes „Arabe“ – l'ebara – beur im „Verlan“-Dialekt²⁴ der jungen zweiten Generation der Immigranten. Manche sehen noch einen zweiten Ursprung des Begriffs: Le Beur ist, von hinten gelesen, „rebelle“, Rebell. „Arabische Rebellen“ trifft ganz gut den Sachverhalt. Abgeleitet davon gibt es die Bezeichnung Beur-Kultur, mit deren Institutionen und Aktivitäten: Beur-Radiosender, Beur-Literatur und „cinéma beur“. Das letztere wäre demnach zu definieren als eine Gruppe oder Reihe von Filmen, die von Regisseuren arabischer Herkunft und Kultur stammen, in Frankreich entstanden sind und die Auflehnung gegen die Lebensbedingungen in der Banlieue zum Thema haben.

Die Beur-Kultur begleitet den Prozeß der Integration, den in Paris wohnende Franzosen algerischer Herkunft durchlaufen, einen Prozeß, der sich über mehrere Generationen erstreckt. Zwar hatten schon zur Zeit, als Algerien noch eine Kolonie war, alle Einwohner dieses Landes seit 1947 die französische Staatsbürgerschaft, aber erst die in Frankreich geborenen Angehörigen der arabischen Minderheit haben Frankreich als ihre „Heimat“ akzeptiert, die sie nicht mehr verlassen wollen. Aber auch in der Sozialisation dieser jungen arabischen Franzosen spielen die Geschichte ihrer Herkunft und ihr Bezug zu einer lang-

²² So der Beamte auf dem Arbeitsamt zu Pierre.

²³ Prédal (1996), S. 698.

²⁴ „Verlan“ ist die lautliche Umkehrung des Wortes „l'envers“, welches in der Wendung „à l'envers“ eben „Umkehrung“ bedeutet. Viele Verlan-Ausdrücke sind einfache Silben-Umkehrungen französischer Wendungen.

sam untergehenden Beur-Kultur immer noch eine wichtige Rolle. Zu dieser Geschichte gehören vor allem die Kolonisierung Nordafrikas und der Algerienkrieg, der 1954 begann und 1962 mit dem Abkommen von Evian endete. Der Befreiungskampf fand nicht nur in Algerien statt, auch die „France métropolitaine“ wurde damals von inneren Auseinandersetzungen zwischen der Regierung und reaktionären kolonialistischen Kreisen und den Aktionen der Befreiungsbewegungen erschüttert.

Die in Frankreich lebenden Araber waren damals vor allem Gastarbeiter und Flüchtlinge. Aber es befanden sich unter ihnen auch eingeschleuste Widerstandskämpfer. Unter ihnen wurden innere Richtungskämpfe der Widerstandsbewegung und Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Oppositionsgruppen auch in Frankreich ausgetragen – vielleicht hier noch erbitterter als in Algerien selbst, wo der bewaffnete Kampf im Mittelpunkt stand. War dort die FLN dominant, so beherrschten in Frankreich viele kleinere Splittergruppen die Szene. Die Auseinandersetzungen waren hart und blutig und überdauerten sogar das Ende des Algerienkrieges. Das Getto in den Wellblechsiedlungen war so etwas wie ein zweiter Kriegsschauplatz.

Die ersten Filme des Cinéma Beur hatten diese Situation zum Thema: *Les sacrifiés* von Okacha Touïta (1982) schildert den Bruderkampf im Untergrund der Banlieue als brutale und blutige Auseinandersetzung, *Le rescapé* (1987) vom selben Regisseur erzählt von einem Widerstandskämpfer, der auf wunderbare Weise einen Stich in den Hals überlebt hat, aber bei der jungen Generation die traditionelle Anerkennung als Held des Befreiungskampfs nicht mehr findet. Das eigentliche Thema des Films sind eben diese „Söhne“, die ohne Perspektive aufwachsen und ins Drogenmilieu absinken.

Die beiden erwähnten Filme repräsentieren die erste Phase einer beginnenden Integration, die sich von einer Generation zur anderen vollzog und zu ganz spezifischen „Generationsproblemen“ führte. Die Welt der Väter ist geprägt vom Trauma des Bruderkampfs, von der Bedrohung durch zwei Feinde: die französische Kolonialmacht, die sowohl als Ordnungsmacht in der Gestalt der Polizei immer wieder eingreift, darüber hinaus aber auch die Repräsentanten des Widerstands gnadenlos verfolgt und tötet, und die jeweils rivalisierende Gruppe, die ebenso rücksichtslos mit ihren Gegnern umgeht.

Für die jüngere Generation ist der Bruderkrieg kaum mehr aktuell, prägt aber als Trauma weiterhin das Bewußtsein. Die Probleme des täglichen Lebens zwingen diese jungen Leute nun dazu, sich mit ihrer sozialen Umgebung zu beschäftigen, mit den Widersprüchen und Zwängen des Lebens in den Vorstädten: Gewalt, die nunmehr Ausdruck sozialer Existenzkämpfe ist, Isolierung, Drogensucht, Kriminalität. Damit einher geht die Umorientierung auf die eige-

ne soziale Umgebung als einzige Zukunftsperspektive, und das ist Frankreich, eine Heimat, mit der sie sich nach und nach abzufinden haben.

Diese Situation, die auch viele verschiedene kulturelle Aspekte umfaßt, ist etwa seit 1980 das Grundthema der Filme des *cinéma beur*. Seine zweite Phase umfaßt die bekanntesten films beurs, und von der kaum erschlossenen Vielfalt dieses wichtigen Kapitels in der Geschichte des modernen französischen Kinos werden nur sie als kurze, im Grunde ephemere Erscheinung in den filmgeschichtlichen Darstellungen behandelt.²⁵ Sie wird eröffnet durch einen Film, der auf Anhieb ein großer Kassenerfolg wurde und mehrere Preise erhielt. Sein Regisseur, Mehdi Charef, ist zwar in Algerien geboren, wuchs aber in Nanterre auf. Sein Drang, trotz seiner Herkunft aus der Banlieue „etwas zu werden“, und sei es mit illegalen Mitteln, brachte ihn schon mit 20 ins Gefängnis. Schließlich fand er Arbeit in einer Werkzeugfabrik, nebenher fing er an zu schreiben.

Ich wollte Tag für Tag da raus, ich wollte es schaffen. Hier war alles im Voraus festgelegt. Damals sagte ich alles ab, was mir angeboten wurde und mich nicht interessierte. Wir konnten nicht machen, was wir wollten. Technische Schule, dann Fabrik. Sich befreien, sich ausdrücken, etwas anderes machen.²⁶

Charef schrieb Drehbücher und einen Roman, der 1982 erschien: *Le thé au harem d'Archimède*. 1985 konnte er ihn verfilmen, mit finanzieller Hilfe des in Frankreich arbeitenden Regisseurs russisch-griechischer Abstammung Constantin Costa Gavras. Der Film, mit neuem Titel *Le thé au harem d'Archimède* ist eine lose Szenenfolge, die einzelne Episoden, aber keine geschlossene Geschichte erzählt. Hauptfiguren sind die beiden jungen Männer Madjid und Patrick, die von Diebereien und Überfällen leben. Madjid liebt ein französisches junges Mädchen namens Chantal. Als sie schließlich Arbeit findet, will sie nichts mehr von ihm wissen. Am Ende des Films erfährt Madjid, daß sie als

²⁵ In dem Buch ‚Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90‘ von Claude-Marie Trémois (Paris 1997) taucht der Begriff *cinéma beur* überhaupt nicht auf. Die an Regisseurspersönlichkeiten orientierte Darstellung widmet nur Mehdi Charef ein Kapitel. – In dem Buch ‚Das junge französische Kino: Zwischen Traum und Alltag‘ von Petra Mioc gibt es ein Kapitel: „Das jeune cinéma französischer Regisseure arabischer Abstammung“ und ein Unterkapitel „Das Cinéma beur“. In der englischen Literatur ist der Begriff „Beur cinema“ geläufig, vgl. Tarr, Carrier: Question of identity in Beur cinema: From Tea in the Harem to Cheb. In *Screen* 34,4, Winter 1993; Bosseno, Christian: Immigrant cinema: National cinema. The case of beur film. In: Richard Dyer und Ginette Vincendeau (Hrsg.): *Popular European cinema*. London, New York 1992. Nach Bosseno ist ein Beur-Film: „ein Film, der von einem jungen Mann nordafrikanischer Abstammung gemacht wird, der in Frankreich geboren ist oder seit seiner Jugend dort lebt und Beurs zu den Hauptcharakteren seiner Filme macht.“ Ebd. S. 49. Der französische Ausdruck *Cinéma beur* ist im deutschen Sprachraum übernommen worden, vgl. etwa die Fernsehsendung „Die Wut zu Leben. Das *cinéma beur* in Frankreich“ von Jochen Wolf, WDR 1991.

²⁶ Mehdi Charef in der erwähnten WDR-Fernsehsendung.

Prostituierte arbeitet. Aber die Liebesgeschichte läuft nur nebenbei, sein Hauptaugenmerk richtet der Regisseur auf die Darstellung des Alltags in der Banlieue, der für die Protagonisten geprägt ist von Rassismus, Drogen und Kleinkriminalität, aber auch gelegentlich von der Solidarität zwischen Immigranten und Franzosen.

Wichtigstes Handlungselement ist ein für das *cinéma beur* charakteristisches Motiv: die Zerstörung des Vaterbildes.

Die wahre Erniedrigung ist es, einen Vater zu haben, der nicht arbeitet, oder krank ist. Der nicht mehr befehlt. Er lebt in einer Familie mit Kindern, die besser schreiben und lesen können als er, die arabisch und französisch sprechen. Da kann er nicht befehlen. Seine einzige Macht ist die Religion. Sie ist der einzige Raum, der nur ihm gehört und noch nicht euch. Nur als frommer Mann stellt er noch eine Bezugsinstanz für die Kinder dar. Wenn er die Religion aufgibt, dann ist er endgültig verloren. Das gilt vor allem für Alkoholiker.²⁷

Medjids Vater ist nach einem Arbeitsunfall krank und debil, muß wie ein Kind gebadet und immer wieder aus der Kneipe betrunken nach Hause gebracht werden. Die Mutter versucht, ein normales Leben zu organisieren mit dem Effekt, daß sie den Sohn, der ihrer Meinung nach nicht intensiv genug nach Arbeit sucht, als „Penner“ beschimpft. Patrick, sein französischer Freund, ist ebenfalls arbeitslos. Beide gehen eher gleichgültig-ironisch mit ihrer Situation um, für sie findet sich immer ein Opfer, das sie ausrauben oder eine arbeitslose Frau, an deren Prostitution sie mitverdienen können. Einmal kommen sie, auf der Flucht vor einer Konkurrenzbande von Drogendealern, in ein Kino, mitten in der Vorstellung. Obwohl wir die Leinwand nicht sehen, ist klar, daß ein *action*-Film läuft, Schläge, Schreie und Schüsse im „Off“-Ton. Die beiden provozieren mit dem Ruf „Wir wollen Blut sehen“ eine Unterbrechung der Vorstellung, prügeln sich mit den Zuschauern, bis die Polizei kommt. Aber es gelingt ihnen, die beiden Beamten in die Flucht zu schlagen, die Vorstellung geht weiter, und auf der Leinwand setzt sich die Schlägerei fort, die für einen Moment den Zuschauerraum erfaßt hat.

