

## 4. Des écrans imbriqués: *Bedwin Hacker* von Nadia El Fani

---

*Bedwin Hacker*, der erste und bisher einzige Spielfilm von Nadia El Fani, erzählt von einer tunesischen Cyberaktivistin namens Kalt, die über die französischen Bildschirme politische Botschaften in Begleitung eines kleinen Cartoon-Kamels verbreitet, in denen sie die gleichen Rechte und Freiheiten für Nordafrikaner:innen wie für französische Staatsbürger:innen fordert. Bereits die erste Unterbrechung des westlichen Fernsehprogramms, die die Aktivistin von einem abgelegenen Ort in der tunesischen Wüste versendet, ruft den französischen Geheimdienst auf den Plan, der durch die Figur Julia repräsentiert wird. Die Geheimdienstagentin, die unter dem Decknamen Marianne agiert, steht dabei symbolisch für die Französische Republik. Es beginnt eine Verfolgungsjagd zwischen den beiden Frauen, die, wie sich später herausstellt, während ihrer gemeinsamen Zeit an der renommierten *École Polytechnique* in Paris ein Paar waren. Sowohl die tunesische Cyberaktivistin Kalt als auch die französische Geheimdienstagentin Julia alias Marianne haben außerdem eine Beziehung mit dem franko-tunesischen Journalisten Chams, der in Paris auf die Anerkennung seiner französischen Staatsbürgerschaft wartet.

Den Hintergrund für die filmische Handlung in *Bedwin Hacker* bildet das Regime unter Zine el-Abidine Ben Ali. Anstatt die Diktatur direkt zu kritisieren, zu der sich Tunesien unter der Präsidentschaft von Ben Ali zunehmend entwickelt hat, was aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer vollständigen Zensur des Films geführt hätte, illustriert *Bedwin Hacker* ihre Mechanismen in Form subtiler Anspielungen. In einer Szene in einem Geschäft in Tunis streift das Blickfeld der Kamera flüchtig ein Poster von Ben Ali und als *Le Figaro* zwei Tage lang nicht erscheint, scherzen Kalt und ihre Freund:innen darüber, dass die konservative französische Zeitung wohl subversive Inhalte publiziert. Während das Zeigen des Ben-Ali-Posters auf die obligatorische Huldigung des autokratisch regierenden Staatsoberhauptes während seiner Amtszeit verweist, kann der Witz der tunesischen Filmcharaktere über die vermeintliche Staatsfeindlichkeit von *Le Figaro* als Kritik an der Einschränkung der

Meinungsfreiheit in Tunesien interpretiert werden.<sup>1</sup> Die verschiedenen Hinweise auf das Regime von Ben Ali sind eine konstante Erinnerung an die schwierige politische Lage Tunesiens Anfang der Zweitausender Jahre.<sup>2</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass *Bedwin Hacker* eine Protagonistin in Szene setzt, die das Internet dazu nutzt, um politischen Widerstand zu üben und sich mit anderen Aktivist:innen zu vernetzen, erhielt der Film im Kontext des Arabischen Frühlings neue Aufmerksamkeit und wurde vielfach unter der Prämisse einer Vorankündigung der im Dezember 2010 in Tunesien begonnenen Revolten diskutiert. So zeigt *Bedwin Hacker*, obwohl in seinem Erscheinungsjahr 2003 die Vorstellung von Meinungsfreiheit angesichts der Diktatur von Ben Ali vielen Tunesier:innen noch als Traum erschien, bereits erstaunlich präzise die individuellen und lokalen Möglichkeiten von gesellschaftlicher Auflehnung. Die Gemeinschaft, die sich über die Medien und insbesondere über das Internet formiert, identifiziert der Film dabei als eine ideale Voraussetzung für den Protest.

Für ihr Langfilmdebüt rekrutierte El Fani zahlreiche Mitglieder ihrer Familie: Ihr Vater, Béchir El Fani, spielt den Onkel der Cyberaktivistin Kalt, Am Salah. Ihre Mutter und ihre Tochter sowie sie selbst haben einen Cameo-Auftritt. Sie erscheinen als Passanten in der Sequenz, in der Frida in Paris von der Polizei verhaftet wird. Darüber hinaus wirken auch im Filmstab Angehörige der Regisseurin mit. Ihr Halbbruder, Sofian, führte die Kamera und ihre Halbschwester, Ghalia, assistierte bei der Entwicklung des Drehbuchs.<sup>3</sup> Dass El Fani die Sequenzen in Tunesien mit einer digitalen Handkamera aufnehmen ließ, ist nicht nur eine Folge des knappen Budgets, das ihr für den Film zur Verfügung stand.<sup>4</sup> Es ging ihr auch um die Effekte, die durch den Einsatz einer höchst beweglichen Kamera entstehen, darunter unruhig wirkende Fahrten, viele Perspektivwechsel sowie Verwacklungen und Unschärfen, die den Film auszeichnen und auf die Instabilität der tunesischen Gesellschaft verweisen.<sup>5</sup>

Der Film, eine Mischung aus Politthriller und Satire, weist auf wichtige Funktionsweisen und Auswirkungen der Globalisierung hin. Vor allem die Frage nach kultureller Identität ist in *Bedwin Hacker* zentral. Auf mehreren Ebenen verbildlicht der Film die spannungsgeladene Beziehung zwischen Frankreich und dem Maghreb. Von ihr ausgehend entwickelt er eine grundlegende Kritik an den globalen

---

1 Vgl. Gugler: »Bedwin Hacker (Nadia El Fani): A Hacker Challenges Western Domination of the Global Media«, S. 288.

2 Vgl. Ebd., S. 286.

3 Vgl. Ebd., S. 291.

4 Vgl. Kapitel 1.3, S. 32.

5 Vgl. Gugler: »Bedwin Hacker (Nadia El Fani): A Hacker Challenges Western Domination of the Global Media«, S. 290.

Machtverhältnissen, die nach wie vor auf kolonialen Strukturen und Identitätskonstruktionen basieren. So moniert die tunesische Hackerin in ihren Botschaften in erster Linie die Abgrenzungspolitik Frankreichs gegenüber der Bevölkerung aus den ehemaligen Kolonien im Maghreb. Außerdem geraten in *Bedwin Hacker* Migrant:innen wie der franko-tunesische Journalist Chams oder die algerische Sängerin Frida, eine gemeinsame Freundin von Kalt und Chams, mit den französischen Immigrationsbehörden in Konflikt. Die Dreiecksbeziehung zwischen der tunesischen Hackerin Kalt, der französischen Geheimdienstagentin Julia alias Marianne und dem franko-tunesischen Journalisten Chams verdeutlicht die enge Verflechtung kultureller, geschlechtlicher und klassenspezifischer Hierarchien und Abhängigkeiten im Kontext der globalisierten Weltordnung. Gleichzeitig nutzt der Film das Internet, um die Zirkulation von Bildern, Informationen und Ideen jenseits nationaler und geopolitischer Grenzen im Zusammenhang mit einer zunehmenden wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Verdichtung der Welt zu veranschaulichen. Zementierung und Überwindung normativer, gesellschaftlicher Grenzziehungen verlaufen somit in *Bedwin Hacker* ebenso wie in *Le jour du roi* von Abdellah Taïa oftmals simultan.

*Bedwin Hacker* ist der erste Film in der Geschichte des arabischen Kinos, der sich mit den Themen Computertechnologie und Cyberaktivismus auseinandersetzt.<sup>6</sup> Zugleich ist die Art, wie er die tunesische Kultur darstellt sowie die Perspektive auf Geschlecht und Sexualität, die er entwirft, zukunftsweisend. Die Tatsache, dass eine tunesische Cyberaktivistin im Zentrum der filmischen Erzählung steht, unterminiert nicht nur die stereotype westliche Vorstellung von einer grundlegenden Rückständigkeit arabischer Kulturen und Gesellschaften, sondern auch die oftmals klischeehafte Inszenierung von Frauen im Globalen Süden. Die Dreiecksbeziehung zwischen den drei Hauptcharakteren Kalt, Julia alias Marianne und Chams schreibt zudem die Thematik weiblicher Bisexualität in die filmische Narration ein und bricht mit statischen Konzepten in Hinblick auf die Geschlechtsidentität und sexuelle Orientierung.

Als erster maghrebischer Film, der eine weibliche, bisexuelle Protagonistin in Szene setzt, bringt *Bedwin Hacker* die bipolare Geschlechterordnung im Sinne von queer ins Wanken. Dadurch, dass die Sexualität der Figuren außerdem durch die ungleiche Dreiecksbeziehung, in der sie sich befinden, in einem unmittelbaren Zusammenhang mit kulturellen und klassenspezifischen Grenzziehungen steht, bietet sich der Film in besonderer Weise für eine exemplarische Analyse intersektioneller Identitätskonstruktionen an. Wie bereits in dem zuvor untersuchten Text *Le jour du roi* von Abdellah Taïa lässt sich auch in *Bedwin Hacker* der analoge Prozess einer permanenten Konstruktion und Dekonstruktion von identitätsbildenden Kategorien nicht nur in Hinblick auf Kultur, sondern auch auf Geschlecht und Klasse

6 Vgl. Ebd., S. 285.

beobachten. Da das Medium Film zusätzlich über zahlreiche Möglichkeiten verfügt, um Bewegung und Raum nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu visualisieren und mit Geräusch- und Musikuntermalung zu verknüpfen, macht es die grundlegende Konstruktivität und Verschiebbarkeit von Grenzziehungen besonders nachvollziehbar. Zudem fokussiert *Bedwin Hacker* die Spannungen und Brüche nicht nur innerhalb der postkolonialen tunesischen Gesellschaft, sondern auch zwischen der ehemals kolonisierten und kolonisierenden Kultur. Dadurch unterscheidet der Film sich von Abdellah Taïas Roman *Le jour du roi*, denn er artikuliert zusätzlich die Frage nach den Möglichkeiten von Identitäts- und Zugehörigkeitsbestimmung im Kontext der Globalisierung.

Die folgende Filmanalyse widmet sich vor dem Hintergrund der in zwei Kulturen verorteten Handlung und der komplexen Dreiecksbeziehung zwischen den Hauptcharakteren der Konstruktion von Identität insbesondere entlang der Differenzachsen Geschlecht und Kultur. Zwar hebt der Film den Aspekt der klassenspezifischen Zugehörigkeit weniger hervor als der Roman *Le jour du roi* von Abdellah Taïa, dennoch kommt ihm, wie sich zeigen wird, aufgrund des skizzierten globalen Machtgefälles hinsichtlich der Modellierung von Identität Bedeutung zu. Angesichts der im Film thematisierten Machtverhältnisse wird der Frage nachgegangen, welche Modi von Identität der Film inszeniert und welche Relevanz und (Um-)gestaltungsoptionen er ihnen im Rahmen der Globalisierungstendenzen zuschreibt. Weitere Aspekte, die in der folgenden Analyse beleuchtet werden, betreffen den Zusammenhang zwischen der Darstellung von Identität mit topografischen Konstellationen, filmischen Strategien und narrativen Ausformungen.

Analog zu der vorhergehenden Literaturanalyse untersucht das folgende Kapitel zunächst die unterschiedlichen Narrative in *Bedwin Hacker*, die verschiedene Modelle von Identität vertreten. Die Aufmerksamkeit gilt in erster Linie der Hackerin Kalt sowie anschließend dem Journalisten Chams und der französischen Geheimdienstagentin Julia alias Marianne. Im Anschluss wird die Ausformung von Identität auf der narrativen und stilistischen Ebene beleuchtet. Dazu gilt es, wie bereits in der Analyse von *Le jour du roi*, zu untersuchen, ob und mithilfe welcher ästhetischer Strategien der Film kulturelle, geschlechtliche, sexuelle und klassenspezifische Differenz in die Narration einbindet, um zum einen dominante Repräsentationsmodelle sowie zum anderen starre Gegenüberstellungen zu subvertieren.

## 4.1 Transgressionen von Kultur, Geschlecht und Klasse: Die Cyberaktivistin Kalt

Im Zentrum von *Bedwin Hacker* steht die tunesische Cyberaktivistin und Hackerin Kalt, die ein Studium an der renommierten Pariser *École Polytechnique* absolviert hat und deren Namenspatronin die in der gesamten arabischen Welt bekannte ägyptische Sängerin Oum Kalthoum ist. Von der tunesischen Wüste aus versendet Kalt verschiedene Botschaften, die in Begleitung eines kleinen Cartoon-Kamels namens Bedwin auf den französischen Bildschirmen erscheinen und das nach wie vor bestehende koloniale Machtgefälle zwischen Frankreich und dem Maghreb kritisieren. Unterstützt wird Kalt von Qmar, der etwa elfjährigen Tochter ihrer ursprünglich aus Algerien stammenden Freundin Frida, sowie von einer Gruppe aus Freund:innen und Verwandten, die sie ihren *tribu* (dt. Stamm) nennt.

Mithilfe welcher Strategien die tunesische Hackerin identitätsbildende Setzungen und Ausschlüsse überschreitet und wo sie sich dabei im Feld der globalen Machtverhältnisse positioniert, wird im Folgenden untersucht. Dazu wird zunächst erörtert, auf welche Weise erstens ihr Cyberaktivismus und zweitens ihre Lebensweise inmitten des *tribu* kulturelle Hybridität hervorrufen. Im Anschluss daran wird ihrer Überschreitung von geschlechtlichen und sexuellen Normen sowie ihrer sozialen Verortung nachgegangen. Da ihre Möglichkeiten, die Grenzen von Kultur und Nation zu überwinden, ebenso wie ihre zwischenmenschlichen Beziehungen, unmittelbar von den sozialen und ökonomischen Differenzen innerhalb Tunesiens sowie zwischen Globalem Süden und Norden beeinflusst sind, stellt sich die Frage, inwieweit die kulturelle und sexuelle Identität der Hackerin zum einen intersektionell miteinander sowie zum anderen mit sozioökonomischen Strukturen verknüpft sind. Ein weiterer Aspekt der folgenden Analyse, der schließlich Aufschluss gibt über den engen Nexus zwischen Raum und Subjekt, ist, ob und wie die kulturellen, geschlechtlichen und sozialen Grenzüberschreitungen der Hackerin mit topografischen Modellierungen zusammenhängen.

### 4.1.1 Kultur und Nation

Bereits mit ihren Aktivitäten im Cyberspace destabilisiert die tunesische Hackerin Kalt die Grenzen von Frankreich und Tunesien. Aber auch im Alltag verbindet sie permanent die französische und tunesische Kultur und Sprache miteinander. Sie verkörpert damit eine Bikulturalität, die unmittelbar aus der französischen Kolonialgeschichte resultiert und in *Bedwin Hacker* den Ausgangspunkt für eine grundlegende Infragestellung kultureller Dichotomien bildet. Im Folgenden wird zunächst untersucht, wie Kalt mit ihren anarchistischen Botschaften, die sie auf den französischen Bildschirmen erscheinen lässt, kulturelle, nationale, räumliche und sprachliche Grenzziehungen unterwandert, um in einem zweiten Schritt

zu klären, wie ihre eigene kulturelle und sprachliche Mehrfachzugehörigkeit sowie ihr Alltag inmitten des *tribu* Hybridität evoziert.

#### 4.1.1.1 Kulturelle Hybridität im Cyberspace

Die tunesische Hackerin Kalt nutzt den Cyberspace als zentralen Handlungsraum, um ihre Botschaften in Begleitung des kleinen Cartoon-Kamels Bedwin, zu verbreiten. Dabei platziert sie die Erscheinungen von Bedwin wirkungsvoll während beliebter Fernsehsendungen mit hoher Einschaltquote. Die erste Botschaft unterbricht ein Fußballspiel mit einem Text, der die eurozentrische Vorstellung von Frankreich als kulturelles Zentrum einer ehemals kolonialen Peripherie, in Frage stellt: »Dans le troisième millénaire, il existe d'autres époques, d'autres lieux, d'autres vies... Nous ne sommes pas des mirages.«<sup>7</sup> Es ist diese erste Unterbrechung des Fernsehprogramms in Frankreich, die die französische Geheimdienstagentin Marianne dazu bringt, gegen Kalt zu ermitteln und mit der das Verfolgungsspiel zwischen den beiden Frauen beginnt (s. Screenshot Nr. 1, Sequenz Nr. 10).