Die Figur der Josette beleuchtet die Situation der französischen Banlieue-Bewohner. In der ersten Szene bringt sie ihren kleinen Sohn



Josette

²⁷ Der Psychoanalytiker Smail Hadjadj, ebd.

Stéphane zu Madjids Familie, um nach Paris zur Arbeit zu gehen. Die Fabrik ist besetzt, bald aber wird der Streik ergebnislos abgebrochen, und Josette verliert Arbeit und Einkommen. Ihre Chance, einen neuen Job zu finden, sind ebenso gering wie die von Madjid. Ihr Mann hat eine neue Freundin, unterstützt sie nicht. Da will sie sich umbringen, wird aber von den arabischen Freunden davon abgehalten, die ihr eine Stelle in einer Kantine besorgen wollen. Auch dieser „Handlungsstrang“ zieht sich episodisch durch den Film, und mit ihm noch weitere. Das so entstehende Gesamtpanorama vom Leben am Rande der Gesellschaft ist zugleich realistisch und ironisch-poetisch, immer wieder schwenkt die Kamera am Ende einer Szene auf eine Totale der unwirtlichen Wohntürme, wo es noch Reste intakter sozialer Strukturen gibt: Madjids Mutter Malika ist eine starke Frau, die die Familie zusammenzuhalten versucht und zugleich für andere da ist. Madjid muß die Rolle des Vaters übernehmen, was ihm ohne legales Einkommen nur mit kriminellen Aktionen gelingt. Es etabliert sich ein kaum merklicher Symbolzusammenhang zwischen dem arabisch geprägten Zusammenhalt im Innern dieser Familie und den chaotischen Zuständen, dem „Vorstadtdschungel“ in den französischen Straßen, Cafés und Parkdecks der Banlieue. Diese Räume durchquert Malika immer eilig, sie sind für sie eine feindliche Fremde. Für Madjid verhält es sich umgekehrt. Er verschafft sich sein Auskommen auf der Straße. Die Wohnung ist für ihn die unwirtliche Fremde, dort wird er beschimpft. Der Mutter ständiges Nörgeln an seiner „Faulheit“ soll ihn an die in der arabischen Familie vorgesehene Rolle als Familienoberhaupt erinnern, und wenn sie ihn angesichts der Aussichtslosigkeit, in Frankreich eine Arbeit zu finden, auffordert, zum Militärdienst nach Algerien zu gehen, vertritt sie die Ideale der Vätergeneration. Madjid kann sie noch nicht einmal verstehen, wenn sie arabisch auf ihn einredet.

Aber auch der Außenraum hat zwei Bereiche. Im Umkreis ihrer Wohnungen bewegen sich die Jugendlichen hektisch, stets auf der Flucht und auf der Suche nach einem Ort, an dem sie bleiben können. Sie machen die Erfahrung, daß es aus La Courneuve kein Entrinnen gibt. Manchmal fahren sie in das Zentrum der Metropole, nach Paris, und es gibt, am Ende des Films, einen Ausflug im gestohlenen Wagen an die Küste und einige kurze Momente des Glücks angesichts der Grenzenlosigkeit des Blicks auf das Meer. Was François Truffaut am Ende seines Films *Les quatre cents coups* (1959) ausgespart hat, wird hier gezeigt: Die Zwänge materialisieren sich ein letztes Mal, die Polizei verhaftet Madjid. Aber am Straßenrand steht Patrick und winkt ihm zu, der Film endet mit einem Bild französisch-arabischer Solidarität.

Ihre Evokation betont die Parallelität der Schicksale, denn auch die französische Jugend lehnt sich auf gegen die Väter, die ihr keine Perspektive zu ge-

ben imstande sind. Es sei denn, man paßt sich an, wird zum Parasiten, trägt bei zum Degenerationsprozeß einer Gesellschaft, in der es keine Moral mehr gibt als die, welche der Kampf ums Dasein „Jeder gegen Jeden“ vorgibt. Chantal verkauft ihren Körper, und der „arrivierte“ ehemalige Schulkamerad Balou ist offensichtlich in zweifelhafte Geschäfte verwickelt. Balou hatte im Unterricht nicht mehr gewußt, was das „Theorem des Archimedes“ bedeutet und – wir sehen es in einer schwarz-weißen Rückblende – mit seiner Verballhornung den Filmtitel an die Tafel geschrieben.

In diesem „Eröffnungsfilm“ des *cinéma beur* werden „das Phänomen des Rassismus und die Lebensangst der desillusionierten jungen Menschen“²⁸ gleichzeitig thematisiert, ist der Film auch in die Tradition französischer Produktionen integriert, die in ihren Geschichten die „*violence urbaine*“ thematisieren, und in denen arabische und französische Jugendliche gleichermaßen im Überlebenskampf die Schwächeren sind, selbst dann, wenn sie sich bewaffnen und vor Mord nicht zurückschrecken.



Aber Charef gestaltet, als Wanderer zwischen zwei Kulturen, eine Synthese und muß nicht (wie etwa Brisseau) in surrealen Szenen eine leibhaftige Fee als Madonna und sexuelle Versuchung zugleich auftreten lassen. Er braucht nur auf seine genaue Beobachtung oder besser die genaue Umsetzung seiner eigenen Erfahrungen im Milieu der arabischen und französischen „*estropiés du coeur*“²⁹ zurückzugreifen. Wie sehr auch hier die *Beur*-Kultur ein entscheidendes Element ist, läßt sich leicht an den soziologisch-geschichtlichen Fakten ablesen. Im Gegensatz zur Bundesrepublik hat die Jugendkriminalität in Frankreich eine ausgeprägt politische Dimension. In anderen europäischen Ländern wurde sie kaum zu einem so zentralen Anlaß für staatliche Maßnahmen wie in Frankreich, weil es dort nicht so komplexe Beziehungen zwischen Ursprungsbewölkerung und zugewanderten Gruppen gibt – letztlich eine Folge der lang andauernden Phase des Kolonialismus.

Aber auch die Entwicklung der Städte im Lauf der Industrialisierung er-

²⁸ Prédal (1996), S. 570.

²⁹ „Menschen mit verkrüppelten Herzen“ Ausdruck von Jean Carmet, zit. in ebd.

folgte im zentralisierten Frankreich auf andere Weise. „In Frankreich ist die räumliche Segregation viel sichtbarer“,³⁰ dort hat die Urbanisierung der 50er bis 70er Jahre jene Türme und Häuserblocks, veritable „barres d’immeubles“ hervorgebracht, die die Vorstädte vom Zentrum isolieren, während sich in England, Deutschland und Italien die dichtbesiedelten Viertel im Zentrum der Städte befinden. „In Deutschland gibt es keine Banlieue- sondern Stadtviertel-Probleme“.³¹

Auch der Kampf mit der Polizei hat in Frankreich einen anderen Hintergrund, der mit der starken Präsenz der arabischen Bevölkerung (die in vielen suburbanen Wohngebieten die Mehrheit bildet) zusammenhängt. „In Europa versteht man nicht, warum die Jungen Leute maghrebinischer Herkunft es wagen, sich so eindrucksvoll mit der Polizei anzulegen; anderswo trauen sich die Eingewanderten so etwas nicht.“³² Der Grund dafür scheint ein weiteres Element aus der Beur-Kultur zu sein. Der Kampf gegen die Väterautorität und der Verlust des Familienzusammenhalts – beides übrigens Erscheinungen, die auch in der französischen Kleinbourgeoisie anzutreffen sind – haben in den kulturellen Tradition der arabischen Minderheit einen anderen Stellenwert.

Smail Hadjadj verweist auf den unterschiedlichen Charakter des Drogenkonsums zwischen französischen und arabischstämmigen Jugendlichen: Die Algerier „benutzen die Droge, im Gegensatz zu Franzosen und Amerikanern nicht, um glücklich zu sein. Die jungen Beurs, das waren traurige, wehmütige (mélancoliques) Süchtige. Eigentlich sind Drogen in der arabischen Kultur absolut tabu“. Für Hadjadj und andere Beobachter ist die Kriminalität in dieser ethnischen Gruppe eine „unbewußte Fortsetzung des Algerienkrieges“. Bis in die 80er Jahre hinein identifizierten sich die Jungen angesichts der Polizei mit den Freiheitshelden, die gegen die Fallschirmspringer der Kolonialarmee kämpften. „Die Polizei repräsentierte für sie immer noch die Kolonialmacht.“ Diese unbewußte Identifikation überdauerte sogar bis in die Zeit hinein, in der sie vom realen anticolonialistischen Kampf nichts mehr wissen wollten.

Als der anticolonialistische Bezug langsam in den Hintergrund geriet, wurde die Frage nach einem neuen geistigen Halt immer wichtiger. Auf welches kulturelle Bild könnte eine neue Identität sich berufen?

Sie empfinden sich nicht als Franzosen. Aber auch nicht als Algerier. Sie halten sich an keinen Mythos. Sie sind in einer schwierigen Lage. Ihnen fehlt ein My-

³⁰ Dietmar Loch in einer Studie über jugendliche Kriminalität und Gewalt in Europa, die das niedersächsische Institut für Kriminologie 1997 veröffentlichte. Zitate aus dem Bericht werden hier nach *Le Monde* vom 20.4.2000 wiedergegeben.

³¹ Daniel Cohn-Bendit, ebd.

³² Die Soziologin Nicole Le Guennec, ebd.

thos, ein Gründungsmythos, der ihre Wünsche und Gefühle in eine Zukunft führen kann. Wie aber eine Zukunft schaffen, wenn die Vergangenheit nicht mehr existiert, denn die spielt in Algerien. Beur-Regisseure müssen sich ihre Geschichte neu schaffen. Wir erleben die Zeit der Pioniere der Beur-Mythologie. Das ist die zweite Generation.“³³

Diese Suche hält an, sie fügt der Trostlosigkeit einer konkreten sozialen Situation eine besondere, „postkoloniale Dimension“ hinzu.³⁴ Im Cinéma beur äußert sich diese Dimension vielleicht in der Vermeidung von Situationen der radikalen Ausweglosigkeit. Das Schlußbild von *Le Thé au Harem d'Archimède* ist nicht nur eine Transzendenzmetapher wie bei Truffaut und auch nicht nur die Erfahrung des erneuten Verlusts einer vorübergehenden Freiheit, sondern die Geste der Solidarität. Suchende empfinden, solange sie die Suche nicht aufgeben, nicht Haß oder Resignation, sondern Melancholie.

Auf dem Weg zum Genrekino

Im selben Jahr wie Charifs Film dreht auch ein anderer Regisseur seinen Erstlingsfilm. Wie dieser, der seither eine bemerkenswerte Karriere als Regisseur gemacht hat, war auch Abdelkrim Bahloul ein Privilegierter: Er konnte nach einem Literaturstudium in Algier die berühmte Filmhochschule IDHEC besuchen und arbeitete dann zunächst als Kameramann. *Le thé à la menthe* (1984) erzählt die Gesichte des jungen Algeriers Hamou, der sich in Paris mit halblegalen oder illegalen Geschäften knapp über Wasser halten kann, in Briefen an seine Mutter aber ein wohlstandständiges Leben vortäuscht. Die Mutter entschließt sich, ihren Sohn zu besuchen, was diesen in große Schwierigkeiten bringt. Schnell bemerkt sie, daß es nicht weit her ist mit dem Erfolg ihres Sohnes im Leben, was sie in ihrer Absicht bestärkt, ihn mitzunehmen nach Algier, wo sie auch schon eine Braut für ihn ausgesucht hat. Dieser Film konzentriert sich auf den (in diesem Fall gescheiterten) Versuch, in der französischen Gesellschaft Fuß zu fassen. Im Gegensatz zu den Banlieue-Filmen stehen hier die kulturellen Differenzen im Mittelpunkt: Hamou ist kein aktives, die Integration im sozialen Kampf betreibendes Element in der französischen Gesellschaft, sondern ein liebenswerter Exot, dessen Versuche etwa, ein französisches Mädchen für sich zu interessieren, eher komödiantische Züge tragen: Um sie zu beeindrucken, nimmt er die Zauberkünste eines Scharlatans in Anspruch.