Die zweite Botschaft erscheint während einer zusammenhanglosen Abfolge von Ausschnitten aus verschiedenen Fernsehnachrichten und ist von den folgenden Sätzen begleitet: »Je ne suis pas une erreur technique... Je poursuis ma route... pas à pas... si vous n'aimez pas le bruit des bottes, portez des babouches et sortez dans la rue... Bedwin est toujours en vie.«<sup>8</sup> Die Folge dieser impliziten Aufforderung an die Bürger:innen in Frankreich in Babouches auf die Straße zu treten, ist eine Ansammlung von Menschen, die diese spezielle Form der Lederpantoffel aus Nordafrika in der Öffentlichkeit tragen, um gegen kulturelle Homogenisierung und Abgrenzung vor allem mit Blick auf maghrebinische Immigrant:innen in Frankreich zu protestieren (s. Sequenzen Nr. 17 und 19). Die Aktion, zu der Kalt in ihrer Botschaft aufruft, bewirkt eine transnationale Solidarisierung mit maghrebinischen Einwander:innen in Frankreich und bringt so eine diasporische und genuin transkulturelle Widerstandsgemeinschaft hervor, die sich weniger auf ein gemeinsames Herkunftsland als auf geteilte Lebenserfahrungen und Werte bezieht.<sup>9</sup> So ist nicht erkennbar, welcher Nationalität, Ethnizität oder Kultur diejenigen angehören, die dem Aufruf der Protagonistin folgen und sich mit Babouches auf die Straße wagen, da die Sequenz lediglich eine Reihe von Füßen in Pantoffeln zeigt (s. Screenshot Nr. 2).

Die dritte Botschaft, die Kalt versendet, unterbricht schließlich abwechselnd einen amerikanischen Film, in dem eine weiße Polizeiangestellte über eine Gruppe schwarzer Schläger triumphiert, und eine Dokumentation, in der zwei Löwen miteinander kämpfen. Die beiden durch die Botschaft unterbrochenen Fernsehsen-

7 El Fani, Nadia: »Bedwin Hacker«, Drama, Orisha Distribution, 2003 min.: 11:43.

8 Ebd. min.: 22:00-22:14.

9 Vgl. de Toro: »Performativ-hybride Diasporas«, S. 81ff.

dungen werfen auf unterschiedliche Weise die Frage nach Macht und Territorialität in Verbindung mit verschiedenen Differenzachsen wie Ethnizität und Geschlecht auf.<sup>10</sup> Der Text, der die dritte Erscheinung des Cartoon-Kamels begleitet, ruft die Bevölkerung in Frankreich dazu auf, um genau eine Minute vor Mitternacht eine anonyme Telefonnummer anzurufen: »Zappez dans la réalité. À minuit moins une, téléphonez au 0150403020 puis composez 666! Bedwin n'est pas une erreur technique!«<sup>11</sup> (s. Sequenz Nr. 27). Diese Nachricht alarmiert die Agentin Marianne vom französischen Geheimdienst, die sofort versteht, dass die Hackerin eine Sabotage des Pariser Stromnetzwerks beabsichtigt. Tatsächlich resultiert aus den zahlreichen Anrufen ein Stromausfall, der insbesondere die Wolkenkratzer des Viertels *La Défense* trifft, in denen sich im Film die Büros des französischen Geheimdienstes befinden (s. Sequenzen Nr. 29 und 30). Insofern markiert die Elektrizitätsspanne den temporären Sieg der tunesischen Hackerin über den französischen Geheimdienst.

Die Botschaften, die die tunesische Cyberaktivistin Kalt in Begleitung des Cartoon-Kamels Bedwin über die französischen Bildschirme schickt, zeichnen sich durch ihre politischen Aussagen aus, die verschiedene Ebenen der hegemonialen Macht und Kontrolle angreifen und den postkolonialen Blickwinkel des Films verdeutlichen.<sup>12</sup> Die erste Botschaft macht auf die Vielfalt gesellschaftlicher Epochen, Lebensorte und -weisen aufmerksam, vor deren Hintergrund sich das dominante euro-amerikanische Modell als nur eines von vielen erweist. Die zweite Nachricht ist ein Aufruf zum Widerstand gegen starre Grenzziehungen zwischen Kulturen, insbesondere zwischen der arabischen und der europäischen, die durch die antithetische Gegenüberstellung von »Stiefeln« und »Babouches« verbildlicht ist. Die dritte Botschaft schließlich kündigt eine Subversion der geltenden kulturellen und geschlechtlichen Hierarchien an, die mit dem Stromausfall als Sieg der weiblichen Hackerin aus Tunesien über den männlich dominierten Geheimdienst in Frankreich ihren Höhepunkt erreicht.<sup>13</sup> Dabei manifestiert sich die Umkehrung der üblichen kulturellen und geschlechtlichen Machtverhältnisse auch mit Blick auf die Raumkonstellation: Das von der Elektrizitätsspanne betroffene Pariser Hochhausviertel erscheint aufgrund seiner Architektur als statisch und maskulin und kontrastiert mit den weichen Wogen der tunesischen Wüste, von der aus Kalt sich zusammen mit Qmar erfolgreich in die französischen Fernsehprogramme

10 Vgl. Monleón Domínguez, Ana: »Représentation des sexualités non normatives dans les films de fiction de Nadia El Fani«, *Expressions Maghrébines: Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines* 16/1 (2017), S. 169-182, hier S. 178.

11 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 37:53-38:04.

12 Vgl. Monleón Domínguez: »Représentation des sexualités non normatives dans les films de fiction de Nadia El Fani«, S. 179.

13 Vgl. Ebd.

hackt. Mit ihren Botschaften kämpft Kalt somit für Diversität und Heterogenität und gegen eindimensionale Sichtweisen auf Kultur und Identität.<sup>14</sup> Außerdem kritisiert sie die weltweite Dominanz der euro-amerikanischen Medien, deren Diskurse über die westliche Zivilisierung und Fortschrittlichkeit sowie über kulturelle Differenzen der Aufrechterhaltung des globalen Machtgefälles dienen.<sup>15</sup>

In der Eröffnungssequenz des Films unterbricht das Cartoon-Kamel, das Kalt als ihren Avatar nutzt, eine Rede des nach dem Zweiten Weltkrieg amtierenden US-Präsidenten Harry S. Truman, der das Ende der US-amerikanischen Kriegskoalition mit der Sowjetunion und damit den Beginn des Kalten Krieges einläutete. Diese erste Erscheinung von Bedwin stellt eine Parallele zwischen der oppositionellen Ost-West-Konstellation des Kalten Krieges und der zu Beginn des 21. Jahrhunderts steigenden Tendenz einer Gegenüberstellung von »christlich-abendländischer« und »arabisch-islamischer« Welt her. Der Kontrast zwischen der dokumentarischen Schwarz-Weiß-Darstellung der Truman-Rede und dem bunten Zeichentrickkamel macht die Widersprüchlichkeit kultureller Abgrenzung im Zeitalter der Globalisierung optisch erlebbar (s. Screenshot Nr. 3, Sequenz Nr. 1). Auf verschiedene Weise versucht Kalt die diametrale Gegenüberstellung der Kulturen zu überwinden. So sind ihre Botschaften alle zweisprachig verfasst: Der Avatar der tunesischen Hackerin tritt jeweils zusammen mit einem arabischen Schriftzug, der sich von rechts nach links bewegt und anschließend mit der französischen Übersetzung, logischerweise in umgekehrter Schriftrichtung, in Erscheinung. Dabei bedeuten die arabischen Schriftzeichen aus der Perspektive der französischen Fernsehzuschauer eine Konfrontation mit Fremdheit. Die Zweisprachigkeit der Botschaften verweist zum einen auf Kalts kulturelle Mehrfachzugehörigkeit als Resultat der französischen Kolonialgeschichte, zum anderen auf ihr Bestreben beide Sprechergemeinschaften gleichermaßen anzusprechen, um die radikale Trennung zwischen der französischen und maghrebischen Kultur und Sprache aufzuheben. Die in zwei Sprachen schriftlich verfassten Botschaften haben das Potenzial, eine interkulturelle Gemeinschaft zu kreieren, deren Zusammensetzung sich zunächst über die gemeinsame Zuschauererfahrung und später das Ausüben von politischen Aktionen konstituiert.<sup>16</sup> Beispielhaft für ein solches kulturübergreifendes Aktionsbündnis tritt das Cartoon-Kamel am Ende des Films vervielfacht als eine

14 Vgl. u.a. Lang, Robert: *New Tunisian cinema: allegories of resistance*, New York, NY: Columbia University Press 2014, S. 198; Monleón Domínguez: »Représentation des sexualités non normatives dans les films de fiction de Nadia El Fani«, S. 179.

15 Vgl. u.a. Gugler: »Bedwin Hacker (Nadia El Fani): A Hacker Challenges Western Domination of the Global Media«, S. 285ff.; Engels, Bettina: »Postkoloniale Zugänge in der Friedens- und Konfliktforschung«, in: Ziai, Aram (Hg.): *Postkoloniale Politikwissenschaft: theoretische und empirische Zugänge*, Bielefeld: transcript 2016, S. 258ff.

16 Vgl. Gauch, Suzanne: »Jamming civilizational discourse: Nadia El Fani's Bedwin Hacker«, *Screen* 52/1 (01.03.2011), S. 30-45, hier S. 41.

Masse an Demonstrant:innen in Erscheinung, die in ihren Händen Schilder mit dem Slogan der ersten Botschaft in Arabisch und Französisch halten: »Nous ne sommes pas de mirages: – et vous?«<sup>17</sup> (s. Screenshot Nr. 4, Sequenz Nr. 59). Die Heterogenität des von Kalt angesprochenen Publikums zeigt sich außerdem in der Vielfalt der Fernsehkanäle, die durch ihre Botschaften unterbrochen werden.

Kalts Cyberaktivismus ist grundlegend hybrid. Er überschreitet nicht nur kulturelle und nationale Grenzen, sondern findet gleichzeitig online sowie in der materiellen Wirklichkeit statt, denn die Botschaften der Hackerin bedürfen unmittelbar aktiver Rezipient:innen, die die Diskussionen und Handlungen, zu denen sie aufruft, auf der Straße aus- und fortführen. Damit zeigen Kalts politische Interventionen, dass Cyberaktivismus nicht nur im virtuellen Raum, sondern immer auch in der »Realität« und ihren sozialen Strukturen verankert ist.<sup>18</sup>

Indem Kalt die französischen Bildschirme mithilfe des kleinen Zeichentrickkamels okkupiert, integriert sie auf ironische Weise die maghrebinsche in die europäische Kultur. Ihr Avatar erobert und besetzt das Territorium des französischen Staates, allerdings innerhalb der virtuellen Welt der Computer sowie der Massenmedien.<sup>19</sup> Dabei parodiert die Silhouette des computeranimierten Kamels in erster Linie das eurozentrische Klischee vermeintlich unzivilisierter und traditionsverhafteter Kulturen des afrikanischen Kontinents. In seiner ursprünglichen Funktion als Transport- und Lastentier in der Wüste verweist es auf den nomadischen Lebensstil, der vonseiten sesshafter Gesellschaften meist als rückständig und fremd wahrgenommen wird. Aufgrund seiner Zeichentrickqualität erinnert *Bedwin* jedoch auch an die Animationsfilme von Disney, die ihren Ursprung in den USA haben und verbindet so Elemente der nordafrikanischen und euro-amerikanischen Kultur.<sup>20</sup> Vor allem ähnelt sein Erscheinungsbild dem Cartoon-Maskottchen *Joe Camel*, das von 1987 bis 1997 zu Werbezwecken von der Zigarettenmarke *Camel* eingesetzt wurde und Assoziationen mit dem abenteuerlichen und exotischen »Orient« hervorrufen sollte. Die ursprüngliche Semantik der Vermarktungskampagne unterminiert der Avatar der tunesischen Hackerin allerdings radikal: Statt als Projektionsfläche europäischer Fantasmen über den sogenannten Orient zu dienen, übt das Cartoon-Kamel in seinen Botschaften gerade Kritik an stereotypen Darstellungen der arabisch-islamischen Welt. Das von der tunesischen Hackerin entworfene Zeichentrickkamel weist damit Parallelen zu der anarchistischen Kunst-

17 El Fani: »*Bedwin Hacker*« min.: 01:38:53.

18 Vgl. Najjar, Sihem: »Introduction: Mouvements sociaux en ligne, cyberactivisme et nouvelles formes d'expression en Méditerranée«, in: Najjar, Sihem (Hg.): *Le cyberactivisme au Maghreb et dans le monde arabe*, Tunis: IRMC 2013, S. 13-25, hier S. 14.

19 Vgl. Martin: »Transvergence and Cultural Detours: Nadia El Fani's *Bedwin Hacker* (2002)«, S. 124.

20 Vgl. Martin: *Screens and Veils*, S. 143.

form des »Culture Jamming« auf, bei der zum Zweck der Konsum- und Kommerzialisierungskritik Methoden und Inhalte aus der Produktwerbung übernommen und dergestalt verändert, entstellt und teilweise auch ergänzt werden, dass deren originärer Sinn oftmals komplett transformiert wird.<sup>21</sup>

Aus der Perspektive der französischen Fernsehzuschauer verkörpert das kleine Cartoon-Kamel, das Fußballübertragungen, Nachrichtensendungen und Hollywoodfilme unterbricht, ebenso wie die es begleitenden arabischen Schriftzeichen, Fremdheit inmitten vertrauter westlich geprägter medialer Bilder und Informationen. Entsprechend des Filmtitels *Bedwin Hacker* stellt seine Projektion auf die französischen Fernsehbildschirme eine Verbindung zwischen den vermeintlich rückständigen mobilen nordafrikanischen und den modernen, technisch ausgerichteten und sesshaften Lebensweisen im Westen her. Es fungiert damit als ein potenzieller Mittler zwischen den Kulturen, denn es setzt Eigenes und Fremdes permanent in Bezug zueinander.

Schließlich fühlt sich Bedwin auch in jeder Art von Kleidung wohl. Während das Cartoon-Kamel bei seiner ersten Erscheinung Jeans, T-Shirt und Turnschuhe trägt, tauscht es letztere für die Überbringung der zweiten Botschaft gegen lederne Babouches aus. Für seinen dritten Auftritt kleidet sich Bedwin vollständig in eine weiße Djellaba, ein in den Ländern des Maghreb verbreitetes bodenlanges Gewand.<sup>22</sup> Die stufenweise Transformation des Cartoon-Kamels in Hinblick auf seine Kleidung verbildlicht auf einer metaphorischen Ebene den Prozess kultureller Entkolonialisierung. Sie zeigt außerdem exemplarisch auf, inwieweit Kleidung als eine Alltagspraxis fungiert, die Identität, sei es kulturelle, klassenspezifische oder geschlechtliche, formt. Die Körperhaltung, die Bedwin während seiner dritten Erscheinung einnimmt, erinnert zudem an die Freiheitsstatue, die den Vereinigten Staaten von Amerika ehemals von Frankreich geschenkt wurde, oder gar an die allegorische Figur der *Liberté*, wie sie vor allem Eugène Delacroix dargestellt hat.<sup>23</sup> In eine Djellaba gekleidet, reckt Bedwin einen Arm in die Höhe, mit dem er eine Fackel hält (s. Screenshot Nr. 5). Insbesondere in seinem dritten Auftritt verbindet das Cartoon-Kamel somit unterschiedliche kulturelle Symboliken und lenkt so den Blick auf die vielfältigen Austauschprozesse zwischen der sogenannten arabischen und der westlichen Welt, die nicht nur das Ergebnis von Kolonialisierung, sondern auch von Globalisierung sind.