³³ Smail Hadjadj, WDR-Fernsehsendung.

³⁴ Dietmar Loch, (2000).



Die Mutter



Pfefferminztee für den Polizisten

Es ist indessen die Figur der Mutter, die immer wieder zentral den Unterschied zwischen der Kälte der europäischen Kultur (die aber keine aggressiven Züge trägt) und den anscheinend intakten menschlichen Wertbezügen der Araber offenlegt. Als sie seinen Versuch, sie mit Hilfe eines Freundes los zu werden,³⁵ durchschaut, verläßt sie tief verletzt das Haus und wird von der Polizei aufgegriffen und zurückgebracht. Bei der Gelegenheit entdecken die Beamten Diebesgut und Hamou muß ins Gefängnis. Da versucht die Mutter, die Schande zu wettzumachen und verdient Geld für sich und ihn, indem sie auf der Straße tanzend bettelt. In vielen kleinen Szenen wird sie als eine Frau gezeichnet, die eine hohe Moral mit gesundem Menschenverstand verbindet und deren Naivität eher ein Zeichen für einen sicheren Instinkt ist. Bezeichnend dafür sind viele

³⁵ Der Freund kommt in einer Polizeiuniform und behauptet, das Visum der Mutter sei abgelaufen und sie müsse unverzüglich abreisen.

kleine Gesten und Szenen (sie schüttet z.B. den teuren Likör in den Abfluß), besonders vielleicht jene Szene, die dem Film den Titel gegeben hat. Nachdem sie einen Polizisten mit großen Schwierigkeiten danach gefragt hat, wo sie Streichhölzer kaufen könne und der die sofort über die Straße zum Tabac Loslaufende vor dem Überfahren bewahrt hat, kocht sie einen Pfefferminztee und will ihn mitten auf der Kreuzung dazu einladen, wo er den Verkehr regelt. Verlegen weist er sie ab, unbeeindruckt stellt sie das Tablett am Straßenrand ab und wünscht ihm den Segen Allahs.

Der Film ist einer der wenigen films beur, die einen Plot haben, in denen die Handlung also ein eindeutiges Ende hat und dieses Ende auch so etwas wie eine Bewertung enthält: Widerwillig geht Hamou am Ende mit der Mutter zurück nach Algerien. Sowohl dieses Ende, als auch der Auftritt einer starken Mutterfigur haben dem Regisseur Kritik eingetragen. Bahloul thematisiert erneut die Skepsis der Vätergeneration und ihre Überzeugung, der Gedanke an eine Integration der Araber in die französische Gesellschaft sei eine Illusion. Aber das Ende seines Films ist, wie der ganze Ablauf, von einem gewissen spielerischen Umgang mit der ideologischen Kontroverse geprägt: Wie die Mutter den widerstrebenden Hamou in das Flughafengebäude zerrt, das hat nur ansatzweise die Qualität und Wirkung eines alle Unklarheiten beseitigenden Happy ends. Die Szene wirkt eher wie eine Schlußpirouette und hat kaum den Charakter einer ernsthaften, in ihr zum Ausdruck kommenden Moral. Bahloul teilt die Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Integration, sein Film kommt aber nicht als ein Schulstück daher, in dem aus dieser Skepsis Handlungskonsequenzen gezogen werden. Er stieß damit auf Widerspruch:

Hamous Mutter schreckt nicht davor zurück, sich zu erniedrigen, um dem Sohn zu helfen. Damit waren viele Maghrebiner nicht einverstanden. Auswanderung ist nie eine echte Lösung. Die Lösung findet sich immer nur im eigenen Land. Die Jugend muß [im eigenen Land, d.h. in Frankreich, gg] bleiben und kämpfen.³⁶

Gerade dieser eher spielerische Umgang mit der Problematik der Integration verweist darauf, daß *Le thé à la Menthe* schon zu einer neuen Phase des cinéma beur gehört, in der die komischen Momente der Konfrontation der Kulturen nicht mehr tabu sind, sondern in den Mittelpunkt der Gestaltung rücken. Ihr Hintergrund ist nicht mehr der Kampf um die Integration, sondern die trotz einer mehr oder weniger als vollzogen dargestellten Integration verbleibenden Entfremdungen und Schwierigkeiten. Es ist die dritte Phase der filmischen Suche nach dem beur-Mythos. Sie erscheint nicht mehr als eine mehr oder weniger verzweifelte Unsicherheit, sie ist kaum noch mit den Themen und Traumata

³⁶ Abdelkrim Bahloul, Interview in der erwähnten WDR-Sendung.

der französischen Banlieue verknüpft, sondern sie manifestiert sich in Schlüsselszenen, Handlungspartikeln und kurzen Episoden, die auch die banalisierte Form des Klischees annehmen können.

Der Übergang zum Genrefilm, genauer zur Gattung der Komödie erscheint dabei als konsequent. Seltsamerweise gehen diese Regisseure mit dem Diskurs über die Probleme der Integration so um, als seien diese eigentlich schon gelöst. So können sie zur Vorlage für Situationskomik werden. Daß die ungelöste Frage nach der Zukunft immer noch als Kontext präsent ist, zeigt sich in Bahloul's Film nur in dem eher spielerischen Rückgriff auf den Rückkehr-Mythos der ersten Phase. Typischer für die dritte Phase ist das Auftauchen von abstrakten, kaum mehr in den politischen Handlungsrahmen oder Diskurs eingebundenen Zukunftsbildern.

Wenn das Leben im Abseits aber schon Jahrzehnte dauert und inzwischen schon die dritte Generation unter ähnlichen Bedingungen antritt wie ihre Großeltern, dann sind weder Vergangenheit noch Gegenwart Zeiten, in denen man gerne lebt.³⁷

Besonders deutlich wird dieser Bezug in den Filmen eines weiteren Regisseurs arabischer Abstammung, der schon zur Generation der in Frankreich geborenen gehört. Rachid Bouchareb drehte seinen ersten Film ebenfalls 1985. In *Baton Rouge* versuchen zwei Freunde, in den USA (in dem Ort Baton Rouge, Louisiana) Fuß zu fassen. Dies mißlingt zwar, aber nach ihrer Rückkunft verstehen sie es, ihren Aufenthalt als Aufstiegsstory darzustellen. Sie eröffnen ein Hamburger-Restaurant und haben sich damit eine Perspektive geschaffen. *Cheb* (= „jung“, 1991) ist fast eine Fortsetzung von *Le thé à la Menthe*: Die Eltern des jungen Protagonisten können sich ihren Traum, irgendwann wieder nach Algerien zurückzukehren, nicht selbst erfüllen und zwingen deshalb ihren Sohn, nach Algerien zu fahren und dort zu bleiben. Der Junge versucht, mit seiner französischen Freundin wieder nach Frankreich zurück zu kommen.

Die Alten wollen zurück, haben stets ihren Aufenthalt in Frankreich als vorläufig angesehen. Aber die Kinder sollen mit, und die wollen nicht, werden entweder gezwungen, und dann platzt die Familie nach der Rückkehr in Algerien auseinander, oder, wenn die Kinder älter sind, schon vorher, und es wird nicht zurückgekehrt. Die Alten machen sich dabei etwas vor: In Algerien sind sie auf jeden Fall keine Algerier mehr, sondern zurückgekehrte Einwanderer. Die Jungen fühlen sich in Frankreich besser, die Eltern haben keine Wahl mehr.³⁸

Was in den Filmen der ersten Generation als fast tragischer Grundkonflikt erscheint, wird von den Jugendlichen nunmehr durch ein neues Lebensgefühl

³⁷ Smail Hadjadj, WDR-Fernsehsendung.

³⁸ Smail Hadjadj, ebd.

kompensiert. Ihnen „bleibt noch das Nomadenhafte, worin wir Araber sind, dieses ‚Eines Tages gehe ich weg‘, aber stets gibt es die Rückkehr.“³⁹ Die beiden ersten Filme von Rachid Bouchareb werden auch als *road movies* bezeichnet, was auch insofern stimmt, als diese Charakteristik ihre Qualität als Genre-filme einschließt. Das „Nomadenhafte“ ist zuallererst ein Film-Handlungsmotiv und nicht mehr als ernsthafter Reflex des längst nicht mehr aktuellen Problems zu verstehen. Die Suche nach einer fiktiven Zukunft, die nicht einmal mehr ein fiktives Algerien ist, wird für das Kino in ein eher zielloses Unterwegs-Sein umgesetzt. Das Nomadenhaft-Arabische ist mit Hollywood-Motiven versetzt und gewinnt dadurch eine gewisse Nähe zu europäisch-amerikanischen Kinomustern jugendlicher Ruhe- und Rastlosigkeit aus Mangel an Integrationsangeboten westlicher Gesellschaften.

Honneur de ma famille (1996) ist eine fast klassische Komödie. Ganz abstrakt taucht auch hier das Nomaden-Motiv auf, denn die beiden Freundinnen, Nora, die Araberin, und die Französin Carole, träumen davon, nach Indien zu fahren, weil sie des Lebens in Roubaix an der belgischen Grenze überdrüssig sind. Sie arbeiten in einer Diskothek, um das Geld für die Reise zu verdienen, auf die sie sich mit hinduistischen Gebetsübungen vorbereiten. Dann stellt sich heraus, daß Nora schwanger ist, von einem Franzosen, der von dem Kind nichts wissen will. Auch Carole macht schlechte Erfahrungen mit Männern: An einen Afrikaner, der sich als politisch Verfolgter ausgibt, verliert sie ihre Ersparnisse. Noras Mutter, wieder eine handfeste und instinktsichere arabische Frauenfigur, will das Problem des unehelichen Kindes praktisch lösen. Sie sucht und findet einen Mann für die Tochter, Hamid, der ein Textilgeschäft hat und bereit ist, sie zu heiraten. Die Sache muß allerdings schnell gehen, damit er glaubt, das Kind sei von ihm. Also muß Nora ihn möglichst bald dazu bringen, mit ihr zu schlafen, was schwierig ist, denn Hamid ist schüchtern, und vor allem: Er hat sich in Nora verliebt und will rein in die Ehe gehen. Mit naiver Zuversicht „erobert“ er Nora, indem er Vegetarier wird, sich ebenso wie sie für die indische Kultur interessiert. Nora und Carole verfolgen weiterhin ihren Plan und benutzen Hamid und sein Geld, ihn endlich zu verwirklichen. Am Ende ist er mit von der Partie.

Der Film enthält die ganze Palette der Möglichkeiten, welche die Konfrontation zweier Kulturen zu immer wieder neuen komischen Zuspitzungen bietet: Wie die beiden Mütter die Hochzeit aushandeln, wie Nora – eigentlich gegen ihren Willen – Hamid zu verführen versucht, wie die Erfahrung der sozialen Isoliertheit in einen Traumkomplex mündet, in dem sich arabische, afrikani-

³⁹ Rachid Bouchareb im Interview, WDR-Sendung.

sche und indische Elemente mit europäischen zu einem märchenhaft-esoterischen Alternativbild verbinden. Aber die verzweifelte Suche nach Normalität, der Kampf der Jugendlichen gegen die Marginalisierung ihres Lebens in der grauen Provinzstadt ist eindeutig im französischen Hier und Jetzt verankert, und die komischen Situationen beziehen ihren Reiz aus der Tatsache, daß sie trotz exotischer Färbung den klassischen Generationenkonflikt thematisieren. Die treu-naive, aber unerschütterliche Liebe Hamids und die von der Hoffnung auf eine Utopie geprägte Vergnügungssucht der beiden Mädchen bilden die Grundspannung einer Handlung, in der es, wie in der klassischen Screwball-Comedy, eher auf die Situationen und Szenen ankommt, und in der nicht so sehr ein Aboutissement, ein Ergebnis, eine konsequente Schlußabrechnung das Ziel ist, in der alle Verwirrungen aufgelöst werden. Schon in der Anlage und Charakterisierung der Protagonisten überwiegt komödienhafter Konstruktivismus: Die von überholten Lebensformen geprägte, aber pragmatische Herangehensweise der Mutter an aktuelle Probleme findet ihre Parallele in der Koexistenz von illusionsloser Interessenverfolgung und esoterischen Utopie-träumen der beiden Mädchen. Moralische Maßstäbe werden pragmatisch umgangen, Lügen oder taktische Betrügereien müssen erhalten, um die Fassade zu wahren. Da die Eltern mit der Tätigkeit in der Disko nicht einverstanden wären, behaupten die Mädchen, in einem Krankenhaus zu arbeiten, und nach der Aufregung über die uneheliche Schwangerschaft wird diese Schande durch die Täuschung des naiven Bräutigams sozusagen repariert. Zwar kommt der „Betrug“ heraus, aber dann ergreift der Bräutigam die Initiative, ihm macht in seiner großen Liebe die nicht mehr vorhandene Jungfräulichkeit und Schwangerschaft der Braut nichts aus. Nach einigen retardierenden Momenten (Nora läßt abtreiben, Carole macht eine Entziehungskur) endet der Film vollends spielerisch mit einer Pirouette. Die beiden Mädchen brechen mit Hamids Auto nach Goa auf, aber Hamid hat das Textilgeschäft in Brand gesetzt und sich im Kofferraum versteckt. Niemand wird bestraft, das „Schicksal“ der Protagonisten interessiert nicht mehr.

Mit diesem Film vollzog Rachid Bouchareb den Anschluß an das europäisch-westliche Kino. Der zwar im arabischen Milieu noch locker verankerte Generationskonflikt rückt ganz in die Nähe von Stereotypen des für die westliche Tradition typischen Gegeneinanders von konservativ und dynamisch, von verknöchert und leichtsinnig, von resignativ und glücksorientiert. „Ich mag nicht den Ausdruck ‚cinéma beur‘. Das klingt nach kulturellem Getto. Wir verstehen uns als französische Filmemacher“, sagt Bouchareb.⁴⁰

⁴⁰ Interview in der WDR-Sendung.

Verständnis durch Bilder

Noch expliziter hat der Regisseur Malik Chibane über die Frage nachgedacht, welcher Kultur sie eigentlich angehören, jene Immigranten der dritten Generation und jungen Franzosen, die von ihrer eigenen speziellen Situation ausgehen (Araber in Frankreich) und dann mitten in den Problemen landen, die mit dem Stichwort Banlieue einen großen Teil der Themen des gesamten jungen französischen Kinos beherrschen, jene Filmemacher, die sich ebenso mit den ästhetischen Vorgaben des *cinéma de qualité* auseinandersetzen wie ihre französischen Kollegen, die so wie sie durch ihre Filme die Frage beantworten müssen, wie sie dem Aufschrei, der direkten, ungeformten Reaktion auf die Umstände, die Unterdrückung und die allgemeine Hoffnungslosigkeit Ausdruck verleihen können und wieweit sie diese Energie des Sich-Wehrens in Formen gießen wollen bei der Umsetzung in eine kinematographische Sprache.

Chibane hatte 1993 mit seinem Erstlingsfilm *Hexagone* Aufsehen erregt, in dem, wie er mit einem gewissen Stolz feststellte, „fünf Beurs die Hauptrollen spielen“. Sie sind Prototypen ihrer Generation: ein Student, ein Arbeitsloser, ein Dieb und Drogenabhängiger, ein Frauenheld sowie ein Mädchen, das einen Weg sucht zwischen Tradition und Emanzipation. Sein Thema ist indessen nicht der Alltag der Beur, sondern der Alltag überhaupt in der Banlieue. In dokumentarischem Stil gedreht, ist der Film in erster Linie selbst ein Dokument, das seine Botschaften vor allem in Gesprächen und Dialogen vermittelt. Die Sätze, die wir hören, sind nicht Früchte einer sorgfältigen Drehbucharbeit, sondern Alltag pur, auch in dem kreativen Umgang mit der französischen Sprache, den die Laiendarsteller pflegen: keine Anglizismen, sondern die sprachliche Integration zweier Kulturen manifestiert sich da. Der „Verlan“-Dialekt ist eine direkte Frucht der Integration von arabischer Tradition und moderner Jugendkultur. Schon der Titel „Hexagone“ (Sechseck) ist Programm, denn mit diesem Wort wird auch Frankreich (angelehnt an seine geographischen Umriß) bezeichnet. Frankreich ist der Ausgangs- und Zielpunkt eines im Film als „Standbild“ in einem bestimmten Moment dokumentierten Integrationsprozesses, eines „acte de citoyenneté“.¹

Weniger überzeugend ist in diesem Film der Versuch, der dokumentarischen Grundstruktur eine dramatische Handlung hinzuzufügen. Der Film nähert sich damit dem Konzept der Plot-orientierten Handlung (die bösen werden bestraft, oder hier: „schlechte“ Verhaltensweisen werden denunziert).

Der Filmemacher hatte Lust, und das ist verständlich, der Inszenierung (*mise en*

¹ Bouquet, Stéphane: Portrait Malik Chibane. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 476, S. 76.

scène) mehr Raum, der Kamera eine größere Beweglichkeit zu geben, aber weil in manchen Szenen sein Stil sehr rudimentär bleibt, enttäuscht der Film ein wenig.²

Hexagone wurde u. a. von der SNCF gesponsert und die Postproduktion wurde durch die Erlaubnis, die Technik kostenlos zu benutzen, von der FEMIS³ ermöglicht. Chibane stammt aus der Filmclubbewegung (wie so viele der Regisseure der nouvelle vague), war zu der Zeit arbeitsloser Elektriker und animateur einer Stadtteil-Organisation, die Freizeitangebote für Jugendliche zu schaffen versuchte. Er sagt von sich, er sei von Truffaut, von den Neorealisten Italiens und von Elia Kazan beeinflusst: eine typisch französische Kinsozialisation. Sein zweiter Film *Nés quelque part* (1998) scheint gar nicht in die Kinos gekommen zu sein. Vor der Ausstrahlung in dem Fernsehkanal *arte* lief er nur auf den „Rencontres internationales du cinéma“ in der „Vidéothèque de Paris“.

Ein Musikproduzent wird durch eine Eisenbahnpanne gezwungen, einige Stunden in Sarcelles zu verbringen. Seine Eindrücke dort werden im Film zu einem vergleichenden Resümee der beiden Lebenssphären – Paris und Banlieue – montiert. Dabei hat der Regisseur nicht so sehr die wirklichen Lebensumstände der Banlieue im Blick, sondern die ihr von außen aufgeprägten Stereotypen und Klischees. „*Nés quelque part* ist eine Art Kostümfilm in einem demgegenüber modernen Dekor“.⁴ Die Handlung spielt sich ab in dem Spannungsfeld von Kulturen (kommerzialisierter Rap-Musik der Banlieue, die in Paris produziert wird) und von Liebesgeschichten über die ethnischen Grenzen hinweg (am Ende gibt es zwei „gemischte“ Paare).

Was uns Chibane mitteilen will, und hier wird sein Film interessant, ist, daß der Bruch zwischen Paris und der Banlieue kein kultureller mehr ist: beide Lager versuchen, einander ähnlich zu werden, und überhaupt ist es zu spät, denn die „Banlieue-Kultur“ ist längst recycelt und Teil einer kollektiven Symbolik geworden (Erfolg der Rap-Musik und der Streetwear-Kleidung).⁵

Nés quelque part kann fast schon wie ein Abgesang des cinéma beur oder als eine neue, eher melancholische Phase des cinéma de banlieue gelesen werden. Dem ersten steht Chibane eher skeptisch gegenüber:

Es gibt vielleicht einen Beur-Touch (une fibre beur), eine Beur-Sensibilität, aber diese Sensibilität ist ebenso eine französische, denn französisch sein, das wollen sie alle. Man bedenke, daß Pagnol vor allem im Süden von Frankreich gedreht

² Ebd.

³ FEMIS ist der neue Name der Pariser Filmhochschule IDHEC. Vgl. Anm. 49.

⁴ Joyard, Olivier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 521, S. 23.

⁵ Ebd.

hat. So hat jeder sein eigenes Universum und nimmt es auseinander oder wertet es auf, und es gefällt mir, auch so zu handeln. Im Augenblick ist das Objekt meiner Tätigkeit das Ausdrücken von Eiterbeulen, auch wenn ich dabei einige Beurs lächerlich mache. Im Grunde finde ich eine regelmäßig Bestandsaufnahme wichtig. Ich glaube, daß die kulturelle Marginalisierung, der die Beurs zum Opfer fallen, ein Gefühl der Illegitimität erzeugt, und daß dieses Gefühl der Illegitimität dafür sorgt, daß die Integration durch den Verstand erfolgt und nicht durch das Herz, daß aber dieser Weg nicht funktionieren kann, weil, wenn man nicht ein Minimum an Gefühl für die soziale Umgebung aufbringen kann, in der man sich entwickelt, kann man nicht weiterkommen. So mache ich meine Arbeit, der ich in dieser Gruppe lebe, in dieser Bewegung, die Bilder produziert zum Zwecke der größeren Verständlichkeit.⁶

Das cinéma beur ist eine der Wurzeln und eine wichtige Komponente des Cinéma de banlieue.

Un monde sans pitié?

Eric Rochants Erstlingsfilm *Un monde sans pitié* gilt allgemein als der Beginn einer neuen Phase der französischen Filmgeschichte, die man das „junge französische Kino“, jeune cinéma français, nennt, ein Etikett, das eine gewisse Verlegenheit indiziert⁷. Nachdem sich Phasenmodelle, die sich an Jahrzehnten orientieren, als überraschend einleuchtend herausgestellt hatten, war es praktisch, daß Rochants Film an der Schwelle zu den 90er Jahren erschien. Es gibt aber auch einige filmhistorische Fakten, die es rechtfertigen, an dieser Stelle eine Zäsur zu setzen. 1989/90 gab es im französischen Kino sowohl eine ökonomische Krise mit einem Besucherrückgang von 40 % in vier Jahren (1988 wurden genauso viele Kinokarten verkauft wie 1928!), als auch das Auftreten von jungen Regisseuren in ungewöhnlich hoher Anzahl. 1993 waren von den 101 französischen Filmen, die auf den Markt kamen, 39 Erstlingsfilme. Dies war zum Teil die Konsequenz einer angesichts der Krise forcierten staatlichen Subventionspolitik, die in dieser Konsequenz und diesem Ausmaß in keinem anderen europäischen Land zu finden ist.⁸

⁶ Chibane, Malik. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 476, S. 11. Die letzte Wendung im Original: „... qui est de favoriser la visibilité pour une meilleure lisibilité“.