21 Vgl. Hudson, Dale: »Surveillance and Disinformation Hacked: Nadia El Fani's ›Bedwin Hacker«, Flow. Journal, 19.05.2012, S. 3, <https://www.flowjournal.org/2012/05/surveillance-disinformation-bedwin-hacker/> (zugegriffen am 30.11.2020).

22 Vgl. Monleón Domínguez: »Représentation des sexualités non normatives dans les films de fiction de Nadia El Fani«, S. 177.

23 Vgl. Hudson: »Surveillance and Disinformation Hacked«, S. 4.

Das kleine Cartoon-Kamel, das Kalt auf den französischen Fernsehbildschirmen erscheinen lässt, zeigt, dass es im 21. Jahrhundert dank zunehmender Digitalisierung möglich ist im Cyberspace einen Avatar zu entwerfen und über die Massenmedien zu verbreiten. Dabei erlaubt das virtuell erfundene Cartoon-Kamel es der Hackerin, sich gleichzeitig in Tunesien und Frankreich, in der realen sowie der imaginären Welt der Computer und Fernseher aufzuhalten. Der globale Cyberspace stellt für Kalt somit einen Raum dar, der es aufgrund seiner dezentralen und internationalen Netzstruktur möglich macht, nationalstaatliche und kulturelle Grenzziehungen zu überwinden und der daher ihren geografischen und politischen Aktionsradius erweitert.<sup>24</sup> Darüber hinaus verändert sich im Cyberspace, der sich schließlich nur mit und durch den Code konstituiert, grundsätzlich die Art und Weise wie Identität wahrgenommen wird.<sup>25</sup> Kalts Nutzernamen im Internet, »pirate-mirage«, aber auch ihre Verwendung eines Avatars verweist symbolisch darauf, dass sich im Kontext der virtuellen und polymorphen Realität des Cyberspace nicht nur die Grenzen zwischen Nationen und Kulturen, sondern auch die starren Konturen von Körpern und Räumen auflösen. Damit entzieht sich das Internet weitestgehend staatlicher Kontrolle und Überwachung und bietet eine einzigartige Möglichkeit der politischen Meinungsäußerung und Mobilisierung. Für die tunesische Hackerin erfüllt sich im Cyberspace daher die Utopie von weltumspannender Vernetzung und Interaktion für einen grundsätzlich dynamischen Identitätsbildungsprozess. Der Cyberspace erscheint in *Bedwin Hacker* somit als ein »Dritter Raum«, in dem verschiedene Kulturen und Formen von Wissen einen produktiven Austausch eingehen und die Bedeutung kultureller Identität und Differenz permanent neu verhandelt wird.

#### 4.1.1.2 Der *tribu*: Gelebte kulturelle Vielfalt

Der Widerstand der Protagonistin gegen kulturelle und nationale Grenzziehungen beschränkt sich nicht nur auf ihr politisches Engagement als Cyberaktivistin, sondern findet seinen Ausdruck auch in ihrer privaten Lebensweise. Kalt lebt in einer großen Gemeinschaft aus Verwandten und Freund:innen, die sie ihren *tribu* (dt. Stamm) nennt und deren Mitglieder starre Vorstellungen von Identität ablehnen. Ebenso wie die Protagonistin selbst, die, wie bereits festgestellt, sowohl Arabisch als auch Französisch fließend spricht, zeichnen sich auch die anderen Mitglieder

24 Vgl. u.a. Martin: »Transvergence and Cultural Detours: Nadia El Fani's *Bedwin Hacker* (2002)«, S. 121; Wenzel, Christine: Die konstitutionelle Ökonomik des Cyberspace, Hamburg: Diplomica 2003, S. 25ff.

25 Vgl. u.a. Korb, Andrea Jana und Andrea Hapke: »Russische« cyberfeministische Strategien zwischen Realität, Virtualität und Fiktion – Ein Dialog«, in: Jähnert, Gabriele (Hg.): Cyberfeminismus. Feministische Visionen mit Netz und ohne Boden?, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin 2002, S. 18-28, hier S. 18; Turkle, Sherry: *Leben im Netz: Identität in Zeiten des Internet*, übers. von Thorsten Schmidt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 10.

des *tribu* durch ihre Mehrsprachigkeit aus.<sup>26</sup> Sie sprechen vor allem Französisch und tunesisches Arabisch, das wiederum durch einzelne französische Wörter ergänzt ist – ein Verweis auf die koloniale Vergangenheit Tunesiens. Ein besonderes Beispiel für Mehrsprachigkeit stellt der Onkel von Kalt, der Poet und Schriftsteller Am Salah dar, der seine Texte sowohl auf Arabisch als auch auf Französisch schreibt. Dem franko-tunesischen Journalisten Chams, der vorgeblich über die Sängerin Frida recherchiert, in Wirklichkeit jedoch die Hackerin Kalt im Auftrag des französischen Geheimdienstes ausspioniert, liest er an einem Nachmittag ein Zitat des Romanciers Bernanos vor, der die letzten Tage seines Lebens in Tunesien verbrachte: »Il faut beaucoup de fous pour faire un peuple libre.«<sup>27</sup> Das Zitat spielt auf die Notwendigkeit des freien Volkes an und reflektiert allegorisch die Widerständigkeit von Kalt und ihrem *tribu*.

Zusammen mit dem *tribu* überwindet Kalt nicht nur sprachliche Grenzen, sondern sie verbindet auch vermeintlich grundverschiedene kulturelle Praktiken und Räume miteinander. Auf diese Weise zeigt sie, dass vor dem Hintergrund von Kolonialisierung und Globalisierung Kulturen hybrid und dynamisch sind und stellt eurozentrische Vorstellungen, die den Maghreb als traditionsbehaftet konstruieren in Frage. Sie kombiniert europäische Mode mit Elementen tunesischer Kleidung, indem sie beispielsweise zu modischen Kleidern und Blusen nordafrikanisch oder berberisch aussehende Schmuckstücke trägt. Abends tauscht sie Jeans und T-Shirt oftmals gegen ein tunesisch anmutendes, weites Gewand. In der Medina von Tunis, die im Gegensatz zu der in der französischen Kolonialzeit erbauten *Ville nouvelle* eigentlich ein Ort althergebrachter maghrebischer Bau- und Lebensweisen ist, kauft Kalt Aphrodisiaka und flaniert abends betrunken mit ihren Freundinnen Raja, Selma und Frida (s. Sequenzen Nr. 24, 35 und 37). In ihrer Freizeit besucht sie mit dem *tribu* moderne Cafés und Diskotheken oder trifft sich im Haus ihres Onkels, um zu tunesischer Volksmusik zu tanzen. Dabei werden alkoholische Getränke ebenso selbstverständlich konsumiert wie Zigaretten und Cannabis (s. Sequenzen Nr. 24, 34 und 35). Das kleine Dorf Midès in der tunesischen Wüste funktioniert sie schließlich zum professionell eingerichteten Hackspace um. Gemeinsam mit dem *tribu* setzt sie sich somit regelmäßig über die Gesetzmäßigkeiten und Reglementierungen, die das öffentliche Leben in Tunesien bestimmen, hinweg und zeigt damit, dass es auch in den Ländern des Maghreb möglich und nahezu gängige Praxis ist, mit den etablierten gesellschaftlichen Normen zu brechen.<sup>28</sup>

26 Vgl. Martin: *Screens and Veils*, S. 145.

27 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 01:04:35-01:04:42.

28 Vgl. Barlet, Olivier: »Casser les clichés: à propos de Bedwin Hacker. Entretien d'Olivier Barlet avec Nadia El Fani«, *Africultures*, 02.09.2002, <http://africultures.com/casser-les-cliches-a-propos-de-bedwin-hacker-2511/> (zugegriffen am 05.02.2018).

Die Tatsache, dass Kalt ihre Lebensgemeinschaft als *tribu* bezeichnet, verdeutlicht ebenso wie ihre Verwendung eines Kamels als Symbol im Internet, dass sie sich mit der Kultur der Nomaden und ihren überwiegend dezentralen Macht- und Ordnungsstrukturen identifiziert. Diese ausgeprägte Orientierung an der nomadischen Ethik und Lebensweise verstärkt ihren Status als Rebellin und Außenseiterin, denn sie verweist darauf, dass sie sich von etablierten staatlichen Strukturen und gesellschaftlichen Normen weitestgehend emanzipiert. Bereits der tunesische Historiker Ibn Khaldun beobachtete, dass die herrschenden Regime die nicht sesshaften Hirtenvölker Nordafrikas in der Regel als Gefahr betrachten, denn aus ihrer Perspektive symbolisiert die nomadische und räumlich flexible Lebensweise, die zudem auf Selbstversorgung ausgelegt ist, einen unvereinbaren Gegenpol zu staatlicher Ordnung und Kontrolle.<sup>29</sup>

Als Grundlage der nomadischen Gesellschafts- und Gemeinschaftsstrukturen beschrieb Ibn Khaldun in seinen gesellschaftskritischen Abhandlungen insbesondere Kooperationswillen und solidarischen Zusammenhalt innerhalb eines Stammes, die er unter dem Begriff *asabiyah* fasste.<sup>30</sup> Der *tribu* von Kalt erfüllt diese Ideale von Gruppensolidarität und Altruismus, die der tunesische Historiker den Nomadenvölkern zuschrieb und die ihrer Existenzsicherung dienen. Das Zusammenleben innerhalb der Gruppe ist dadurch geprägt, dass die Mitstreiter:innen sich in ihren Zielen, Wertvorstellungen und Ideen einig sind und füreinander einstehen. So ermutigt der *tribu* Kalt in ihren Cyberaktivitäten und unterstützt sie moralisch und praktisch bei der Umsetzung. Als der französische Geheimdienst beginnt, die Hackerin zu verfolgen, reist die Gruppe sogar mit ihr durch Tunesien, um die Agent:innen abzulenken. Kalt ihrerseits setzt sich ebenso für den *tribu* ein. Als Frida in Paris, wo sie an einem Sit-in von Sans-Papiers teilgenommen hat, von der französischen Immigrationsbehörde festgenommen wird, folgt Kalt ihr auf direktem Weg, um sie zu befreien. In Paris angekommen, hackt sich Kalt in das französische Einwanderungsregister ein und gibt ihre algerisch-stämmige Freundin Frida als Nichte des marokkanischen Königs aus (s. Screenshot Nr. 6, Sequenz Nr. 6). Dank Kalt und ihrer technologischen Fähigkeiten kann Frida das Kommissariat schließlich ungestraft verlassen.

Die Solidarität und Verbundenheit zwischen den Mitgliedern des *tribu* ermöglicht ihnen in einem hohen Maß unabhängig von staatlichen Strukturen sowie gesellschaftlichen Normen und Konventionen zu agieren. Dabei beruht ihr Zusam-

29 Vgl. u.a. Gauch: »Jamming civilizational discourse«, S. 38; Ibn Khaldun, 'Abd-ar-Rahmān Ibn-Muḥammad: Die Muqaddima: Betrachtungen zur Weltgeschichte, übers. von Alma Giese, München: C. H. Beck 2011.

30 Vgl. u.a. Gierer, Alfred: »Ibn Khaldun on Solidarity (Asabiyah) – Modern Science on Cooperativeness and Empathy: a Comparison«, Electronic version of the article in: *Philosophia Naturalis* 38 (2001), S. 91-104, PDF: S. 1-9, hier S. 4; Ibn Khaldun: Die Muqaddima, S. 139f.

menhalt entgegen dem vorrangig genealogie-basierten *asabiyah*-Konzept von Ibn Khaldun nicht auf ihrer gemeinsamen Abstammung, sondern auf ihren geteilten politischen Überzeugungen, Marginalisierungserfahrungen und Lebensvorstellungen. Damit reformiert der *tribu*, der Menschen unterschiedlicher kultureller und klassenspezifischer Herkunft vereint das bei Ibn Khaldun noch relativ biologistisch ausgelegte Konzept von Gruppensolidarität. Die Lebensweise des *tribu*, die sich in vielerlei Hinsicht an derjenigen der Nomaden orientiert, fordert starre räumliche und kulturelle Grenzziehungen sowie Vorstellungen von Identität heraus und erscheint als eine Metapher der De-zentrierung und des Nonkonformismus.

Neben ihrer sozialen Anbindung an den *tribu*, der für Kalt Heimat und Rückzugsort verkörpert, weist auch ihre räumliche Verortung Bezüge zum Nomadentum auf. Die Protagonistin hat sich ihren geheimen Hackspace, von dem aus sie ihre Botschaften über die französischen Bildschirme sendet, in Midès, einem kleinen Ort am Rand der tunesischen Sahara, eingerichtet, dessen verlassene Lehmhäuser mit den steinigen Felsen eines markanten Canyons verschmelzen. Die karge, ungewöhnliche Schönheit von Midès reflektiert dabei mimetisch die Unangepasstheit der Protagonistin. Außerdem entspricht die menschenleere und weitläufige Umgebung des Bergdorfes ihrem Freiheitsdrang und stellt einen Kontrast zu der dichten Bebauung dar, mit der sie in der Medina von Tunis konfrontiert ist. Im Unterschied zur tunesischen Metropole, die durch die vielfältigen Erfindungen der Zivilisation und ihre urbane Architektur den persönlichen Spielraum begrenzt, bietet die Wüste um Midès scheinbar grenzenlose Handlungs- und Bewegungsfreiheit. Gleichzeitig prägt sie ihre Bewohner:innen, an die sie spezifische Anforderungen stellt auch. So zeichnet die Hackerin sich durch ihre Furchtlosigkeit und ihr Durchhaltevermögen aus. Trotz der nahenden Gefahr einer Festnahme setzt sie ihr politisches Engagement unbeirrt fort. Als sie sich mit dem franko-tunesischen Journalisten Chams, der langfristig nach Frankreich einwandern will, vor der imposanten Kulisse des Canyons von Midès darüber streitet, ob ihre Cyberaktivitäten das hohe persönliche Risiko lohnen, erklärt sie, dass ihre Lebensbedingungen im Gegensatz zu seinen grundsätzlich Mut zum Widerstand fordern: »Tu es dans un autre monde, ici il faut l'envie et le courage de résister.«<sup>31</sup> Dabei zieht sie – bewusst oder unbewusst – eine Parallele zwischen den unwirtlichen Verhältnissen in der Wüste und denjenigen unter der damals in Tunesien herrschenden Diktatur unter Ben Ali.

Kalt ist nicht nur von der sie umgebenden Landschaft beeinflusst, sondern sie gestaltet diese auch aktiv. Indem sie Midès als geheime Basis für ihre cyberaktivistischen Interventionen nutzt, kreierte sie einen Ort, der die stereotype Gegenüberstellung von Tradition und Moderne, Natur und Technologie aufhebt und außerdem die eurozentrische Vorstellung von der angeblichen Rückständigkeit des

31 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 01:18:39.

Globalen Südens in Frage stellt. Inmitten der Abgeschiedenheit der tunesischen Wüste hat sie sich einen professionellen Computerraum eingerichtet. Die Antenne, die Kalt vor ihrem Haus installiert hat und die sie vor jeder Cyberaktion aufrichtet, zeigt dabei symbolisch, dass nicht nur Europa und die USA Standorte progressiver Techniken sind, sondern auch andere Teile der Welt mit neuen Medien und Technologien umgehen können (s. Screenshot Nr. 7). Als Hackerin und Wüstenbewohnerin verbindet Kalt nicht nur unterschiedliches Wissen – dasjenige der Moderne in Form von Technologie und dasjenige der Nomaden in Hinblick auf Natur –, sondern setzt auch verschiedenenkulturelle Räume wie den Cyberspace und die Wüste in Beziehung zueinander.

Die Verbindungen, die Kalt einerseits in ihren Botschaften, andererseits in ihrer Alltagspraxis zwischen der französischen und arabischen Sprache und Kultur herstellt, zeigen ihre doppelte kulturelle und linguistische Erfahrung als Ergebnis der kolonialen Begegnung zwischen Frankreich und dem Maghreb. Als Figur verweist die Hackerin somit auf die Durchlässigkeit kultureller und sprachlicher Grenzen in einem postkolonialen und damit immer schon transkulturellen Kontext. Zusammen mit ihrem Avatar Bedwin, der, wenn auch virtuell, permanent zwischen Frankreich und Tunesien pendelt und dessen politische Botschaften jeweils zweisprachig verfasst sind, verkörpert sie eine interkulturelle Übersetzerinstanz, die die im Zuge der Globalisierung immer wichtiger werdenden Austauschprozesse zwischen den Kulturen fordert und Abgrenzungspolitiken wie sie unter anderem Frankreich gegenüber seinen ehemaligen Kolonien ausübt, anprangert. Vor allem kritisiert sie den abwertenden und vorverurteilenden Blick der ehemaligen Kolonialmacht auf Migrant:innen wie Frida. Indem sie vermeintlich sich gegenüberstehende Kulturen, Sprachen, Räume und Wissensordnungen zusammenführt, macht sie deutlich, dass »Zentrum« und »Peripherie« in einer globalisierten und digitalisierten Welt im Grunde nur noch relative Begriffe sind, deren Aussagekraft und Grenzen zunehmend verschwimmen. Ihre Orientierung an der nomadischen Ethik und Lebensweise stellt indessen einen Bezug zu den Reflexionen Ibn Khalduns her und unterstreicht ihr Bestreben, sich über gesellschaftlich konstruierte Normen und Grenzziehungen hinwegzusetzen.

#### 4.1.2 Gender und Sexualität

Die tunesische Hackerin Kalt, die im Zentrum von *Bedwin Hacker* steht, setzt sich auch über starre Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität hinweg. Bereits ihr Name verweist auf die in der gesamten arabischen Welt bekannte ägyptische Sängerin Oum Kalthoum (arabisch أم كلثوم), deren Lebensgeschichte als feministi-

sche Biografie gelesen werden kann.<sup>32</sup> Außerdem stellen ihre technologischen Fähigkeiten sowie ihr Erscheinungsbild stereotype Vorannahmen über digitale Bildung und die Rolle der Frau in den arabischen Ländern in Frage. Kalt ist nicht nur technisch versierter als jeder Mann in ihrer Umgebung, sondern sie trägt auch einen markanten Kurzhaarschnitt, bequeme sportliche Kleidung und eine Baseballkappe in Militärfarben, die ihr als Sonnenschutz und persönliches Markenzeichen dient sowie ihre politische Militanz unterstreicht (s. Screenshot Nr. 8).<sup>33</sup> Aufgrund seiner spezifischen Farbgebung legt das Basecap Assoziationen zur Dienstkleidung in bestimmten Behörden wie beispielsweise der Polizei oder Armee nahe. Sein Gebrauch durch Kalt stellt damit eine subversive Aneignung und Umdeutung der Kleidung staatlicher Institutionen dar, die die Hackerin kritisiert und mit ihren cyberaktivistischen Interventionen sogar direkt gefährdet. Vor allem aber unterwandern die Baseballkappe ebenso wie der Kurzhaarschnitt und die sportliche Kleidung eurozentrische Vorstellungen, die Weiblichkeit im Maghreb mit Kopfbedeckungen wie dem Schleier oder Kopftuch in Verbindung bringen. Mit ihrer ungewöhnlichen Erscheinung subvertiert die Protagonistin allerdings nicht nur das Stereotyp einer konservativen arabischen Weiblichkeit; sie bietet gleichzeitig einen emanzipativen Gegenentwurf zu den westlich-kapitalistischen Konstruktionen »befreiter«, aber meist sexuell provokativ in Szene gesetzter Frauen, die sich in Zeiten einer zunehmenden Globalisierung sowohl auf europäischen als auch auf tunesischen Werbetafeln finden.<sup>34</sup>

Die Hackerin, die in Tunesien geboren und aufgewachsen ist, in Paris an der renommierten *École Polytechnique* studiert hat und anschließend in das Land ihrer Geburt zurückgekehrt ist, um von dort aus Kritik an den globalen Machtverhältnissen zu üben, bricht fundamental mit der dichotomen geschlechterspezifischen

---

32 Als Tochter eines Imams und seiner Frau wuchs Oum Kalthoum in einem kleinen Dorf im Gouvernement ad-Daqahliyya im östlichen Nildelta Ägyptens auf. Ihr Vater der, um das Familieneinkommen aufzubessern selbst auf Hochzeiten und bei religiösen Feiern sang, erkannte das Gesangstalent seiner Tochter früh und ließ sie zunächst als Jungen verkleidet auftreten. Dank ihrer unvergleichlichen Stimme wurde Oum Kalthoum innerhalb weniger Jahre zum Star in der arabischen Welt. Ihre Beliebtheit erlaubte es ihr öffentlich als Frau aufzutreten und zunehmend auch ansonsten tabuisierte Themen wie Leidenschaft und Liebe vergleichsweise freizügig zu thematisieren. Als enge Freundin und Unterstützerin des Offiziers und späteren ägyptischen Präsidenten Gamal Abdel Nasser wurde Oum Kalthoum außerdem zum Symbol für den ägyptischen Kampf gegen Kolonialismus sowie darüber hinaus für die Bewegung des Panarabismus. Vgl. Gsell, Stefanie: *Umm Kulthum: Persönlichkeit und Faszination der ägyptischen Sängerin*, 1. Aufl., Berlin: Schiler und Mücke 1998; Villetard, Xavier: »Die Diva von Kairo, Oum Kalthoum«, Dokumentation, *Illégitime Défense*, arte France, 2017; Neshat, Shirin: »Auf der Suche nach Oum Kulthum«, Drama, NFP marketing & distribution, 2017.

33 Vgl. Gauch: »Jamming civilizational discourse«, S. 37.

34 Vgl. Lang: *New Tunisian cinema*, S. 200.

Raumordnung im Maghreb, die der Frau den Innen- und dem Mann den Außenraum zuordnet. Im Gegensatz zu einer Vielzahl von französischsprachigen Texten und Filmen aus dem Maghreb, die den traditionellen Rückzug der Frau ins Private und Häusliche und die Präsenz des Mannes in der Öffentlichkeit reflektieren, inszeniert *Bedwin Hacker* seine Protagonistin als mobil und unabhängig.<sup>35</sup> Kalt überschreitet nicht nur die Grenzen von Tunesien und Frankreich, sondern auch diejenigen, die Stadt und Wüste, »realen« und virtuellen sowie privaten und öffentlichen Raum trennen. Regelmäßig pendelt sie zwischen ihrem Hackspace in Midès, von wo aus sie über den Cyberspace ihre anarchistischen Botschaften verschickt, und der Hauptstadt Tunis, wo sie bei ihrem Onkel wohnt, um sich mit ihren Freund:innen zu treffen. Ihre Transgressionen kultureller und räumlicher Grenzziehungen unterminieren dabei auch männlich dominierte Topoi der Eroberung: Insbesondere ihre virtuellen Ausflüge nach Frankreich und in den Cyberspace – das Internet wurde ursprünglich für Militärs und Forscher geschaffen – kehren koloniale Hierarchien sowie geschlechtsspezifische Restriktionen des Raumes um.<sup>36</sup> Kalt zeichnet sich somit durch ihre unkonventionelle Erscheinung und Betätigung wie auch durch ihre individuelle Bewegungsfreiheit aus. Die Erweiterung ihres Bewegungsradius impliziert eine Entgrenzung ihrer Identität und erlaubt es ihr im Gegensatz zu Frauen, deren Rolle sich auf ihr Dasein als Ehefrau und Mutter reduziert, mehrere Subjektpositionen, darunter als Aktivistin, Hackerin, Tante und Geliebte, zu besetzen.<sup>37</sup> Außerdem destabilisieren ihre Bewegungen zwischen semantisch oppositionell aufgeladenen Räumen das hierarchisch angelegte, phallogozentristische Spannungsverhältnis zwischen Zentrum und Peripherie.

Neben stereotypen Vorstellungen von Geschlecht, die insbesondere auf Frauen einengend wirken, widersetzt sich die Protagonistin auch starren und rein genealogie-basierten Konzepten von Familie. Die Gruppe von politischen Aktivist:innen und Künstler:innen die sie als ihren *tribu* bezeichnet, nimmt für sie den Platz einer Familie ein. Dagegen bleiben ihre leiblichen Eltern oder potenziellen Geschwister unerwähnt. Der *tribu* knüpft Elternschaft und Familie nicht an die Ehe beziehungsweise die heterosexuelle Paarbeziehung, sondern an die langfristige Übernahme von Verantwortung und Gestaltung von Zukunft innerhalb einer sozialen Struktur. Er bestätigt auf diese Weise die Bedeutung sozialer Bindungen und familialer Lebensgemeinschaften für das Individuum, ohne sie jedoch an biologi-

35 Vgl. Mertz-Baumgartner, Birgit: »Quand il n'est pas là, elle danse ... Transgressions de rôles de genre et d'espace chez Malika Mokeddem, Leïla Marouane et Maïssa Bey«, in: Gronemann, Claudia und Wilfried Pasquier (Hg.): *Scènes des genres au Maghreb: Masculinités, critique queer et espaces du féminin/masculin*, Amsterdam: Rodopi 2013, S. 87-98, hier S. 88ff.

36 Vgl. u. a. Turkle: *Leben im Netz*, S. 12; Wenzel: *Die konstitutionelle Ökonomik des Cyberspace*, S. 8.

37 Vgl. Mertz-Baumgartner: »Quand il n'est pas là, elle danse ... Transgressions de rôles de genre et d'espace chez Malika Mokeddem, Leïla Marouane et Maïssa Bey«, S. 88.

sche Abstammungsverhältnisse zu knüpfen. Kalt kümmert sich um die Tochter ihrer besten Freundin Frida, die selbst aufgrund ihrer Karriere als Sängerin und Lautenspielerin meist abwesend ist. Die verantwortliche Rolle, die Kalt gegenüber Qmar einnimmt, obwohl sie nicht deren leibliche Mutter ist, stellt eine Form der sozialen Elternschaft dar, die mit naturalistischen Konzeptionen von Familie, Zugehörigkeit und insbesondere Mutterschaft bricht. Die Bitte von Kalt an Qmar, sie nicht »Tante« zu nennen, weist in diesem Kontext auf die Ablehnung der Hackerin gegenüber biologischen Zugehörigkeitskonzepten und hierarchischen Familienstrukturen hin. So wie Kalt sich selbstverständlich um Qmar kümmert, fühlt sich ihr Onkel, der Poet Am Salah, für das Wohlergehen der Mitglieder des *tribu* verantwortlich, die er regelmäßig in seinem Haus in Tunis bewirbt. Die Konturen von Familie bindet der *tribu* folglich nicht an einzelne geschlechtlich markierte Positionen.<sup>38</sup> Stattdessen vertritt er ein Konzept familialer Lebensgemeinschaft, das sich sowohl von dem westlichen Modell der Kleinfamilie als auch demjenigen der tunesischen Großfamilie unterscheidet und dadurch neue Möglichkeiten sozialer Praktiken und zwischenmenschlicher Beziehungen eröffnet.

Der *tribu*, als dessen intellektuelle Anführerin Kalt fungiert – sie wird von den anderen Mitgliedern auch als »tête de la tribu« bezeichnet –, überwindet nicht nur starre Vorstellungen von Familie, sondern bricht auch mit der bipolaren Rollenverteilung der Geschlechter, auf der diese Konzepte meistens basieren.<sup>39</sup> Die Beschäftigungen, denen die Mitglieder des *tribu* nachgehen, rufen eine Umkehrung der traditionellen Raum- und Geschlechterordnung im Maghreb hervor, in der, wie bereits beschrieben, der »Außenraum« dem »Innenraum« ebenso wie die Männlichkeit der Weiblichkeit gegenübergestellt ist. Die männlichen Gruppenmitglieder wie der leibliche Vater von Qmar, Mehdi, oder der Onkel von Kalt, Am Salah, widmen sich der Magie und Poesie. Sie fühlen sich außerdem für den Haushalt zuständig. Damit üben sie Tätigkeiten aus, die im Maghreb traditionell dem Innenraum und der Frau zugeordnet sind. Zum Zweck der Unterhaltung scheuen sie sich außerdem nicht am klassischen orientalischen Tanz teilzunehmen, der sowohl in Europa als auch in Tunesien vorrangig Frauen im Rahmen erotischer Vorführungen vorbehalten ist (s. Screenshot Nr. 9, Sequenz Nr. 35). Frida und Kalt hingegen gehen ihren politischen Aktivitäten und ihrer Karriere in der traditionell männlich konnotierten Öffentlichkeit nach. Indem der *tribu* die etablierten Geschlechterrollen subvertiert und Rollen, Räume und Aufgaben neu verteilt, erweitert er letztlich den Bewegungs- und Handlungsspielraum von Frauen.

Im Kontext einer Emanzipation von tradierten Geschlechterrollen ist auch Kalts Bestreben zu sehen, der Tochter ihrer Freundin Frida, Qmar, im abgelegenen Midès den Umgang mit neuen Technologien beizubringen. Aus ihrer

38 Vgl. Caillé: »Homosexualité dans les cinémas d'Afrique du Nord«, S. 98.

39 Vgl. Gauch: »Jamming civilizational discourse«, S. 38.

Perspektive unterstützt sie die junge Nachwuchshackerin auf diese Weise in ihrer Unabhängigkeit und Selbstständigkeit inmitten der sie umgebenden repressiven Gesellschaftsstrukturen.<sup>40</sup> So stellt der Zugang zum globalen Cyberspace für Kalt und Qmar eine Möglichkeit dar, sich als Frau international Gehör zu verschaffen, Raum – wenn auch virtuell – anzueignen und politisch aktiv zu sein. Indem Kalt Qmar beibringt sich im Cyberspace zu bewegen, agiert sie einerseits gegen die herrschende Unsichtbarkeit und Unterrepräsentanz von Frauen im Netz sowie andererseits gegen die geschlechtsspezifische Diskriminierung von Frauen in postkolonialen und damit notwendigerweise globalisierten Zusammenhängen.<sup>41</sup> Auf den Vorwurf ihrer früheren Freundin, der Geheimdienstagentin Julia alias Marianne, Qmar zu einer Terroristin zu erziehen, antwortet die Hackerin daher mit einer provokativen Gegenfrage, die darauf verweist, dass sie und Qmar sich nicht nur mit der Ungleichheit der Geschlechter in Tunesien, sondern auch mit der sozioökonomischen Hierarchie zwischen Globalem Süden und Norden sowie mit der Reproduktion von kultureller und geschlechtlicher Differenz in europäischen Staatsbürgerschaftsdebatten konfrontiert sehen: »Je lui apprendis d'être libre, c'est plutôt honorable comme action, non? Tu voudrais peut-être que je lui apprenne comment on obtient un visa, une carte de séjour, la nationalité?«<sup>42</sup> (s. Sequenz Nr. 57).

Kalt zielt mit der Unterbrechung der westlichen Fernsehprogramme nicht nur auf eine Überwindung der etablierten globalen Hierarchien, sondern auch auf eine Verbesserung der Rolle von Frauen in Tunesien mit Blick auf die lokalen und globalen Machtverhältnisse. Die Antenne, die sie zusammen mit Qmar während ihrer cyberaktivistischen Interventionen regelmäßig in Midès ausfährt, verbildlicht ihren Kampf gegen sowohl die heimischen als auch die internationalen Geschlechterstrukturen.<sup>43</sup> Vor allem kann die Antenne als ein Symbol für die »phallische Kraft« der beiden Cyberaktivistinnen interpretiert werden, die die männliche Vorherrschaft auf das Internet unterwandert.<sup>44</sup> Sie demonstriert, dass, indem die Hacke-

40 Vgl. Monleón Domínguez: »Représentation des sexualités non normatives dans les films de fiction de Nadia El Fani«, S. 178.