⁷ Es gibt auch die Bezeichnung „nouvelle nouvelle vague“.

⁸ Dies ist vor allem eine Politik, die der Kulturminister Jack Lang durchgesetzt hat. Sie umfaßte u.a. folgende Maßnahmen: Verpflichtung des Fernsehens, 5,5 % seiner Einnahmen in einen Filmfonds einzubringen; Zahlung angemessener Verwertungsrechte durch das Fernsehen bei Ausstrahlung; Kostenübernahme bei Erstlingsfilmen bis zu 50 % durch den Staat. All dies führte dazu, daß es zwar leicht war, in Frankreich einen Film zu finanzieren, schwierig jedoch, einen Verleih zu finden.

Diese jungen Regisseure waren Absolventen der Filmhochschule IDHEC bzw. FEMIS⁹ oder Autodidakten, und nicht Kritiker oder Theatermacher wie 1959/60. Wie damals erfolgte eine radikale Hinwendung zur Realität unter Ablehnung eines realitätsfernen „offiziellen“ oder „kommerziellen“ Kinos. Aber genauso wie die Vertreter der *nouvelle vague* hatten diese jungen Regisseure kein ausformuliertes gemeinsames Programm, und sie entwickelten sich schnell in verschiedene auseinanderlaufende Richtungen.

Wegen dieser Unsicherheit über ein gemeinsames Ziel oder Programm fallen denn auch die ersten filmwissenschaftlichen Charakterisierungsversuche entsprechend vage aus. „Kinder der Freiheit“ nennt die französische Filmkritikerin Claude-Marie Trémois die jungen Filmer und ihr Buch über sie.¹⁰ Trémois stützt sich implizit auf ein traditionelles Strukturmodell vom ewigen Neubeginn in der Kunst, in dem nach einer Phase der Klassizität und des Akademismus alle bis dahin geltenden Regeln und Konventionen außer Kraft gesetzt werden und junge Künstler die Freiheit neu erfinden. Mit ebenso allgemeinen Kriterien versucht die einzige deutschsprachige Veröffentlichung in Buchform zum Thema mit dem Untertitel „Zwischen Traum und Alltag“ den Gegenstand zu charakterisieren: Die jungen Regisseure fingen „die Stimmung in Frankreich und besonders die Stimmung ihrer Generation ein“, suchten „ihre Geschichten im Alltag“, zeichneten sich aber auch durch „ihre Individualität aus“.¹¹ In den beiden wichtigsten übergreifenden filmgeschichtlichen Darstellungen von Jean Michel Frodon¹² und René Prédal¹³ wird das *jeune cinéma* noch nicht als Gruppe oder Periode wahrgenommen, werden einzelne Regisseure und Filme dennoch im historischen Zusammenhang interpretiert. Wie wir gesehen haben, kann sowohl die Datierung (90er Jahre) angesichts der Anfänge von Brisseau oder Charef nicht aufrecht erhalten werden. Noch scheinen Beschreibungsversuche, die unhistorisch mit dem Begriffsumfeld von ‚jung‘ arbeiten, geeignet, dem gesamten *jeune cinéma* eine einheitliche Kontur zu geben. Solche Versuche landen, wie vor allem das Beispiel Mioc zeigt, schnell in

⁹ Das IDHEC („Institut de hautes études cinématographiques“) wurde 1988 umstrukturiert und umbenannt in „Institut de formation et d'enseignement pour les métiers de l'image et du son“, FEMIS und orientierte sich nicht mehr so sehr am Einzel-„auteur“, sondern an der Bildung von Gruppen oder Netzwerken, die auch nach dem Abschluß weiterarbeiteten.

¹⁰ Trémois (1997). Das Buch versteht sich übrigens nicht als wissenschaftliche-historische Darstellung, sondern als eine Streitschrift mit sehr persönlichen Wertungen.

¹¹ Mioc, Petra: Das junge französische Kino. St. Augustin 2000 (= Filmstudien Band 14). Zitate S.9.

¹² Frodon, Jean Michel: L'âge moderne du cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours. Paris 1995.

¹³ Prédal (1996).

klischeehafter Oberflächlichkeit.

Deshalb wurde hier der Versuch gemacht, dieses filmgeschichtliche Phänomen als das Zusammentreffen mehrerer partikularer, aber dafür genauer fixierbarer Strömungen zu beschreiben, die historisch situierbar und geographisch lokalisierbar sind – mit offenem Ende. Cinéma de banlieue und cinéma beur sind Teile einer aus verschiedenen Wurzeln erwachsenen Auseinandersetzung mit politisch-ökonomischen Zuständen (Banlieue-Umfeld), historischen Traumata (Kolonialismus, Befreiungskampf) und sozialen Prozessen (Rassismus, Integration), die mit Mitteln des Kinos ausgetragen und zugleich dokumentiert wird. Nimmt man aber darüber hinaus das gesamte jeune cinéma hinzu, kommt eine filmästhetische und filmhistorische Dimension hinzu: das sich stetig verändernde Verhältnis zur Realität und die stets mit der Realisierung von Filmen verbundene Dualität von Reproduktion und Projektion, die schon wiederholt angesprochen wurde.

Eine „gnadenlose Welt“ wurde bereits in den Filmen von Brisseau, des cinéma beur und anderen erwähnten vorgeführt. *Un monde sans pitié* schildert Reaktionen von Jugendlichen auf ein Milieu, für das der Titel, den Rochant gewählt hat, fast unpassend erscheint.¹⁴ Sein Herangehen ist eher modellhaft-abstrakt als dokumentarisch. Er wolle einen Film machen „über junge Menschen“, sagt Rochant, „in einer Zeit, in der es keine Gemeinschaft und keine Illusionen mehr gibt“¹⁵. Hippolyte und Nathalie sind eines jener Liebespaare, anhand deren zwei verschiedene Lebenskonzeptionen deutlich werden sollen. Er ist ein Träumer und Flaneur, der sein Geld mit unappetitlichen Geschäften verdient, nicht aber ein Opfer ungerechter Zustände. Aus seiner Absage an die gesellschaftliche (familiäre etc.) Verantwortung hat er eine relativ komfortable Lebensphilosophie entwickelt. Nathalie ist Studentin und ehrgeizig: „Ich habe gehört, daß du eine Streberin bist“ fragt er sie, sie nennt ihn einen „Parasiten“, und er akzeptiert es: „Vielleicht bin ich ein Parasit, aber ich bin ehrlich“. Ihrer Erfolgsorientiertheit setzt er etwas entgegen, was sie als „Poesie“ bezeichnet (Hippo: „Ich hasse Poesie“). Bei einer Party stehen sie am Fenster, man sieht in der Ferne den Eiffelturm, hell angestrahlt. Auf ein Fingerschnippen von Hippolyte gehen die Lichter aus: ein Wunder. Aber es hat nur auf die Sekunde geklappt, was in gröberen Zeitdimensionen geplant war: Hippolyte hatte sich gemerkt, um welche Uhrzeit die Beleuchtung ausgeschaltet wird. Die Poesie ist eine rein filmische, die mit einer solchen Szene ein Zeichen für die Macht der

¹⁴ „Welch ein schlechter Titel für einen Film, der besser ‚Hippo le Sage‘ oder ‚La machine à vivre‘ hieße“, Trémois (1997), S. 20. – „Du bist eine Maschine, eine Lebensmaschine“, sagt Hippo zu Nathalie. Aber des Erzählers Sympathie liegt bei Hippo.

¹⁵ Interview in *Cahiers du cinéma*, Nr. 481, 1989.

Träumer über die scheinbar unbeeinflussbaren Ereignissen setzen will.¹⁶ Der Erzähler dieses Films prangert nicht an, sondern beobachtet liebevoll. Die Liebesgeschichte hat sogar ein angedeutetes Happy end: Nach einem Studienaufenthalt in den USA läßt sich Nathalie bei ihrer Rückkehr von anderen Freunden am Flughafen abholen. Aber Hippolyte ist auch da, schaut ihr nach und sagt: „Wahnsinn, da werde ich mich ins Zeug legen müssen“. Der Verweigerer wird bekehrt wie die Frauen in der screwball-comedy. Die hypothetische Zukunft nach dem happy end (nach Hollywood-Konvention eine glückliche Ehe) wird nicht mehr erzählt, nicht nur, weil sie langweilig wäre, sondern weil sie die Hippo-Figur ihrer Poesie beraubte.

Aus dem größeren Abstand (Trémois schrieb ihr Buch vor fünf Jahren) erscheint es sehr willkürlich, gerade diesen Film zum Auftakt einer neuen jungen Filmbewegung¹⁷ zu stilisieren, und der oft gezogene Vergleich mit *À bout de souffle* (Godard 1959, „Eröffnungsfilm“ der nouvelle vague) macht dies nur noch deutlicher.¹⁸ Aber der Film steht (nicht allein) für eine Tendenz im jungen französischen Kino zur Stilisierung und Abstrahierung, die auch in eine andere Richtung als die der Liebeskomödie mit konventionellem Plot führen kann. Um dies zu verdeutlichen, soll zunächst von einem Film die Rede sein, der nicht von einem Anfänger oder ‚jungen‘ Regisseur stammt, sondern von einem Arrivierten, dem allerdings einer der wichtigsten Vertreter des jeune cinéma, Olivier Assayas, einen seiner Filme im Abspann gewidmet hat¹⁹: Jacques Doillon.

Zusammen mit Jean Eustache, Gérard Blain, Bertrand Tavernier oder Maurice Pialat steht Doillon für die glaubwürdige psychologische Darstellung sozialer Beziehungsprobleme mit sorgfältiger Inszenierung und dramatisch-bildlicher Umsetzung²⁰, wie sie für das Kino der 70er Jahre charakteristisch sind. 1993 überrascht er mit *Le jeune Werther* durch eine nahezu dokumentarische Herangehensweise, durch einen erneuten Vollzug des Schrittes von innen nach außen, vom Kammerspiel der leisen Töne in eine Welt, die nicht gestaltet,

¹⁶ In *La haine* von Mathieu Kassowitz (1995) wird die Szene zitiert (oder plagiiert?), und einer der Jugendlichen sagt dazu: „So was klappt nur im Kino“.

¹⁷ „Eine Schwalbe, die den Frühling macht“ Trémois (1997), Kapitelüberschrift.

¹⁸ Die weiteren Filme von Rochant zeigen eine starke Verengung und Konzentration auf wie ein naturwissenschaftliches Experiment konstruierte ‚Liebesfälle‘ (*Aux yeux du monde* 1991: Ein Liebhaber entführt einen vollbesetzten Schulbus, um seine Angebetete, die mit ihm Schluß gemacht hat, umzustimmen) mit abstrakten Radikalisierungen oder Genrefilme (*Les patriotes* 1994, *Anna Oz* 1996)

¹⁹ *L'eau froide* (oder, in der kürzeren TV-Version: *La page blanche*). Zu Assayas siehe den Aufsatz von Wolfgang Zimmermann in diesem Heft.