41 Vgl. u.a. Gleissner, Xenia Tabitha: »Genderkonstruktionen und Darstellungen von Geschlecht in arabischen Medien«, in: Richter, Carola und Asiem El Difraoui (Hg.): Arabische Medien, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2015, S. 87–98, hier S. 88ff.; Braidotti, Rosi: »Cyberfeminism with a difference«, in: Lankshear, Colin, Michael A. Peters und Mark Olssen (Hg.): Futures of critical theory: dreams of difference, Lanham: Rowman & Littlefield 2003, S. 239–260, hier S. 239; Haraway, Donna: »A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century«, in: Science fiction criticism: an anthology of essential writings, London: Bloomsbury Academic 2017, S. 306–330, hier S. 306.

42 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 01:36:51–01:37:00.

43 Vgl. Lang: New Tunisian cinema, S. 200.

44 Vgl. Paulitz, Tanja: »Elektronische Vernetzung und Geschlecht. Zur Konstruktion elektronischer Netze und ihrer Akteurinnen«, in: Jähnert, Gabriele (Hg.): Cyberfeminismus. Feministi-

rin zur Verbreitung ihrer politischen Botschaften das Internet nutzt, dessen androzentrische Struktur destabilisiert wird. Zudem illustriert der Akt des Ausfahrens auf ironische Weise die Performativität von Geschlecht und verbindet männlich konnotierte Technologie mit weiblich assoziierter Natur in Form von Wüste.

Der *tribu* um Kalt widersetzt sich neben geschlechtlichen auch sexuellen Normen und Hierarchien. Verschiedene sexuelle Beziehungen und Orientierungen existieren gleichberechtigt nebeneinander. Frida und Mehdi haben eine gemeinsame Tochter, Selma und Raja sind lesbisch und die Hackerin Kalt ist bisexuell. Eine Rückblende zeigt, dass Kalt während ihrer Zeit als Studentin an der *École Polytechnique* eine Beziehung mit der französischen Geheimdienstagentin Julia alias Marianne hatte, während sie jetzt eine Affäre mit deren Freund, dem frankotunesischen Journalisten Chams beginnt (s. Screenshot Nr. 10 und 11, Sequenzen Nr. 9 und 39). Die Bisexualität der tunesischen Cyberaktivistin überschreitet das System der Zweigeschlechtlichkeit, denn indem sie die Vorgabe einer feststehenden sexuellen Orientierung ignoriert, destabilisiert sie, wie Garber feststellt, sowohl die dichotome Gegenüberstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit als auch von Homo- und Heterosexualität.<sup>45</sup> Dabei inszeniert *Bedwin Hacker* die bisexuelle Orientierung seiner Protagonistin anders als die Mehrzahl maghrebischer Filme als eine bewusste Wahl und nicht als das Resultat eines psychischen Traumas oder ökonomischer Zwänge.<sup>46</sup> Kalt ist nicht zwischen ihrer eigenen sexuellen Orientierung und den Anforderungen der sie umgebenden autoritären und heterosexuell dominierten Strukturen zerrissen. Ihre Sexualität stellt für sie kein Problem dar, das einer schmerzhaften Aushandlung innerer Widersprüche bedarf, sondern eine selbstverständliche Gegebenheit, die sie zum Ausgangspunkt einer Ermächtigung gegen den Status quo der gesellschaftlichen Ordnung macht und die somit Raum schafft für individuelle Freiheiten jenseits sozialer Normen und Konventionen.<sup>47</sup> Statt sich, wie viele Frauenfiguren in maghrebischen Filmen als Opfer männlicher Begierden zu betrachten, bringt Kalt eine eigenständige und aktive Sexualität zum Ausdruck, die mit gesellschaftlichen Tabus und Vorstellungen in Bezug auf weibliches Begehren bricht. Sowohl in der Beziehung mit Julia als auch mit Chams ergreift sie die Initiative. Als sie mit Chams intim wird, nimmt sie entgegen den etablierten sexuellen Konventionen die »obere« und damit dominante Position ein (s. Sequenz Nr. 9). Während der Film die Tatsache, dass sich Kalt sowohl zu Julia als auch zu Chams hingezogen fühlt, offen zur An-

---

sche Visionen mit Netz und ohne Boden?, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin 2002, S. 29-42, hier S. 29ff.

45 Vgl. Garber: Die Vielfalt des Begehrens, S. 81.

46 Vgl. Caillé: »Homosexualité dans les cinémas d'Afrique du Nord«, S. 92ff.

47 Vgl. Martin: »Écran pour tous? Personnages gays dans trois films phares tunisiens«, S. 114.

schauung bringt, deutet er die körperliche Dimension ihres Begehrens nur an.<sup>48</sup> Auf diese Weise legt er den Akzent auf ihre sexuelle Selbstermächtigung und nicht auf die erotische Bildhaftigkeit ihrer Beziehungen.<sup>49</sup> Mit der Inszenierung einer selbstbewussten bisexuellen Protagonistin verweist er auf die Konstruktivität von Heteronormativität und stellt gängige Vorstellungen von sexueller »Normalität« in Frage.

Statt sich tradierten Vorstellungen von Beziehung, Sexualität und Familie zu fügen, die ihren Ausdruck vor allem in dem Gebot einer langfristig angelegten heterosexuellen Partnerschaft und der damit verbundenen Institution der Ehe finden, macht sich Kalt auf die Suche nach alternativen Formen von Zwischenmenschlichkeit und Gemeinschaft, die sie innerhalb des *tribu* auslebt.<sup>50</sup> Auf diese Weise setzt sie sich über die Kultur der Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität hinweg. Indem weder die Dauer ihrer Beziehungen noch die geschlechtliche Identität oder die Anzahl der Beteiligten festgelegt sind, folgt sie einem Konzept von »freier Liebe«. Sie lehnt daher auch den Heiratsantrag, den ihr der franko-tunesische Journalist Chams macht, um ihr zu einem französischen Pass zu verhelfen, ab: »Ta nationalité? Mais tu crois que je fais ça pour une carte de séjour?«<sup>51</sup> (s. Sequenz Nr. 49). Den Determinismus, der Heterosexualität als einzigen Sinn der Existenz definiert, lässt sie damit als überholt erscheinen. Ihre Weigerung das Angebot von Chams anzunehmen, impliziert dabei auch eine Kritik an den heteronormativen Gesellschaftsstrukturen sowie an der privilegierten Rolle, die heterosexuelle Institutionen und Normen wie die Ehe in der Vermittlung staatsbürgerlicher Rechte einnehmen. So macht die Auseinandersetzung zwischen Kalt und Chams über die Ehe als Vermittlerin nationaler Zugehörigkeit den engen Nexus zwischen Heteronormativität und Nationalität im Kontext europäischer Einwanderungsdiskurse sichtbar. Indem Kalt es ablehnt, durch eine Eheschließung mit Chams die französische Staatsbürgerschaft zu erwerben, widersetzt sie sich einer homogenen Konzeption von nationaler Zugehörigkeit und Gemeinschaft, in der sich die sexuelle und ethnische Normierung der Bevölkerungsstruktur überschneiden.

Als erste bisexuelle Protagonistin in einem maghrebinischen Film überschreitet Kalt die herkömmlichen Grenzen von Geschlecht und Sexualität und stellt dadurch

48 Vgl. Ebd., S. 118.

49 Vgl. Monleón Domínguez: »Représentation des sexualités non normatives dans les films de fiction de Nadia El Fani«, S. 170.

50 Vgl. u.a. Caillé: »Homosexualité dans les cinémas d'Afrique du Nord«, S. 97. Anm.: Zur westlichen Konzeption der Liebesheirat und emotionalen, langfristigen Zweierbeziehung vgl. auch: Chakrabarty, Dipesh: »Europa provinzialisieren: Postkolonialität und die Kritik der Geschichte«, in: Conrad, Sebastian, Shalini Randeria und Regina Röhmschild (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus: postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2013, S. 134-162, hier S. 143.

51 El Fani: »*Bedwin Hacker*« min.: 01:19:06-01:19:10.

die gesellschaftlichen Normen und Grenzziehungen in Frage. Ihre Unabhängigkeit und räumliche Mobilität spiegeln sich in ihrem ungezwungenen Intimleben, das die Möglichkeit zeigt, eine nicht-normative und freie Sexualität entgegen eurozentrischer Vorannahmen auch in Tunesien auszuleben. Stellvertretend für ihre geschlechtliche und sexuelle Ambivalenz lässt sich auch das Erscheinungsbild ihres Avatars auf den französischen Bildschirmen keinem Geschlecht eindeutig zuordnen. Bedwin trägt Unisex-Kleidungsstücke wie Jeans und T-Shirt oder eine *Djellaba* und spricht mit der genderneutralen Stimme eines Computers.

### 4.1.3 Klasse und soziale Positionierung

Die Überschreitungen der tunesischen Cyberaktivistin Kalt von einerseits kulturellen und andererseits geschlechtlichen Grenzziehungen hängen unmittelbar mit ihrer sozialen Positionierung innerhalb der lokalen sowie globalen ökonomischen Machtverhältnisse zusammen. Kalt hat an der renommierten *École Polytechnique* in Paris studiert; ein Privileg, das in Frankreich bis auf wenige Ausnahmen der weißen Mittel- und Oberschicht vorbehalten ist. Als Tunesierin ohne französische Staatsbürgerschaft, die dennoch eine der angesehensten, als *Grandes Écoles* bezeichneten, Elitehochschulen Frankreichs besucht hat, repräsentiert sie eine privilegierte Minderheit des Globalen Südens. Von ihrer international anerkannten französischen Ausbildung profitiert sie vor allem in Hinblick auf ihre Mobilität, die somit eine unmittelbare Folge ihrer klassenspezifischen Identität ist. Im Gegensatz zu ihrer Freundin Frida, die während eines Sit-ins von Sans-Papiers festgenommen wird, und deshalb auf ihre Hilfe angewiesen ist, kann Kalt ungehindert von Tunesien nach Frankreich sowie innerhalb der französischen Grenzen reisen. Dabei läuft sie, anders als Frida, nicht Gefahr von der französischen Immigrationspolizei festgenommen zu werden. Außerdem ist sie dank ihrer technologischen Fertigkeiten in der Lage, kulturelle und nationale Grenzziehungen auch von Tunesien aus spielerisch im virtuellen Raum des Cyberspace zu überschreiten. Ihre Botschaften, die in Begleitung des kleinen Cartoon-Kamels Bedwin auf den französischen Bildschirmen erscheinen und die selbst der französische Geheimdienst nicht zurückverfolgen kann, weisen sie als Hackerin mit überdurchschnittlichen Kenntnissen über die Funktionsweisen des Internets sowie über die elektronische Informationstechnik aus.

Ihre Ausbildung ermöglicht es der Protagonistin sich neben den Grenzen von Kultur und Nation auch gesellschaftlich geprägten Geschlechterrollen zu widersetzen, die insbesondere den Handlungsspielraum von Frauen einengen. Ihre digitalen Fähigkeiten stellen tradierte Vorstellungen von Weiblichkeit in Frage und unterwandern die ansonsten männliche Dominanz und Überrepräsentanz in den Bereichen Informatik und Internet, die auf besondere Weise eine internationale politische Partizipation ermöglichen. Darüber hinaus verhilft ihr ihr fundiertes in-

formationstechnologisches Fachwissen zu einer sexuellen und ökonomischen Unabhängigkeit, die Frauen in Tunesien aber auch in Europa oftmals verwehrt ist und die sich in ihrer selbstbewussten Missachtung gesellschaftlicher Zwänge und heteronormativer Strukturen sowie in ihrer räumlichen Bewegungsfreiheit widerspiegelt. Aus ihrer bildungsspezifisch privilegierten Position heraus kann Kalt es sich, im Unterschied zu vielen anderen Frauen in Tunesien, leisten, ihre Sexualität mit verschiedenen Partner:innen unterschiedlichen Geschlechts auszuleben, die Ehe als Institution, die vor allem der Sicherung sexueller und wirtschaftlicher Verhältnisse dient, abzulehnen und sich über die traditionelle Raumordnung im Maghreb, die der Frau anders als dem Mann den Innenraum zuordnet, hinwegzusetzen. Ebenso wie ihre internationale Mobilität, die sie zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen pendeln lässt, ist auch ihre Emanzipation als Frau von ihrer sozioökonomischen Verortung beeinflusst, was die intersektionelle Verwobenheit der identitätsbildenden Kategorien Kultur, Geschlecht und Klasse deutlich macht.

Ihre privilegierte soziale Stellung unterscheidet Kalt von ihren Freund:innen und politischen Mitstreiter:innen sowie von der Mehrzahl der Tunesier:innen, die im Gegensatz zu ihr keine Universität in Frankreich besucht haben. Unter anderem ihre Rolle als intellektuelle und strategische Anführerin des *tribu*, die sich in ihrer Bezeichnung als »tête de la tribu« ausdrückt, verweist auf ihre bildungs- und klassenbezogene Überlegenheit. Die Tatsache, dass die Hierarchie zwischen Kalt und den anderen Mitgliedern des *tribu* in erster Linie auf ihrer Ausbildung an einer französischen Elitehochschule basiert, ist ein Hinweis auf die nach wie vor bestehende ungleiche, auf kolonialen Strukturen basierende Beziehung zwischen Frankreich und Tunesien und deren Wirkmächtigkeit in Hinblick auf soziale Unterschiede. Die einflussreiche Position der Hackerin macht deutlich, dass in Tunesien ein Abschluss von einer französischen Universität bis heute als Garant für sozialen und ökonomischen Aufstieg gilt, während umgekehrt Absolvent:innen tunesischer Hochschulen sowohl in Tunesien als auch in Frankreich um Anerkennung und berufliche Perspektiven kämpfen müssen.

Obwohl ihre renommierte in Frankreich absolvierte Ausbildung und ihre daraus resultierende Mobilität und Unabhängigkeit sie von den meisten Tunesier:innen unterscheidet, gleicht ihre Situation dennoch nicht derjenigen der weißen, französischen Mittel- und Oberschicht. Als Tunesierin ist sie zum einen mit den repressiven Strukturen des autoritären Regimes unter Ben Ali konfrontiert, das jegliches politisches Engagement als »gegenstaatlich« definiert und zum anderen mit den globalen Machtverhältnissen, in deren Rahmen sie eine untergeordnete Position einnimmt. Beides sind Erfahrungen von Diskriminierung und Unterdrückung, die sie mit ihren tunesischen Mitbürger:innen teilt. Ihre Benachteiligung im globalen Kontext zeigt sich vor allem in ihrem Verhältnis zu der französischen Geheimdienstagentin Julia alias Marianne. Im Vergleich zu Julia mangelt es Kalt zwar nicht an informationstechnischen Kenntnissen, ihre technologische und öko-

nomische Ausstattung allerdings entspricht nicht dem französischen Standard. Zudem wird ihr Einsatz für globale Gerechtigkeit im Gegensatz zu Julias national- und sicherheitsstaatlichem Engagement von der Weltgemeinschaft weder honoriert noch unterstützt. Die Beziehung zwischen den beiden Frauen Julia und Kalt macht somit deutlich, wie sozioökonomische Differenzen Geschlechtersolidarität verhindern können.

Ihre Differenz in Hinblick auf Bildung und sozialen Status, die Kalt von der Mehrheit der tunesischen Gesellschaft trennt, versucht sie mittels Solidarität und politischem Engagement zu überwinden. Ihre Privilegien nutzt sie deshalb bewusst, um die Gleichberechtigung von Menschen aus dem Maghreb einzufordern. In ihren Botschaften kritisiert sie die überwiegend auf kolonialen Strukturen basierende sozioökonomische und politische Unterdrückung der Länder und Bewohner:innen des Maghreb durch Europa, insbesondere durch Frankreich. Darüber hinaus setzt sie sich für die Rechte und Freiheiten von Sans-Papiers in Frankreich ein. Ihre Freundin Frida, die sich illegal in Paris aufhält, bewahrt sie vor der Festnahme durch die französische Einwanderungsbehörde, indem sie sich in das Polizeiregister einhackt und ihr eine falsche Identität verleiht (s. Sequenz Nr. 6). Mit ihrer Kritik an den weltweiten sozialen Unterschieden, nähert sie sich ihren tunesischen Mitbürger:innen wieder an und verortet sich in ihrer Gemeinschaft. Dabei gerät sie jedoch in einen Zwiespalt zwischen einer Hilfeleistung, die das Gefühl von Zusammengehörigkeit fördert, und einer Bevormundung, die das bereits vorhandene Machtgefälle zwischen ihr und anderen Tunesier:innen wie Frida erneut zementiert. Ihre privilegierte soziale Stellung lässt die Hackerin somit permanent in einem Spannungsfeld zwischen Grenzauflösung und -fixierung agieren und steht in direktem Zusammenhang mit der paradoxalen Verflochtenheit von Identität und Differenz.

## 4.2 Zwischen Anpassung und Widerstand: Frida und Chams

Die algerische Sängerin und Lautenspielerin Frida sowie der franko-tunesische Journalist Chams repräsentieren in Bedwin Hacker die Erfahrung von Migration und damit einhergehender Suche nach kultureller Identität. Im Gegensatz zu der Protagonistin, der Hackerin Kalt, die sich trotz ihrer Ausbildung in Paris von Beginn an gegen eine Immigration entscheidet, streben Chams und Frida ein Leben in Frankreich an. Insbesondere Chams, dessen Familie, wie es scheint, bereits seit längerer Zeit in Paris lebt und der auf seine Einbürgerung wartet, vertritt die französische Einwanderungsgesellschaft. Exemplarisch für Immigrant:innen der zweiten oder dritten Generation leidet er unter dem Gefühl der kulturellen Entwurzelung, denn er hat kaum noch Bezüge zu Tunesien, dem Land, in dem seine Eltern und Großeltern aufgewachsen sind. Gleichzeitig fühlt er sich in Frankreich nach

wie vor als Außenseiter. Chams und Frida halten sich zum gleichen Zeitpunkt in Paris auf, wo sie an einem von der Polizei brutal geräumten Sit-in von Sans-Papiers teilnehmen (s. Sequenz Nr. 3). Die Inszenierung der Protestaktion erinnert an die geschichtsprägenden Ereignisse im Jahr 1996 in Paris, als die Kirche Saint-Bernard zum Schauplatz einer Massenbesetzung und anschließenden Räumung von Sans-Papiers wurde, die sich gegen ihren irregulären Aufenthaltsstatus in Frankreich zur Wehr setzten.

Frida, die sich im Gegensatz zu Chams illegal in Frankreich aufhält und ursprünglich aus Algerien kommt, wird nach dem Sit-in festgenommen. Dank ihrer Freundin Kalt, die ihretwegen nach Paris reist und sich in das polizeiliche Personenregister hackt, kann sie sich schließlich ungestraft aus dem Polizeirevier fortgeben (s. Sequenz Nr. 6). Aufgrund ihrer fehlenden Aufenthaltserlaubnis muss sie Frankreich jedoch am nächsten Tag gegen ihren Willen verlassen. Gemeinsam mit Kalt reist sie zurück nach Tunesien, wo sich auch ihre Tochter Qmar und deren Vater Mehdi aufhalten und sie Zuflucht innerhalb des tribu findet (s. Sequenz Nr. 10). Fridas mangelnde Freiheit, sich als Künstlerin, die an der Schnittstelle von französischer und maghrebinischer Kultur agiert, physisch über die nationalen Grenzen hinwegzusetzen, bildet den Ausgangspunkt ihres Widerstands gegen die Ein- und Ausreisebestimmungen in Frankreich, die auch für Angehörige der ehemaligen Kolonialstaaten gelten. Dem Beamten auf dem Polizeirevier, der sie fragt, ob sie Französisch spricht, antwortet sie mit einer Gegenfrage, die ihn darauf hinweist, dass die Ungleichbehandlung von Menschen aufgrund ihrer kulturellen Herkunft und ihres sozialen Status in Frankreich besonders vor dem Hintergrund der Kolonialgeschichte paradox erscheint: »Ce genre de question, vous la posez aux gens qui achètent aux Champs-Élysées?«<sup>52</sup> (s. Sequenz Nr. 6). Als Algerierin spricht Frida, deren Identität sich aus einem postkolonialen und somit zwei-beziehungsweise mehrsprachigen kulturellen Kontext heraus konstituiert, nicht nur fließend Arabisch und Französisch, sondern sie lässt auch selbstverständlich beide Sprachen und Kulturen in ihre Musikproduktionen, eine Mischung aus maghrebinisch-arabischen Melodien und europäisch anmutenden Elektrobeats, einfließen (s. Sequenzen Nr. 44 und 46). Dennoch hat sie offenbar nicht das Recht sich in Frankreich aufzuhalten. Ihre Festnahme zeigt damit, dass es sich bei den Konzepten Staatsbürgerschaft und Nationalität nicht um natürliche Gegebenheiten, sondern um prekäre Konstrukte handelt.

Frida, die die kulturellen Grenzziehungen vonseiten Frankreichs aktiv zu subvertieren sucht, steht im Kontrast zu Chams, der homogene Konzeptionen von nationaler Zugehörigkeit zwar missbilligt, sich ihnen aber letztendlich fügt. Während Frida gemeinsam mit Kalt die französischen Immigrationsbehörden überlistet, bangt Chams nach dem Sit-in um seine bereits beantragte französische Staats-

52 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 05:39-05:42.

bürgerschaft und bringt sich bei seiner Freundin, der französischen Geheimdienst-agentin Julia, in Sicherheit: »Un type m'est entré dedans et ça m'a fait mal du chien. [...] J'ai tapé un flic, Julia. Tu imagines, j'ai pas encore ma nationalité et moi, je tape un flic?«<sup>53</sup> (s. Sequenz Nr. 5). Sein Bestreben, auf legalem Weg, über den staatlich institutionalisierten Prozess der Einbürgerung, langfristig Teil der französischen Gesellschaft zu werden, verdeutlicht seine Anpassung an die Konzepte von Nation und Staatsbürgerschaft, die ihn zu einem »idealen Migranten« macht. Seine höhere, vermutlich französische Bildung sowie seine Beschäftigung als Journalist stellen dabei klassenspezifische Privilegien dar, die ihm die Immigration nach Frankreich erleichtern.<sup>54</sup> Dennoch sind sowohl sein Aufenthaltsrecht als auch seine berufliche Perspektive in Frankreich aufgrund der Einteilung der Gesellschaft nach Ethnizität, beziehungsweise nach kultureller Herkunft permanent gefährdet, was seinen Gemützustand und politischen Aktionsradius negativ beeinflusst.<sup>55</sup> Um langfristig in Frankreich bleiben zu können muss er, anders als seine weißen Mitbürger:innen, unter Beweis stellen, dass er sich nach dem französischen Wertekonsens und Kulturkanon richtet. Aufgrund seiner Migrationsgeschichte und seiner daraus resultierenden mehrfachen kulturellen und sprachlichen Identität werden ihm nicht die gleichen Rechte und Freiheiten wie dem weißen Teil der französischen Bevölkerung zugestanden. Obwohl er bereits seit langer Zeit in Frankreich lebt und dort als Journalist arbeitet, muss Chams um seine Zugehörigkeit kämpfen und ist infolgedessen in seiner Handlungs- und Bewegungsfreiheit eingeschränkt. An politischen Aktionen wie dem Sit-in von Sans-Papiers kann er teilnehmen, darf dabei jedoch nicht auffallen. Aus Angst, entweder sein Bleiberecht oder seine Arbeit zu verlieren, traut er sich nur selten, im öffentlichen Raum politisch aktiv zu werden oder seine Meinung kundzutun.

Während Frida für ihre Freiheit und Gleichberechtigung kämpft, indem sie nationale Grenzziehungen offen kritisiert und auch ohne staatliche Befugnis überschreitet, betrachtet Chams den Besitz der französischen Staatsbürgerschaft als Grundlage für seine Mobilität und Selbstbestimmung. Gerade sein Integrationsbemühen aber führt zu einer Einschränkung seiner Freiheiten und Rechte. Seine Loyalität gegenüber dem französischen Staat verhindert unter anderem, dass er gegen die Politik und die ungleichen gesellschaftlichen Verhältnisse in Frankreich Widerstand leistet. Seine Unterwerfung unter die Normen und Strukturen der französischen Gesellschaft, die aus seiner prekären Hoffnung auf kulturelle Zugehörigkeit und Partizipation resultiert, kulminiert schließlich in seiner Beziehung

---

53 Ebd. min.: 03:54-04:04.

54 Vgl. Lang: *New Tunisian cinema*, S. 221.

55 Vgl. Erel, Umut: »Migrantinnen zwischen Anerkennung und Abqualifikation«, in: Steyerl, Hito und Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster: Unrast 2003, S. 108-128, hier S. 110.

zu der Geheimdienstagentin Julia alias Marianne. Als Stellvertreterin des französischen Staates überwacht Julia die kulturelle Anpassung von Chams und zeigt die Kontrollmechanismen, die innerhalb des Nationalstaats wirken, auf. Sie versucht nicht nur seine Meinung zu beeinflussen, damit sie den Vorstellungen der gesellschaftlichen Mehrheit in Frankreich entspricht und die politische Aussagekraft seiner Artikel abzumildern, sondern verlangt auch für seine Auslandsaufenthalte eine Erklärung. Mithilfe einer Kamera, die sie in einem Fernsehgerät versteckt, observiert sie ihn heimlich in seinem Schlafzimmer und überprüft auf diese Weise auch seine sexuelle Konformität. Trotz alledem beginnt Chams eine Affäre mit der Hackerin Kalt und setzt die Publikation seines pro-cyberaktivistischen Artikels sowie seine Reise nach Tunis gegenüber Julia durch (s. Sequenz Nr. 7 und 9). In dem Glauben, dass Julia von seinem Verhältnis mit Kalt nichts weiß, begründet er die Reise allerdings mit einer Lüge, denn er erzählt ihr, dass er einen Artikel über Frida und ihre Erfahrungen als Sans-Papier in Frankreich plant. Julia, die durch ihre Überwachung mittels Kamera längst von seinem Verhältnis mit Kalt weiß, macht deutlich, dass sie ihm seine Erklärung nicht glaubt und überredet ihn die Hackerin für sie auszuspionieren. Um seine Affäre mit Kalt, die seine Beziehung zu Julia gefährdet, nicht zu verraten, lässt sich Chams auf die Abmachung ein. Daraufhin gängelt Julia ihn während seines Aufenthalts bei Kalt und ihrem tribu mit Kontrollanrufen und Befragungen (s.u.a. Sequenzen Nr. 23 und 31). Die Überwachungs- und Manipulationsstrategien, mit denen Julia Chams konfrontiert und die von heimlicher Videoüberwachung über die Anstiftung zur Spionage bis zur permanenten Überprüfung über Skype und Telefon reichen, entspringen dabei einer Mischung aus Eifersucht und Patriotismus und fokussieren seine Anpassung an die in Frankreich vorherrschenden gesellschaftlichen Normen. Chams Unterwerfung unter die teilweise absurden Forderungen, die Julia an ihn stellt, machen das Ausmaß seines Strebens nach der Staatsbürgerschaft als formale Bedingung seiner Zugehörigkeit zu Frankreich deutlich.

Als Migrant:innen besitzen in Frankreich weder Chams noch Frida die gleichen Rechte und Freiheiten wie die Staatsbürger:innen. Ihr unterschiedlicher Status als »legal« beziehungsweise geduldet und »illegal« spielt in Hinblick darauf nur eine geringfügige Rolle. Während Chams, der bereits in Frankreich lebt und integriert ist, gezwungen ist sich anzupassen, um bleiben zu können, ist Frida, die direkt aus Tunesien einreist, jede kulturelle und politische Partizipation versagt. Weder Chams noch Frida werden vom französischen Staat als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft betrachtet. Die Unterdrückung und Ausgrenzung, die beide ungeachtet ihrer Kenntnisse der französischen Sprache und Kultur in Frankreich erfahren, zeigen, dass die kolonialen Strukturen bis in die Gegenwart hineinwirken. Trotz der Entlassung der ehemaligen Kolonien in die Unabhängigkeit und der Forderung nach gleichen Rechten für alle existieren in Frankreich Formen von Zugehörigkeit und Partizipation jenseits von Staatsbürgerschaft nicht. Der französische Staat,

den Julia alias Marianne und ihr Chef beim Geheimdienst vertreten, ignoriert den Beitrag, den Migrant:innen aus ehemaligen Kolonialstaaten wie Chams und Frida leisten und lässt sie als bloße Empfänger:innen von Leistungen dastehen. Ein Phänomen, das Avtar Brah auch als »Minorisierung« beschreibt und das ihr zufolge die Konstruktion ethnisierten Individuen und Gruppen als »minor in tutelage«, die einer Vertretung und Anleitung bedürftig sind, impliziert.<sup>56</sup> Vor allem Julia nimmt als symbolische Repräsentantin des französischen Staates die Rolle eines Vormunds ein, der die Regeln, nach denen sich andere wie Chams zu richten haben, bestimmt und sie auf diese Weise langfristig von sich abhängig macht.

Die Tatsache, dass Chams sich gegen die Unterdrückung durch Julia und die zunehmende Einschränkung seiner Persönlichkeitsrechte kaum auflehnt, sie sogar weitestgehend ignoriert, zeigt den hohen Grad seiner kulturellen Assimilation, die ihn letztlich unfrei macht. Seine Handlungs- und Bewegungsfreiheit innerhalb des von Julia gesteckten Netzes der politischen, räumlichen und sozialen Kontrolle ist im Verlauf des Films zunehmend reduziert. Im Unterschied zu Frida, deren räumliche Mobilität aufgrund ihres fehlenden Passes ebenfalls begrenzt ist, büßt Chams zusätzlich seine geistige Unabhängigkeit ein. Statt sich wie Frida, die nach ihrer Festnahme zurück nach Tunesien fliegt und sich dem *tribu* von Kalt anschließt, gegen die kulturellen Barrieren und Hierarchien aufzulehnen, die das Verhältnis zwischen Frankreich und Tunesien trüben, passt er sich an die französischen Vorstellungen von Staat und Gesellschaft an. Sein Wunsch unter allen Umständen die französische Staatsbürgerschaft zu erhalten und damit Franzose zu werden reflektiert die Verankerung von Praktiken, Institutionen und Ordnungsvorstellungen in von Kolonialisierung geprägten Bevölkerungsgruppen und Nationen.<sup>57</sup> Chams Beziehung zu Julia und zum französischen Staat, die durch Überwachung und Bevormundung gekennzeichnet ist, illustriert die Kontinuität kolonialer Strukturen im Zeitalter der Globalisierung, die sich in der Konstruktion von Hierarchien nach Kultur, Klasse und Ethnizität spiegelt.<sup>58</sup> Das Ausmaß der Repression erkennt Chams erst in einem seiner letzten Gespräche mit Julia über Skype, in dem er von ihrer Tätigkeit beim Geheimdienst und dem Missbrauch seines Presseausweises erfährt: »Arrête, tu t'es servi de moi comme ça! [...] Tu bosses pour les flics en fait. Moi, j'avais rien compris«<sup>59</sup> (s. Sequenz Nr. 43).

56 Vgl. Brah, Avtar: *Cartographies of diaspora: contesting identities*, London: Routledge 1998, S. 187f.

57 Vgl. Chakrabarty: »Europa provinzialisieren: Postkolonialität und die Kritik der Geschichte«, S. 138.

58 Vgl. Conrad, Sebastian und Shalini Randeria: »Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt«, in: Conrad, Sebastian, Shalini Randeria und Regina Röhmschild (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus: postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2013, S. 32-70, hier S. 51ff.

59 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 01:07:11-01:07:31.