²⁰ Z.B. in *Les doigts dans la tête* (1977), *La drôlesse* (1979) oder *L'amoureuse* (1991)

sondern aufgefunden wurde und sowohl das Thema Banlieue als auch das Thema der Integration arabischer Immigranten aufwirft.²¹

Werther, Jesus: Der Mensch

Eine Schulklasse ist verunsichert, traurig und ratlos zugleich, weil ihr Mitschüler Guillaume (²²) Selbstmord begangen hat. Dieser Tod bedrückt und fasziniert die Jugendlichen, der Tote hat anscheinend etwas gewußt, Erfahrungen gemacht, die nicht mehr ergründet werden können. Auf der Suche nach dem Verstehen gerät die etablierte Konventionalität des jugendlichen Jargons und Denkens ins Schwanken. Zu Beginn lernen wir die Riten und Formeln kennen, die sich diese kindliche Jugend angeeignet hat, um mit den Erfordernissen eines beginnenden Lebens in eigener Verantwortung fertig zu werden: das Spiel zwischen Zuneigung und Stolz (Suche nach Liebe und die Angst, durch das Zugeständnis eines Bedürfnisses nach Zärtlichkeit schwach zu erscheinen: „Es ist schwerer, zuzugestehen, daß man verliebt ist, als daß man es nicht ist“), die Initiation in den Umgang mit Schein und Sein (Verstecken, Verschweigen oder Aufschneiden) sowie den Umgang mit dem sexuellen Bedürfnis (Umsetzung in rein verbale Aktion). „Ein Film-Prolog (Prologfilm) im Grunde, denn er protokolliert die ersten Schauer, um die erahnten Verfinsterungen des Zusammenstoßes mit den Problemen aufzuzeichnen, die bald diese ganz jungen Heranwachsenden erfassen werden.“²³ Der Tod des Mitschülers beschleunigt die zögernde Suche der Zurückgebliebenen und spitzt sie zugleich zu. Er habe ein Mädchen namens Miren geliebt, die nichts von ihm habe wissen wollen, erfahren sie und machen sich auf die Suche nach ihr. Um sie zur Rede zu stellen und eine Schuldige zu finden? Um Guillaume zu verstehen? Um hinter ein Geheimnis zu kommen, von dem sie nicht wissen, wo sie es sonst suchen sollen?

Derjenige, den man im Film als Anspielung auf den Goethe'schen Romanhelden erkennen soll, ist Ismaël, der junge Araber. Das Buch, das Napoleon gelobt haben soll, zirkuliert unter den Schulbänken, es hat den Ruf, anders zu sein als Balzac und Zola, die „15 Seiten brauchen, um eine Zahnbürste zu be-

²¹ Doillon ist kein Einzelfall: Selbst Angehörige der Großväter-Generation machen plötzlich ‚jeune-cinéma-Filme‘, z.B. Eric Rohmer (*Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* 1986 oder *Rendez-vous à Paris* 1995), z.B. Jacques Rivette (*Haut bas fragile* 1995)

²² Wilhelm heißt in Goethes *Werther* die ferne moralische Bezugsperson, Adressat der meisten Briefe Werthers.

²³ Prédal (1996), S. 801.

schreiben“. Aber keiner liest es wirklich, nur Ismaël, der beauftragte worden war, eine Inhaltsangabe zu machen, ist der einzige, der es gelesen hat und manchmal einen Satz daraus wie eine Trumpfkarte auf den Tisch knallt. Was er selbst an Erkenntnissen aus der Lektüre gezogen hat, bleibt im Dunklen – vielleicht die radikale Auffassung von der Liebe, die er Miren gegenüber äußert: „Wenn du nicht fähig bist, zu lieben, dann hast du ein Scheißleben vor dir“. Er forscht am beharrlichsten nach dem Geheimnis von Guillaume, und diese Suche bleibt als Schlußbild stehen: Wieder hat Ismaël Miren an ihrer Haustür geduldig aufgelauret, und als sie herauskommt, trabt er geduldig, in immer gleichbleibender Entfernung, hinter ihr her, ein Bild seiner starrköpfigen Hoffnung (über das Ende des Films, also über den Tod der Filmfigur hinaus), mit ihr zusammen würde alles anders, ohne sie sei alles umsonst, d. h. ein Scheißleben.



Werther / Ismaël

Die Anspielungen auf den Goetheroman sind unaufdringlich, sie stören nicht den im Grunde dokumentarischen Zugriff, sondern versehen das Bild einer „Welt ohne Gnade“ mit einem allegorischen Unterton. Nur einmal evozieren einige der Knaben die Erinnerung an Guillaume, indem sie sagen: „Er hielt sich für einen jungen Werther und war doch in Wirklichkeit ein junger Perverser“. Der Film ist „sehr wohl eine Geschichte von heute und die romantischen Bezüge zum literarischen Objekt sind eher wie ein Wasserzeichen eingewebt“²⁴. Die Dialoge sind, gerade in ihrer jargonhaften Formelhaftigkeit, sorgfältig komponiert, montiert aus der Realität entnommenen Fundstücken. Die Geschichte von Liebe und Tod aus der Literatur erscheint zu groß für die Protagonisten, und die Deutung der Parallelen bleibt der Rezeption überlassen. Es entsteht das Bild einer Adoleszenz zwischen rituellem Liebesverhalten und der Suche nach den eigentlichen Gefühlen als Reflex von Existenz- und Entwicklungsbedingungen, mit denen die ihnen Unterworfenen nichts anfangen kön-

²⁴ Prédal (1996), S. 801.

nen. Daraus folgt die Auflehnung gegen ihre Repräsentanten, konkretisiert im Haß auf Lehrer und Eltern, aber das ist nicht das Thema des Films. Die Suche nach dem „Geheimnis“ Guillaumes oder nach der Liebe oder nach einem Sinn für das Leben äußert sich in Sprachlosigkeit ebenso wie in überraschend ‚reifen‘ Sentenzen. Der Regisseur spitzt den allegorischen Charakter dieser Suche nicht nur durch die literarische Anspielung zu. Er baut darüber hinaus Ambivalenzen und Gegensätze auf: betont banale Orte (am häufigsten Straßen, Schulhöfe), an denen sich eine im Grunde tragische Zuspitzung vollzieht, große Eloquenz der Schüler beim Gebrauch ihrer Verdrängungssprache, Wortlosigkeit angesichts der Frage nach einer Welt jenseits ihres eingeübten Alltags, der unterbrochen wurde vom Selbstmord Guillaumes („Von nun an können wir nicht mehr sein wie zuvor“)²⁵.



Ismaël läuft hinter Miren her, dazu im Off Werther:
„Ich habe so viel, und die Empfindung an ihr verschlingt alles ...



... Ich habe so viel, und ohne sie wird mir alles zu nichts“

Für Ismaël/Werther ist dieses Ereignis nicht, wie für die anderen, eine vorübergehende Verunsicherung, sondern ein plötzlicher Entzug aller Lebensorientierungspunkte. Sein ‚Hinterherlaufen‘, im Film mehrfach gezeigt, so daß es

²⁵ Und: „Du beginnst, Guillaume ähnlich zu werden“, sagen seine Freunde zu Ismaël, „man weiß nichts mehr von dir“. Am Grab Guillaumes muß dieser gestehen: „Ich wollte zu dir sprechen, aber ich habe die Worte nicht“.

zur Metapher wird, ist das Gegenteil von ‚Fortkommen‘ in seinen beiden Bedeutungen als ‚Weiterkommen‘ und ‚Herauskommen‘. Die filmische Ästhetik gestaltet nicht nur den Reflex einer realen Situation im Bild der unabgeschlossenen Bewegung, sondern auch ihre utopisch-phantastischen Gegenbilder durch die Verortung in künstlerischen und ideengeschichtlichen Bezügen.

Ähnlich wie Doillon setzt der junge französische Filmemacher Bruno Dumont seinen ersten Spielfilm durch den Titel *La vie de Jésus* (1997) in einen paradigmatisierenden Zusammenhang. Sein zweiter Film heißt *L'humanité* (1999), was übersetzt werden kann mit „Die Menschheit“ oder „Die Menschlichkeit“. ‚Seht, so ist die Welt, so ist der Mensch‘ ist der diegetische Gestus, der sich ablesen läßt. Diese Welt ist nicht mehr die Banlieue, sondern Bailleul, ein Dorf im Norden Frankreichs (in dem der Regisseur geboren ist und lebt), aber es ergeben sich im zentralisierten Frankreich ähnliche Voraussetzungen für die Lebensbedingungen wie in der Banlieue: Auch hier steht die province in einem abwertenden Verhältnis zu Paris. Aber die Reise in die Metropole und zurück ist nur mit großen Aufwand möglich und eigentlich unüblich. Kleine Fluchten sind nur in die umgebende Landschaft möglich. Leere, Bewegungslosigkeit und Zukunftsangst prägen hier das Bewußtsein einer Jugend, die immerhin noch in den Kulissen dörflichen oder kleinstädtischen Familienlebens wohnt.

La vie de Jésus portraitiert eine Gruppe von Jugendlichen und ihren Anführer Freddy, die den ganzen Tag nichts zu tun haben und mit dem Moped Ersatzabenteuer suchen. Ein Freund stirbt an AIDS. Kader, ein junger Algerier, verliebt sich in Freddys Freundin, läuft ihr einfach hinterher, bis sie ihn stellt und auf drastische Weise abweist: Sie nimmt seine Hand, steckt sie in ihren Slip und sagt: „Das ist es wohl, was du willst“. Diese Unterstellung, die ein rassistisches Vorurteil artikuliert, beleidigt ihn, es kommt zu einem zweiten Treffen, bei dem sich Marie entschuldigt. Dann ereignet sich ein Moment der Zärtlichkeit, ein in dieser Welt seltener Augenblick des Verständnisses. Freddy, dessen Liebesbegegnungen mit Marie von einer direkten, animalischen Sexualität geprägt sind, hat nun einen konkreten Gegner, ein zuvor nur als Stimmung die Gruppe beherrschender Rassismus hat nun ein Ziel. Kader wird gestellt und überwältigt. Mit dumpfer Gewalt tritt Freddy auf den am Boden liegenden Wehrlosen so lange ein, bis er tot ist. Am andern Tag holt ihn die Polizei, er kann ihr (vorläufig) entfliehen, in der letzten Einstellung des Films liegt er mitten in einem Feld und weint.

Freddy verändert im Verlauf des Film dem Äußeres, schert sich die Haare und läuft die meiste Zeit mit nacktem Oberkörper herum. Sein Leben besteht aus Herumlungern, aus Aktionen der Gruppe (einmal vergewaltigen sie ein kleines Mädchen – aus Langeweile, was zur Distanzierung Maries von der

Gruppe führt), aus mechanischem Sex, aus einer rudimentären Kommunikation mit der Mutter und dem Kanarienvogel Leo und seinen epileptischen Anfällen, die wie ‚normale‘ Alltagserscheinungen und angemessene Lebensäußerungen in Freddys Leben integriert sind.