Im Gegensatz zu den Protagonisten der meisten Filme über Migration ist es weniger Chams mangelnde als seine überdurchschnittliche Anpassung, die den Traum von der Einwanderung in Frankreich zweifelhaft erscheinen lässt.<sup>60</sup> Sein Opportunismus führt nicht nur zu einer Einschränkung seiner Freiheit und Mobilität, sondern auch zu seiner Entfremdung von der Geschichte, Sprache und Kultur Tunesiens. Seine Reise nach Tunis zeigt, dass er zwar auf Hocharabisch kommunizieren kann, den tunesischen Dialekt jedoch entweder verlernt oder nie beherrscht hat. Die Bedeutung gängiger Redewendungen kann er nicht nachvollziehen, woraufhin ihn die Tunesier:innen, wie beispielsweise der Sicherheitsbeamte am Flughafen von Tunis, belächeln (s. Sequenz Nr. 20).<sup>61</sup> Chams spricht, anders als Frida, die dem maghrebinischen Arabisch mächtig ist, nicht die Sprache, die für eine Zugehörigkeit zur postkolonialen tunesischen Gesellschaft notwendig ist. Auf Fragen im arabischen Dialekt antwortet er fast durchgängig auf Französisch. Die stete Verwendung der ehemaligen Kolonialsprache in Tunesien spiegelt seine Adaption der mit ihr verbundenen Werte und Lebenskonzepte wider und evoziert einen inneren Konflikt, der darin besteht, dass er auf der einen Seite um internationale Mobilität und Anerkennung ringt, auf der anderen Seite jedoch Angst vor einem unwiderruflichen Bruch mit seinen tunesischen Freund:innen hat. Anders als Frida und Kalt, die ihre mehrfache kulturelle und linguistische Zugehörigkeit zum Ausgangspunkt einer Revision der Kolonialgeschichte und eines Widerstands gegen ihre hierarchische Gegensatzlogik machen, folgt Chams dem französischen Modell einer einheitlichen Identität und nimmt dadurch sowohl in Tunesien als auch in Frankreich eine Außenseiterposition ein.<sup>62</sup>

Der unterschiedliche Umgang von Frida und Chams mit ihrem Migrationsprozess sowie mit ihrer doppelten räumlichen und kulturellen Verortung hängt unmittelbar mit den von ihnen gelebten sexuellen Beziehungen und geschlechtlichen Rollenbildern zusammen. Während Frida die Erziehung ihrer Tochter Qmar weitestgehend deren Vater Mehdi, mit dem sie offensichtlich keine verbindliche Partnerschaft mehr führt, sowie Kalt und dem tribu überlässt, um ihre musikalische Karriere im In- und Ausland zu verwirklichen und sich damit von einengenden Geschlechterrollen emanzipiert, geht Chams in der Hoffnung auf gesellschaftliche Zugehörigkeit zu Frankreich eine Beziehung mit der französischen Geheimdienstagentin Julia ein, obwohl diese seine Freiheiten massiv einschränkt. Sein ungleiches, von Kontrolle und Manipulation geprägtes Verhältnis mit Julia kontrastiert wenig später mit der erotisch aufgeladenen und zwanglosen Affäre, die er mit der tunesischen Hackerin Kalt beginnt. Bereits der erste Blickkontakt zwischen ihm und Kalt macht die sexuelle Anziehungskraft, die die Hackerin auf ihn ausübt,

60 Vgl. Gauch: »Jamming civilizational discourse«, S. 42.

61 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 27:23-28:04.

62 Vgl. Lang: *New Tunisian cinema*, S. 212.

wahrnehmbar und markiert den Beginn seines Seitensprungs (s. Screenshot Nr. 12, Sequenz Nr. 7). Dabei zeigt seine Faszination für die unabhängige tunesische Hackerin sowie sein Drang zu ihr nach Tunis zu reisen, auch sein Bedürfnis sich vor dem Hintergrund seiner Migration auf eine kulturelle Spurensuche zu begeben.

Die Beziehung zwischen Chams und Kalt zeichnet sich vorrangig durch Unverbindlichkeit und Autonomie aus. Als Chams sich gegen Ende des Films vor einem Canyon mit der Hackerin über ihre Cyberaktivitäten und das Vorgehen des Geheimdienstes streitet, fragt er sie, warum er ihre Geschichte und nicht die seiner französischen Freundin Julia glauben soll. Mit ihrer Antwort weist Kalt ihn darauf hin, dass sie, anders als Julia, keine Forderungen an ihn stellt: »Parce que moi, je ne te demande rien«<sup>63</sup> (s. Sequenz Nr. 49). Im Gegensatz zu der Geheimdienstagentin knüpft sie ihre Zuneigung zu ihm nicht an Bedingungen, erwartet das Gleiche jedoch auch von ihm. Abgesehen von dieser freien und vorbehaltlosen Hinwendung findet Chams bei Kalt, was er bei Julia in Frankreich offenbar vermisst hat: Körperliche Nähe und das Gefühl von Gemeinschaft.<sup>64</sup> Der künstlerisch und politisch aktive tribu von Kalt, zu dem auch die Sängerin Frida gehört, bietet dem franko-tunesischen Journalisten die ihm in Frankreich aufgrund seiner Herkunft bisher verweigerte Zugehörigkeit zu einer Bezugsgruppe. Darüber hinaus zeigen Kalt und ihre Freund:innen ihm, welche Möglichkeiten progressive Formen zwischenmenschlichen Zusammenhalts bieten. Die Hackerin und ihr tribu ignorieren die gesellschaftlich etablierten Geschlechternormen, die auch die Vorstellungen von Partnerschaft und Liebe prägen. Weder Langfristigkeit noch Monogamie oder eine starre Rollenverteilung betrachten sie als Voraussetzung für eine glückliche Liebesbeziehung. Im Vergleich mit dem tunesischen tribu von Kalt erscheint Chams' eigene, nach Frankreich emigrierte Familie als traditionell.<sup>65</sup> Sie repräsentiert eine typische Kleinfamilie, in der der Vater maßgeblich für das wirtschaftliche Einkommen und die Mutter für den Haushalt zuständig ist.

Trotz seiner Erfahrungen, die er innerhalb des tribu macht, scheint Chams von der Idee einer natürlichen Hierarchie der Geschlechter überzeugt. So glaubt er etwa als Mann für Kalt Verantwortung tragen zu müssen. Er versucht sie von ihren cyberpolitischen Aktivitäten abzubringen und vor einer Festnahme durch den französischen Geheimdienst zu schützen.<sup>66</sup> Obwohl ihn das schlechte Gewissen plagt, kommt er daher der Forderung Julias, sie auszuspionieren, nach. Dabei übersieht er allerdings, dass Kalt ihn längst durchschaut hat. Während er im Auftrag von Julia ihren Computer in Tunis ausspioniert, um ihre Hacks nachzuvollziehen, löst

63 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 01:20:48-01:20:52.

64 Vgl. Lang: *New Tunisian cinema*, S. 213.

65 Vgl. Ebd., S. 211.

66 Vgl. Gauch: »Jamming civilizational discourse«, S. 42.

er eine Sicherheitsvorrichtung aus, die den Schließmechanismus ihrer Zimmertür aktiviert (s. Sequenz Nr. 36). Der Computer und der Cyberspace, die Kalt unbegrenzte Möglichkeiten bieten, stellen für Chams eine Falle dar. Die Tatsache, dass er Kalts Warnsystem zum Opfer fällt, das ihn in ihrem Arbeitszimmer einsperrt, zeigt, dass er ihr, entgegen der tradierten Geschlechtervorstellungen, technisch unterlegen ist.<sup>67</sup> Als Kalt den eingeschlossenen Chams findet, beendet sie die Beziehung mit ihm aus Enttäuschung über seinen Verrat. Währenddessen zieht sie sich bis auf die Unterhose aus und spielt mit seinen gesellschaftlich geprägten Erwartungen an weibliche Nacktheit als Zeichen sexuellen Begehrens. Seine Annäherungsversuche, die zum einen eine Reaktion auf ihren nackten Körper und zum anderen eine Strategie sind, um ihre Empörung ihm gegenüber zu besänftigen, wehrt sie dabei vehement ab, um sich schließlich mit dem Gesicht zur Wand ins Bett zu legen. Sie macht damit ihre sexuelle Selbstbestimmung ihm gegenüber deutlich und untergräbt seine Illusion von männlicher Überlegenheit (s. Screenshot Nr. 13, Sequenz Nr. 38).

Chams Festhalten an der binären Geschlechterordnung sowie insgesamt an starren Konzepten von Identität zeigt sich ebenso in seinem Grundvertrauen in traditionelle gesellschaftliche Organisationsformen wie sie sowohl in Frankreich als auch im Maghreb die Ehe und die Staatsbürgerschaft darstellen. Er verfolgt nicht nur das Ziel, selbst einen französischen Pass zu erhalten, sondern bietet auch der vom Geheimdienst verfolgten Kalt an, sie zu heiraten und ihr dadurch zur Einbürgerung in Frankreich zu verhelfen (s. Sequenz Nr. 49). Statt die tunesische Hackerin in ihrem Kampf gegen ungleiche Machtverhältnisse zu unterstützen, versucht er sie von den Vorteilen einer Heirat und der anschließenden Immigration nach Frankreich zu überzeugen. Damit stößt er auf heftigen Widerspruch von ihrer Seite. Während er nationale Zugehörigkeit und Ehe als Garantien für persönliche Sicherheit betrachtet, nimmt Kalt sie vorrangig als einengende und die Gesellschaft spaltende Institutionen wahr.

Chams ist letztlich hin- und hergerissen zwischen Julia, die ihm die französische Staatsbürgerschaft verspricht und Kalt, die ihm Unabhängigkeit bietet sowie einen neuen Zugang zur Kultur, Natur und Sprache Tunesiens, dem Land aus dem seine Eltern ausgewandert sind. Seine mangelnde Entschlusskraft, sich für eine der beiden Frauen zu entscheiden, illustriert dabei auch seine Zerrissenheit zwischen der Kultur Frankreichs und Tunesiens einerseits sowie zwischen dem Bedürfnis nach Sicherheit und dem Drang nach Freiheit andererseits. Die Privilegien, die ihm Julia und der französische Staat versprechen, will Chams nicht aufgeben. Gleichzeitig schätzt er die in der Beziehung mit Kalt neu erfahrene Selbstbestimmung und ist fasziniert davon, die tunesische Kultur und Lebensart aus ihrem Blickwinkel, der sich von seinem, ausschließlich durch seine migrierten Eltern geprägten

67 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 54:22-56:27.

unterscheidet, zu entdecken. Beide Frauen bringen ihn jedoch mit ihren jeweils extremen, sich diametral gegenüberstehenden politischen Perspektiven, die aus ihrer unterschiedlichen kulturellen Verortung und Positionierung im Feld der globalen Machtverhältnisse resultieren, an die Grenzen seiner Moral. So entspricht Chams' gesellschaftspolitische Haltung, der er in seinen journalistischen Publikationen Ausdruck verleiht, überwiegend den Überzeugungen von Kalt. In seinem Artikel über die plötzlichen Unterbrechungen des französischen Fernsehens verteidigt er ihre Botschaften, die in Begleitung des Cartoon-Kamels erscheinen. Er wird dafür von Julia kritisiert, die als Geheimdienstagentin strikt an den Gesetzen festhält und Hacking als ein illegitimes Mittel für politischen Widerstand betrachtet: »En fait, concernant ton dernier article en ligne, je le reconnaissais toute suite, je suis toujours pas d'accord«<sup>68</sup> (s. Sequenz Nr. 46). Allerdings ist Chams auch kein engagierter Regimekritiker, der wie Kalt die Vorzüge und Bequemlichkeiten seines Lebens dem Protest opfert.<sup>69</sup> Er denkt zwar politisch und erkennt die Notwendigkeit, auf gesellschaftliche Probleme zu reagieren, ist allerdings nicht bereit, dafür seine Gesundheit, seine Arbeit oder seinen Aufenthaltsstatus zu gefährden. Sein politisches Engagement beschränkt sich daher vorrangig auf Tätigkeiten, die staatlich legitimiert sind, darunter das Schreiben journalistischer Artikel sowie der Besuch von Demonstrationen und politischen Versammlungen.

Während Kalt und die Mitglieder des tribu zivilen Ungehorsam als probates Mittel für politische Partizipation betrachten, nimmt Chams ihn als gefährlich und verantwortungslos wahr. Als Kalt gegen Ende des Films einen letzten Hack zu starten versucht, obwohl ihr bereits die Verhaftung droht, bezeichnet er sie als verrückt. Daraufhin stellt Frida fest, dass es, um frei zu sein, manchmal notwendig ist, verrückt zu sein und meint damit offensichtlich das Handeln entgegen den geltenden Konventionen und Gesetzen: »Fais-toi passer pour fou, tu pourras vivre libre«<sup>70</sup> (s. Sequenz Nr. 59). In Aussage und Wortwahl ähnelt Fridas Bemerkung dem Zitat des französischen Schriftstellers Bernanos, das Kalts Onkel, Am Salah, Chams vorgelesen hat, als Kalt zuvor nach Midès zu ihrem Hackspace aufgebrochen ist: »Il faut beaucoup de fous pour faire un peuple libre«<sup>71</sup> (s. Sequenz Nr. 41).

Als Kalt und Julia am Ende des Films in Midès aufeinandertreffen und es zur Auseinandersetzung zwischen ihnen kommt, versucht Chams, die beiden Frauen zu beschwichtigen und zum Einlenken zu bewegen. Als all seine Bemühungen scheitern, Kalt und Julia von ihren Plänen, dem Hack auf der einen und der Festnahme auf der anderen Seite, abzubringen, unterbricht er den Stromkreislauf im

68 Ebd. min.: 01:14:32-01:14:36.

69 Vgl. Lang: *New Tunisian cinema*, S. 220.

70 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 01:38:22.

71 Ebd. min.: 01:04:35-01:04:42.

Dorf und erleidet einen Schlag (s. Sequenzen Nr. 58 und 60). Offensichtlich ist er bereit, sein Leben für die Rettung von Kalt, nicht jedoch für ihren Kampf um globale Gerechtigkeit zu gefährden. Daraus lässt sich schließen, dass er mehr über soziale Empathie als politischen Widerstandsgeist verfügt. Aus der Perspektive des tribu mangelt es ihm daher an Risikobereitschaft. Für Kalt, Frida und die anderen Mitglieder des tribu repräsentiert er, trotz seines Einsatzes, die intellektuelle und gut integrierte Einwanderungsgesellschaft in Frankreich, die sich an die dort herrschenden Normen und Gesetze so weit angepasst hat, dass sie gegen ihre persönlichen Ausgrenzungserfahrungen und ihre Ungleichbehandlung nicht mehr aufbegehrt.

Schließlich kehrt Chams mit Julia nach Frankreich zurück, obwohl er sich auf emotionaler, politischer und körperlicher Ebene mehr zu Kalt hingezogen fühlt. Er fügt sich somit dem französischen Konzept von Zugehörigkeit, das einheitliche kulturelle Identitäten und heteronormative Geschlechtlichkeit privilegiert. Der Abspann von *Bedwin Hacker* zeigt Chams, wie er sich von Julia an die Hand nehmen lässt und den Wüstenort Midès verlässt. Der Film suggeriert dadurch, dass Chams mit der Geheimdienstagentin seiner Zukunft als französischer Staatsbürger entgegenght und seine Beziehung mit Kalt sowie seine doppelte kulturelle Zugehörigkeit aufgibt (s. Screenshot Nr. 14, Sequenz Nr. 63). Die Tatsache, dass Chams sich gegen die ungebundene Partnerschaft mit der tunesischen Hackerin und ein Leben zwischen den Kulturen entscheidet, zeigt, dass er seine kulturelle Mehrfachzugehörigkeit als ein Defizit und nicht als einen Vorteil wahrnimmt. Im Unterschied zu Kalt und Frida, die die Zwänge und Limitierungen fürchten, die jeder Anpassungsprozess mit sich bringt, schätzt er die Sicherheit, die aus gesellschaftlicher und staatlicher Anerkennung resultiert. Seine Angst vor sozialem Ausschluss zeigt dabei, dass die Erfahrung von Migration und Biculturalität bei verschiedenen Menschen unterschiedliche Gefühle und Einstellungen hervorruft, die einer positiv konnotierten Vorstellung von kultureller Hybridität auch zuwiderlaufen können.