Die wichtigsten Szenen des Films sind die, in denen nichts passiert. Freddy, Marie oder die Gruppe sitzen oder stehen vor ihren Häusern, auf der Bordsteinkante, auf einem Platz, und scheinen zu warten, auf irgend etwas, von dem sie nicht wissen, was es sein könnte. Der Motorenlärm ihrer Mopeds hallt als einziges Zeichen von Leben durch die leeren Straßen, ein Gemeindeleben gibt es kaum mehr, und seine Reste, wie ein Umzug der Blasmusik, nehmen sich fast surreal aus.²⁶ Die Kamera zeichnet dieses Mini-Horroruniversum mit kühler Direktheit auf, der Film ist realistisch, ohne des Belegs durch die dokumentarische Attitüde zu bedürfen.

LA VIE DES JÉSUS ist kein Film, der sich „um Authentizität bemüht“. Er hat sie einfach. Er hat sie wegen der Darsteller, die aus den Arbeitslosenlisten im Rathaus von Bailleul ausgewählt wurden; er hat sie durch die Stadt selbst; er hat sie, weil in den Gesichtern und in seiner einfachen Geschichte nichts gesucht wird, was über sie hinausginge; er hat sie, weil er keinen Augenblick versucht, die Fremdheit, die Sprachlosigkeit, das vollkommen absurde Nebeneinander von Roheit und Zartheit hinwegzuerklären. Oft sehen wir lange auf Freddys Gesicht. Was tut sich da? Am Anfang haben wir ihn stets mit gesenktem Haupt gesehen, so als wolle er es vermeiden, irgend jemandem direkt in die Augen zu sehen. Nun ist sein Blick immer starrer geworden. Mit diesem Blick sieht er sein Opfer.²⁷

Und der Titel? Soll vielleicht Freddy als moderner Jesus erscheinen? Angeregt habe ihn ein Buch von Ernest Renan mit demselben Titel. Dieses Buch, 1863 erschienen, gilt als die erste katholische Jesus-Biographie und war der Versuch, sich der biblischen Gestalt mit den Mitteln der positivistischen Geschichtsschreibung und des psychologisierenden Romans zugleich zu nähern. Dumont hatte die Absicht, dieses Buch zu verfilmen, verwarf den Plan dann, behielt jedoch den Filmtitel bei. Übriggeblieben ist aus dem literarischen Zusammenhang vielleicht nur noch die entmythologisierende Intention der Darstellung. Renan wollte alle Konnotationen, die die Jesusfigur innerhalb der Kirche in Form religiöser Überhöhung prägt, vermeiden, seine Darstellung bleibt strikt diesseitsorientiert. In seiner Interpretation ist das Martyrium ein aus Verzweiflung über die eigene Erfolglosigkeit als Prophet selbst herbeigeführtes Schicksal, ist der Opfertod nur noch das Ende einer unerträglichen Qual. In ähnlicher Weise ist *La vie de Jésus* „ein Film, der sich radikal dem

²⁶ Und erinnern an den grotesken Trauerzug in Bunuels *Entr'acte* (1924).

²⁷ SeeBlen, Georg. In: *epd Film* 10/1998.

Symbol verweigert, mehr noch, ein Film, in dem die Zeichen verstummen“²⁸. Dumont erlaubt sich und dem Zuschauer keine Hoffnung, keine die Ausweglosigkeit transzendierende Metapherenebene – mit Ausnahme allenfalls der Assoziationen, die der Titel auslöst.



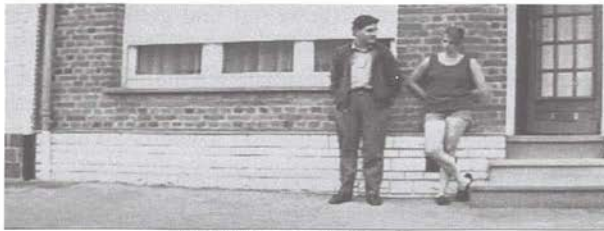
L'Humanité

L'humanité spielt im selben Dorf, auch hier steht ein Verbrechen im Mittelpunkt der Handlung. Ein kleines Mädchen ist vergewaltigt und ermordet worden. Der Polizist Pharaon de Winter übernimmt die Ermittlungen, für ihn ist, wie für die Einwohner des Dorfs, diese Tat unfassbar, aber geschehen, sie sind unfähig, sich der Herausforderung zu stellen, sie enthalten sich überhaupt jeglicher Reflexion über ihre Lage. Aber durch die Realität des Verbrechens ist Pharaon gezwungen, sich dem Verdrängten zu stellen. Durch eine beeindruckende Eröffnungsszene macht Dumont dies deutlich: Einer Landschaftstotale, sind nahe Geräusche, Schritte einer Person unterlegt, die sich zunächst ganz fern am Horizont entlang bewegt, und die wir dann in unmittelbarer Nahaufnahme sehen: Ein Mann geht über den Acker, fällt in den Lehm, bleibt regungslos liegen. Wieder sehen wir den ganzen Acker, wieder unmittelbar eine Detailaufnahme seiner Augen. Im Off läutet das Autotelefon. Pharaon geht hin, meldet sich: „Ich komme“. Bevor er abfährt, macht er für eine halbe Minute das Autoradio an: barocke Cembalomusik. Dann erst sehen wir, was ihn so fassungslos gemacht hat: die nackte Leiche des Kindes, die mitten im Feld liegt, mit obszön gespreizten Beinen, auf der Brust Ameisen in Nahaufnahme.

Der Film hält sich in seinem Ablauf an das so vorgegebene Konzept: ein

²⁸ Ebd.

Kriminalfall soll aufgeklärt werden. Aber wie in *La vie de Jésus* tritt bald der soziokulturelle Hintergrund ins Zentrum der Darstellung – erst 45 Minuten nach der Eröffnungsszene ist wieder die Rede von dem Verbrechen. Und mit ihm weitere Geschichten: Joseph und seine Freundin Domino, die ihre Vitalität offen und aggressiv ausleben, ein abgebrochener Streik in einer Fabrik. Wir erfahren auch, daß Pharaon seine Verlobte und das gemeinsame Kind verloren hat. Aber die eigentliche Gestaltungsabsicht gilt der Reproduktion von Leere, dem Spürbarmachen von nutzlos verstreichernder Zeit.



Das Stehen vor der Haustür...

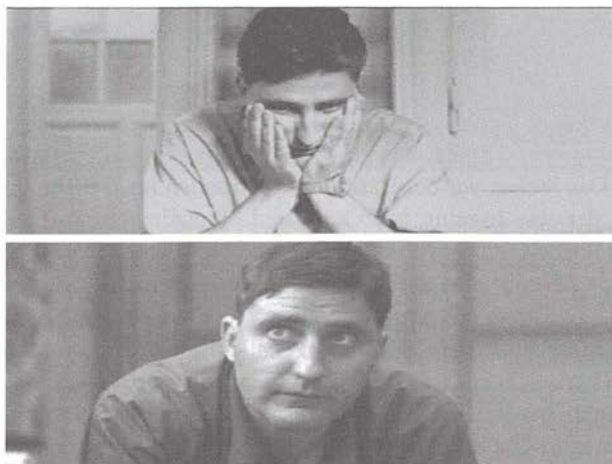
Wiederkehrende Schlüsselszenen überlagern die „Geschichten“, lassen sie als Episoden in einem immergleichen sinnlosen mechanischen Ablauf von Zeit erscheinen: Das Stehen vor der Haustür, das Arbeiten im Schrebergarten, Fernsehen, Sex, der wie Jogging betrieben wird. Trotzdem ist in beiden Filmen deutlich die Instanz eines vermittelnden Erzählers erkennbar. Der langsame Rhythmus des Ablaufs wird akzentuiert durch den überraschenden Wechsel der Einstellungen, oft von der extremen Totale in die extreme Nahaufnahme.²⁹ War dieses Mittel in *La vie de Jésus* vor allem eingesetzt worden, um Zeitsprünge zu kennzeichnen, so wird es in *L'humanité* zur Gestaltung von harten Binnen-Zäsuren benutzt. Es findet ein Wechsel statt zwischen epischer und dramatischer Filmsprache, der Rhythmus der Erzählens ist demonstrativ unsynchron zum Rhythmus des Lebens, welches sein Inhalt ist. Trotzdem entsteht der Eindruck der Adäquatheit dieser auffälligen Stilisierung. In der Kritik ist dies als eine didaktische Tendenz verstanden worden:

Ungeachtet der unmittelbaren Realitätsnähe des Gefilmten zeigt der Film, nach eigenem Eingeständnis des Regisseurs, eine andauernde Irrealität. Das Verhalten von Pharaon und Domino ist zerebral, nicht real. Der vom Regisseur hier angestrebte Wechsel ins Absurde, in Extremsituationen, ins Poetische ist einem gewissen Dogmatismus nahe, um nicht zu sagen einer sichtbaren Mechanik. Das hat nichts damit zu tun, daß Dumont hervorragende Bilder zu komponieren ver-

²⁹ Beide Filme sind in Farbe und Breitwand gedreht. Erst dieses Format erlaubt einen solchen dynamischen Einsatz der Einstellungsgrößen, schließt andererseits einen dezidierten „Doku“-Stil aus.

mag. Aber wir spüren, daß er uns an die Hand nimmt, und wir hören laut, was er uns leise sagt.³⁰

Man mag sich mit dieser Kritik als Gesamtbefund über diesen Film begnügen. Sie deutet die Radikalisierung, die im Vergleich zu *La vie de Jésus* zu konstatieren ist, oder die „Minimalisierung“, die hier „auf die Spitze getrieben wird“³¹, als Indiz für einen aufklärerischen Impetus. Hier soll eine andere Beobachtung aufgegriffen und weiterverfolgt werden: Das Verhältnis zu Genre-Konventionen. In *La vie de Jésus* wird ein junger Araber umgebracht, in *L'humanité* ein kleines Mädchen vergewaltigt und getötet. Die Gründe (Rassismus, sexuelle Überfixierung) haben offensichtlich etwas zu tun mit dem Lebensgefühl einer in jeder Hinsicht marginalisierten multikulturellen Jugend. Sie tötet und vergewaltigt aus Langeweile, als Kompensation eines Gefühls der existentiellen Überflüssigkeit.



Pharaon de Winter, Polizist

Es handelt sich also auf den ersten Blick um sozialkritische Kriminalfilme. In beiden Filmen erscheinen die eigentlich mordunmündigen Täter am Ende eher als verzweifelte Opfer eines unerbittlichen sozialen Prozesses der sittlichen und moralischen Abstumpfung. Durch Rassismus und die Konfrontationen verschiedener Kulturen werden die Konflikte verschärft. Dabei werden die Themen des *cinéma beur* aufgegriffen, ja sind eigentlich voll in dieses Portrait einer ganz europäisch typisierten Kleinbürgerwelt integriert.

Es werden dem Zuschauer jedoch in diesen Filmen zentrale Krimi-

³⁰ von Thüna, Ulrich. In: *epd-Film*, 5/2000.

³¹ Ebd.

Konventionen vorenthalten. In *L'humanité* wird die Entdeckung des Täters ebenso unvermittelt wie unerklärt präsentiert, und wir erfahren auch nicht, wie man ihm auf die Spur gekommen ist. In *La vie de Jésus* entspricht der Beiläufigkeit, mit der die Tat begangen wird, die Beiläufigkeit ihrer Präsenz im Handlungsgefüge.

Beide Filme „vertiefen“ zwar das Krimi-Konstrukt durch die sozialkritische Perspektive. Wir finden konventionelle Erklärungsmodelle und Typen von Opfern und Tätern: die Rolle der Frauen als Repräsentantinnen menschlicher Wärme, die Familie als Ort der gewaltsamen Zähmung von Lebenskraft und -lust sowie der nostalgischen Erinnerung an Solidarität zugleich, der exotische Fremde als unschuldiger Repräsentant einer nicht zivilisatorisch korrumpierten Menschlichkeit.

All dies scheint in Dumonts Filmen auf, aber weder die Krimistruktur noch die empirische Sozialkritik stehen im Zentrum der Gestaltung. Man merkt es an blinden Motiven, an der bewußten Verweigerung von Elendsbildern, vor allem aber an der offenen Haltung des Erzählers: Hier wird kein Gleichnis konstruiert, keine Moralpredigt mit wissenschaftlicher Beweisführung gehalten. Auch dies verbindet sie mit der Tradition des *cinéma beur*. Anstatt in solchen Mustern zu verbleiben (des europäischen sozialkritischen Realismus), erweisen sie sich als Ergebnisse eines ganz eigenen ästhetischen Gestaltungswillens. Die sehr genau arrangierten und oft wie Gemälde komponierten Bilder widersetzen sich einer Funktion als Realitätszitate. Die Folge der niemals beiläufigen Schnitte konstituiert einen eigenen, von der Handlung unabhängigen, unüblich langsamen Rhythmus.

Die Aussichtslosigkeit eines Lebens in leeren Zeiträumen wird nicht dokumentiert, sondern mit ästhetischen Mitteln neu geschaffen. Es ist ganz offensichtlich, daß hier eine zwar persönliche, aber klassische Prinzipien aufgreifender Filmsprache angestrebt wird. Sie greift den Spätstil einiger ehemaliger *nouvelle-vague*-Regisseure wie Truffaut und vor allem Rohmer oder den Neorealismus (Fellinis *I vitelloni*), auf, ohne zur Nachahmung solcher Vorbilder zu werden. Man könne von einer neuen Klassik sprechen, diese Tendenz aber auch einen jungen Neorealismus oder eine neue humanistische Sachlichkeit nennen. Dumonts ‚Klassizität‘, die produktiv mit den sich anbietenden vorgefertigten Mustern umgeht, ist eben wegen ihrer wohlüberlegten Radikalität nicht in Gefahr, zur Konvention zu werden, was passieren könnte, sollte sein Stil „Schule machen“.

Zeitgenossenschaft und Kunstanspruch

Bei ihrem Versuch, gemeinsame Orientierungspunkte, Merkmale für das jeune cinéma zu finden, zählt Claude-Marie Trémois Eigenschaften auf, die ihrer eher abstrakten Sicht entsprechen und im Grunde nur ein ganz allgemeines Konzept von ‚Jungsein‘ in der Kunst beschreiben³²: Energie und Hastigkeit bei der Durchsetzung von Projekten, Nähe zum aktuellen Zeitgeist, zu einer weniger erklärten als erlebten Heutigkeit, Tagebuchformen und chronikalische Strukturen, Improvisation, Ablehnung kommerzieller Konzepte. Auch die von ihr als typisch angesehene Verwendung der Plansequenz ist ein traditionsreiches (und seit der *nouvelle vague* fest etabliertes) ästhetisches Ausdrucksmittel.

Auf zwei der von ihr genannten „Konstanten“ soll hier näher eingegangen werden. Der „deambulatorische“ Charakter vieler Filmhandlungen mache die Werke des Jeune cinéma zu *road movies* durch die Straßen von Paris oder anderer Städte. Das hastige Überwinden von Distanzen zwischen Wohnungen oder Treffpunkten oder das Fliehen vor oder Verfolgen einer Person, mal gehend, mal rennend oder mit öffentlichen Verkehrsmitteln wird zur zentralen Bewegungsfigur vieler Filme. Gelegentlich werden die zurückgelegten Strecken in ganzer Länge gezeigt, ohne abkürzende Schnitte, nicht das Ziel, sondern das „déplacement“ scheint wichtig.³³ Das Verlassen eines Ortes, das Suchen nach einem neuen Platz und die dazwischenliegende Durchquerung oft feindlicher urbaner Öffentlichkeit, all das sind zugleich äußere und innere Bewegungen zwischen Bezugspunkten, Orten der Entfremdung und Orten der Akzeptanz.

Das zweite Stichwort ist „Ouverture“, gemeint sind Eigenschaften der Handlungskonstruktionen wie Offenheit der Motive, Leerstellen, Ellipsen. Ein fehlender Gegenschnitt, eine fehlende Replique machen nicht nur die Ablehnung jeglichen Akademismus deutlich, sie übertragen auch einen Teil der Handlungslogik auf die Phantasie des Zuschauers. Die Figuren sind unberechenbar, sind nicht auf ein Ziel festgelegt, nicht einmal auf die Erfüllung einer Liebe. Deshalb funktionieren sie im Film nicht ‚richtig‘, das heißt voraussehbar und glaubwürdig, wie in Kino gewohnt. Sie erscheinen nervig bis hysterisch oder radikal, und das oft zu ihrem Nachteil. All dies sind Kennzeichen dafür, daß in diesen Filmen keine plotorientierte Dramaturgie vorliegt, daß es am Ende keine Abrechnung gibt zwischen Gut und Böse, sondern daß sich die Sympathie des Erzählers im Wie der Darstellung äußert: Dieser kann durchaus die

³² Trémois (1997), S. 47ff.

³³ Extrem in *La fille seule* von Benoît Jacquot (1995). – „Déplacement“ könnte man wörtlich übertragen mit „Ent-Örtlichung“.

Aktion einer Figur verurteilen, ohne diese selbst abzuschreiben. Es sind höchstens die Handlungen, die unentschuldig sind, nicht aber die Menschen. *Faut-il aimer Mathilde?* heißt ein Film von Edwin Baily (1994), und die Antwort ist „Ja“.

Damit sind spezifische ästhetische Strategien erfaßt, die zweifellos in den Filmen des jeune cinéma anzutreffen sind. Die Befunde ergeben jedoch nicht eine synthetisierende Beschreibung dieses Kinos. Vielleicht ist eine solche mangels ausreichenden zeitlichen Abstands auch noch nicht möglich, weswegen in dieser Darstellung nur *eine* sich deutlich profilierende Entwicklung nachzuzeichnen versucht wurde. Das jeune cinéma ist nicht aus einer konsistenten Antihaltung entstanden, seine Vorstellungen (wenn überhaupt solche vorab entwickelt worden sind) orientieren sich nicht an einem ‚Gegner‘. Auch gibt es keine persönlichen oder biographischen Bezugspunkte (wie bei der Nouvelle Vague die gemeinsame Kritikertätigkeit in den *Cahiers du cinéma*). Hier ist nicht eine Gruppe junger Filmemacher angetreten, um das Kino zu revolutionieren oder umzugestalten, sondern in vielen Einzelwerken drückt sich eine gesellschaftliche Situation aus, im Medium vieler individueller Talente artikuliert eine ganze Generation ihre Reaktion, ihre künstlerische Verarbeitung der (außerfilmischen) Realität. Diese beiden Komponenten scheinen das jeune cinéma in Frankreich zu bestimmen: Auf der Erlebensseite ein komplexes Geflecht von gesellschaftlichen Veränderungen, Brüchen, Verschiebungen in der äußeren, mehr noch in der inneren Verfassung der französischen Gesellschaft und politischen Entwicklung einerseits und auf der Seite der ästhetischen Gestaltung andererseits Reaktionsweisen, persönliche Verarbeitungsstrategien einer Generation, die langsam, tastend die formale Bewältigung dieses vielschichtigen Vorgangs ausprobiert, dann aber gültige Gestaltungsmuster entwickelt, in denen die persönliche Betroffenheit aus Angst vor der Überwältigung durch die Realität langsam übergeht in eine Symbiose von Nähe, Direktheit und souveräner Distanz, aber auch in anderen Fällen ableiten kann in die Erstarrungen des Genrekinos.

Deutlicher als in früheren Phasen der französischen Filmgeschichte würde hier das Zusammenspiel von subjektiven und objektiven Faktoren die Entwicklung bestimmen. Im Zusammenwirken, ohne den gesellschaftlichen Ausgangspunkt einer Gruppenbildung, von außergewöhnlich vielen kreativen Talenten ist diese Bewegung entstanden, ihr Zusammenhang etabliert sich einzig und allein durch ihre Zeitgenossenschaft. Dieses Moment versuchte die vorliegende Darstellung in gewisser Weise besonders zuzuspitzen, indem der gesellschaftlichen Kontext der banlieue zu ihrem realen Ausgangspunkt gemacht und zugleich jene von Jean Douchet beschriebene Bewegung des nach außen und

dann wieder ins Innere zum Modell genommen wurde.³⁴ Der Kontext ‚banlieue‘ generiert dabei eine doppelte Autorschaft, nämlich eine subjektiv-individuelle und eine objektiv-kollektive. ‚Banlieue‘ steht für eine doppelte Verwurzelung: einerseits im persönlichen, individuellen Erfahrungsbereich und den daraus entstandenen Weisen der ‚Veräußerung‘ in filmischer Form, andererseits in der Zeitgenossenschaft, das heißt hier: in denjenigen ‚kreativen‘ Schüben, die sich aus der verallgemeinerten, objektivierten (besser: ent-subjektivierten) Akkumulation von Erfahrungen einer Generation, eines Zeit- und Raumsegments der gegenwärtigen Gesellschaft und ihrer Veränderungen ergeben.

Literaturverzeichnis

- Bosseno, Christian: Immigrant cinema: National cinema. The case of beur film. In: Richard Dyer/Ginette Vincendeau (Hrsg.): Popular European cinema. London, New York 1992.
- Bouquet, Stéphane: Portrait Malik Chibane. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 476, S. 76.
- Chibane, Malik. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 476, S. 11.
- Cohn-Bendit, Daniel. In: *Le Monde* vom 20.4.2000.
- Douchet, Jean: La rue et le studio. In: *Cahiers du cinéma* 419/20, Mai 1989, S. 50.
- Frodon, Jean Michel: L'âge moderne du cinéma français, de la nouvelle vague à nos jours. Paris 1995.
- Joyard, Olivier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 521, S. 23.
- Kruse, Kuno: Bombenterror, Islamismus, Kriminalität. Frankreich fürchtet sich vor dem Haß aus den Banlieues. In: *Die Zeit*, Nr. 49 vom 1.12.1995.
- Le Guennec, Nicole. In: *Le Monde* vom 20.4.2000.
- Loch, Dietmar: Studie über jugendliche Kriminalität und Gewalt in Europa. Zit. n. *Le Monde* vom 20.4.2000.
- Mioc, Petra: Das junge französische Kino. St. Augustin 2000 (= Filmstudien Band 14).
- Prédal, René: 50 ans de cinéma français. Paris 1996.
- Rochant, Eric: Interview. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 481, 1989.
- Seeßlen, Georg. In: *epd Film* 10/1998.
- Sonderbeilage der Tageszeitung *Le Monde*: „Les banlieues veulent leur part de croissance“. In: *Le Monde* vom 26.4.2000.
- Tarr, Carrier: Question of identity in Beur cinema: From Tea in the Harem to Cheb. In *Screen* 34,4, Winter 1993.
- von Thüna, Ulrich. In: *epd-Film*, 5/2000.
- Trémois, Claude-Marie: Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90. Paris 1997.

Fernsehsendung:

„Die Wut zu Leben. Das cinéma beur in Frankreich“ von Jochen Wolf, WDR 1991.

³⁴ Douchet (1989).