Anhand der beiden Figuren Chams und Frida, die beide eine Immigration nach Frankreich anstreben, am Ende jedoch vollkommen unterschiedliche Wege einschlagen, hinterfragt *Bedwin Hacker* die Aktualität des auf nationaler Identität basierenden Konzepts von Zugehörigkeit in einem postkolonialen Kontext, der sich durch Globalisierungssphänomene wie Migration und Vernetzung auszeichnet. Chams und Frida eint, dass sie mit der Abgrenzungspolitik Frankreichs gegenüber den Bewohner:innen seiner ehemaligen Kolonien im Maghreb konfrontiert sind, die sich formell und politisch im Begriff der Staatsbürgerschaft spiegelt. Die Ausschlussmechanismen des französischen Staates erfahren beide vorrangig entlang der Differenzmarkierung Ethnizität aber auch hinsichtlich ihrer klassenspezifischen Identität und sexuellen Orientierung. Aufgrund ihrer kulturellen Herkunft sind ihre Reise- und Bewegungsfreiheit, ihre beruflichen Aufstiegschancen sowie

die Auswahl ihrer Beziehungen beschränkt. Vor allem ihre mangelnde Freiheit, sich über nationale Grenzen hinweg zu bewegen, steht in einem krassen Widerspruch zu den Möglichkeiten der französischen Geheimdienstagentin Julia, die jederzeit nach Tunesien und wieder zurück nach Frankreich reisen kann, ohne sich dafür rechtfertigen zu müssen. Der unterschiedliche Umgang von Chams und Frida mit ihrer Ausgrenzung aus der französischen Gesellschaft zeigt, wie sich das postkoloniale Subjekt mit seiner transkulturellen Identität angesichts einheitlich gedachter Zugehörigkeitskonstruktionen in einem Dilemma zwischen Widerstand und Assimilation befindet. Indem Frida und nicht Chams gegen vereinheitlichende Vorstellungen von Kultur, Nation und einengende Geschlechterrollen Widerstand leistet, destabilisiert der Film außerdem eurozentrische Vorstellungen über Gender und Sexualität im Kontext der Migration aus dem Maghreb.

#### 4.3 Verhandlungen des »Nationalen«: Die Geheimdienstagentin Julia alias Marianne

Die ehemalige Freundin von Kalt und französische Geheimdienstagentin Julia tritt in *Bedwin Hacker* eine Zugehörigkeitskonzeption, die sich am kulturell vereinheitlichenden Nationalstaatsmodell orientiert und damit der transkulturellen Identität der tunesischen Charaktere im Film diametral gegenübersteht. Bereits ihr Name als Agentin beim Geheimdienst, Marianne, spielt auf die Nationalfigur Frankreichs an und symbolisiert ihre Funktion als Stellvertreterin der Französischen Republik. Ihre Arbeit bei der DST (*Direction de la surveillance du territoire*), dem zivilen Inlandsnachrichtendienst Frankreichs, zeigt ihre Bereitschaft, die französische Nation und ihre kulturelle Homogenität zu verteidigen, denn die Gründung der Institution Geheimdienst fußt auf der Idee vom Schutz einer Gemeinschaft, die sich in einem klar eingegrenzten Gebiet aufhält und deren Identität auf einer Übereinstimmung beruht, die es vor Anderen zu schützen gilt.

Privat ist Julia mit dem franko-tunesischen Journalisten Chams liiert, dessen Einbürgerung in Frankreich sie unterstützt. Als Agentin mit dem Decknamen Marianne setzt sie sich allerdings für die nationale Sicherheit Frankreichs ein, die den Schutz der territorialen Grenzen, der Einheitlichkeit des Staates und seiner Werte gegen vermeintliche Bedrohungen aus dem internationalen Umfeld beinhaltet. Damit steht sie für ein Konzept von kultureller Zugehörigkeit, das auf Aus- und Abgrenzung statt auf Inklusion und Öffnung ausgelegt ist und das sich in ihrer eigenen räumlichen Verortung symbolisch manifestiert. Im Gegensatz zu ihrer tunesischen Kontrahentin, der Hackerin Kalt, bewegt sich Marianne fast ausschließlich in den dunklen Innenräumen des französischen Geheimdienstes. Die technologisch und durch die Akteure der Staatssicherheit national und männlich besetzten Räu-

me dienen Marianne als topografische Bezugsgröße für ihre Identität. Kulturelle, sprachliche und räumliche Grenzen überschreitet sie erst, als sie nach Tunesien fährt, um Kalt festzunehmen (s. Sequenz Nr. 55). Außerdem spricht sie ebenso wie ihr Chef außer Französisch keine andere Sprache fließend. Dadurch fördert sie statt dem Dialog zwischen den Kulturen deren gegenseitige Abgrenzung.

Fremdheit und Andersartigkeit setzt Marianne mit Gefahr gleich. Die anarchistischen Botschaften ihrer ehemaligen Freundin Kalt, die auf den französischen Bildschirmen erscheinen, betrachtet sie ebenso wie die illegale Einwanderung der algerischen Sängerin Frida als eine Bedrohung für die französische Nation. Dabei stellt sie eine Analogie zwischen Migration und Hacking her: Kalts Botschaften und ihr kleines Cartoon-Kamel auf den französischen Bildschirmen repräsentieren aus ihrer Sicht zwar eine virtuelle, aber nicht minder reale Form der Migration aus dem Maghreb nach Frankreich, auf die sie als Vertreterin des französischen Staates mit den standardisierten Maßnahmen von Überwachung, Desinformation und Verfolgung reagiert. Mit ihrem Bestreben, sowohl Kalt als auch Frida festzunehmen, kommt sie somit der kontinuierlichen Forderung nach einer Steuerung und Begrenzung der afrikanischen und vor allem arabischen Zuwanderung in Frankreich nach, die aus einer grundlegenden Angst vor den ärmeren und mutmaßlich unfreieren Bewohner:innen der ehemaligen Kolonien resultiert.<sup>72</sup> Die Institutionen Nationalstaat und Staatsbürgerschaft dienen ihr dazu als Instrumente der sozialen und kulturellen Schließung sowie zur Aufrechterhaltung der globalen Hierarchie.

Ihre Funktion beim Geheimdienst, die vorrangig in dem Schutz der französischen Nation besteht, verhindert, dass Marianne sich mit Frauen aus anderen Ländern, so auch aus den ehemaligen Kolonien Frankreichs verbündet. Die Agentin veranschaulicht damit die Verflochtenheit von kultureller und geschlechtlicher Identität beziehungsweise Differenz. Vor allem mit ihrem Codenamen steht Marianne sowohl für die Französische Republik als auch für die umfangreiche Geschichte des Feminismus in Frankreich, mit der sich die Nation bis heute als besonders fortschrittlich rühmt und auf die auch ihr Erscheinungsbild verweist. Mit ihren kurzen Haaren und ihrem sportlichen Kleidungsstil überschreitet sie traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit. Daneben nimmt sie eine aktive Rolle innerhalb des französischen Staatswesens ein. Sie steht somit für ein progressives, emanzipiertes Frauenbild, das auf einem feministischen Selbstverständnis beruht. Gegenüber Frauen wie Frida und Kalt, die eine andere kulturelle Herkunft haben, verhält sie sich allerdings nicht solidarisch. Ihr Verhältnis zu ihrer ehemaligen Freundin, der tunesischen Hackerin Kalt, ist von Ambivalenzen geprägt. Es oszilliert permanent zwischen Zuneigung und Abgrenzung. Die Agentin ist zwar von Kalt und ihren technologischen Fertigkeiten fasziniert, sie verurteilt jedoch ihre Cyberaktivitäten,

72 Vgl. Gauch: »Jamming civilizational discourse«, S. 40.

die sich gegen die Ungleichbehandlung von Menschen aus dem Maghreb richten sowie ihren Umgang mit Qmar, der sie digitale Kompetenzen vermittelt, statt sie auf den Prozess einer erfolgreichen Emigration vorzubereiten (s. Sequenz Nr. 56). Indem Marianne die politische Perspektive und Widerstandsstrategie der tunesischen Hackerin kritisiert und kriminalisiert macht sie deutlich, dass sie ihren eigenen, kulturell spezifisch geprägten Vorstellungen von weiblicher Emanzipation universelle Geltung beimisst. Sie schreibt damit das koloniale Machtverhältnis zwischen Frankreich und dem Maghreb fort und verhindert ein transnationales feministisches Bündnis.<sup>73</sup> Bereits Spivak hat darauf hingewiesen, dass die Kooperation westlicher Feministinnen mit kolonialen und imperialistischen Strukturen einen »Feminismus ohne Grenzen« unmöglich macht.<sup>74</sup>

Wie schwierig es ist, sich vor dem Hintergrund fundamental ungleicher Ausgangsbedingungen auf der Ebene des Geschlechts zu solidarisieren, erkennen beide Frauen, als sie am Ende in Kalts Hackspace in Midès aufeinandertreffen und trotz ihrer grundlegenden Sympathie füreinander an ihren eigenen Überzeugungen – der Notwendigkeit einer Überwindung postkolonialer, globaler Hierarchien einerseits und dem Schutz nationaler Grenzen andererseits – festhalten. Beide stellen fest, dass sie sich bedauerlicherweise auf gegensätzlichen Seiten befinden: »Dommage que tu sois de l'autre côté.«<sup>75</sup> Gemeint ist mit dieser Aussage ihre unterschiedliche Verortung entlang der Grenzen von Kultur, Nation und Klasse, die auf die Problematik von Differenz innerhalb feministischer Diskurse verweist (s. Screenshot Nr. 15, Sequenz Nr. 60).<sup>76</sup>

Obwohl die französische Geheimdienstagentin ihrer Gegenspielerin Kalt auf einer machtpolitischen Ebene überlegen ist, ist ihre Unabhängigkeit als Frau begrenzt. Im Unterschied zu Kalt und ihrer Assistentin Qmar, die bei ihrer Arbeit an keinerlei Weisung gebunden sind, muss Julia alias Marianne sich den Anordnungen ihres Vorgesetzten fügen, einem in die Jahre gekommenen Kriminalbeamten mit traditionellem Rollenverständnis und geschlossenem Weltbild. Ihr Chef, der

73 Vgl. Kerner, Ina: »Forschung jenseits von Schwesternschaft. Zu Feminismus, postkolonialen Theorien und Critical Whiteness Studies«, in: Harders, Cilja, Heike Kahlert und Delia Schindler (Hg.): Forschungsfeld Politik: geschlechtskategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 223.

74 Vgl. u.a. Fink, Elisabeth und Uta Ruppert: »Postkoloniale Differenzen über transnationale Feminismen. Eine Debatte zu den transnationalen Perspektiven von Chandra T. Mohanty und Gayatri C. Spivak«, *Femina Politica*, Schwerpunkt: Feministische Postkoloniale Theorie? Gender und (De-)Kolonisierungsprozesse 2 (2009), S. 64-74, hier S. 67ff.; Mohanty, Chandra Talpade: *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity*, 5. Aufl., Durham, NC: Duke University Press 2006, S. 219ff.

75 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 01:39:38-01:39:43.

76 Vgl. Fink/Ruppert: »Postkoloniale Differenzen über transnationale Feminismen. Eine Debatte zu den transnationalen Perspektiven von Chandra T. Mohanty und Gayatri C. Spivak«, S. 72.

offenbar auch ein Veteran des Algerienkriegs ist, betrachtet die arabischen Schriftzeichen in Kalts anarchistischen Botschaften als Anlass, einen islamistischen Hintergrund der Cyberattacken zu befürchten.<sup>77</sup> Ungeachtet ihres Inhalts und der fehlenden Floskel »Allahu Akhbar« wertet er die arabischen Buchstaben auf den westlichen Bildschirmen als ein degeneratives Eindringen islamischer Kultur und Religion in das Wesen der säkularen französischen Demokratie (s. Sequenz Nr. 12).<sup>78</sup> Die Tatsache, dass er die arabischsprachigen Botschaften vorschnell als »islamistisch« verurteilt, verdeutlicht, wie weit Europa und die USA die arabisch-islamische Welt seit dem Ende des Ost-West-Konflikts und anschließend den Anschlägen des 11. September 2001 zum Feindbild erhoben haben, das kulturelle Abgrenzungsmechanismen und damit den Ausbau der nationalen Sicherheitspolitik legitimiert.

Der Vorwand der »Terrorismusbekämpfung« gestattet es Marianne und ihren Kollegen beim französischen Geheimdienst geradezu uneingeschränkt, Menschen, insbesondere aus arabisch-islamischen Ländern, zu überwachen und zu verfolgen ohne moralische Bedenken zu haben. Dabei laufen sie Gefahr, politischen Widerstand durch arabischsprachige Aktivist:innen per se als »Terror« oder »islamischen Terror« zu klassifizieren und so die Rechte von Migrant:innen vor allem aus dem ehemals kolonisierten Maghreb einzuengen.<sup>79</sup> Den Begriff Terrorist:in beziehungsweise Terror verwendet das Team von Marianne vergleichsweise undifferenziert. Indem es ihn pauschal auf politisch Aktive aus dem Maghreb anwendet, instrumentalisiert es ihn zum Zweck einer vorrangig religiös motivierten kulturellen Abgrenzung.

Im Gegensatz zu ihrem Vorgesetzten setzt Marianne die arabische Sprache und Schrift nicht mit Islamismus gleich. Stattdessen identifiziert sie die Botschaften von Kalt und ihrem Cartoon-Kamel richtig als eine Form des anti-kolonialen Widerstands, den sie dennoch als eine Gefahr für die französische Nation wertet und als »Terror« bezeichnet. Für Marianne scheint politischer Protest, den Menschen mit einem arabischsprachigen Hintergrund gegen den französischen Staat richten, gemeinhin »terroristische« Tendenzen aufzuweisen. So wirft sie auch ihrer Gegnerin Kalt vor, staatsfeindlich aktiv zu sein und ihre Ziehtochter, die Nachwuchshackerin Qmar zu einer »Terroristin« zu erziehen (s. Sequenz Nr. 57).<sup>80</sup> Die Terrorismusformel dient Marianne und ihren Kolleg:innen somit dazu, kulturelle

---

77 Während einer Besprechung teilt der Chef des Geheimdienstes seinen beiden Mitarbeitenden Zbor und Julia alias Marianne mit, dass er nach wie vor Kontakte in Form alter Freundschaften in die maghrebischen Länder hat: »Je sais ce que j'ai à faire. J'ai gardé des contacts personnels là-bas. Des vieilles amitiés.« El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 47:11-47:17.

78 Vgl. Hudson: »Surveillance and Disinformation Hacked«, S. 3.

79 Vgl. Lang: *New Tunisian cinema*, S. 194.

80 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 01:37:04.

und politische Differenzen zu nivellieren und das etablierte System zu konservieren. Damit und indem sie unter dem Vorwand des Staatsschutzes die Grundrechte einzelner Gruppen einschränken, bedrohen sie letztlich mehr als die von ihnen bezeichneten Terrorist:innen die demokratische Grundordnung in Frankreich.

In ihrer privaten Rolle als Julia kennzeichnet die Geheimdienstagentin ihre Ambition, Immigrant:innen wie Chams und Kalt in die französische Gesellschaft zu integrieren. Das Vorhaben, das auf den ersten Blick als selbstlose Geste erscheint, erweist sich bei näherem Hinsehen als ein Akt der Unterdrückung. In einem Streitgespräch mit Chams erzählt Kalt, dass Julia sie während ihrer gemeinsamen Studienzeit, in der sie ein Paar waren, mit dem Verrat ihrer politischen Aktivitäten erpresst und gezwungen hat, sich zwischen dem Gefängnis und einer Arbeit beim französischen Geheimdienst zu entscheiden, die ihr zusätzlich die französische Staatsangehörigkeit eingebracht hätte: »Elle a profité de notre, enfin, disant relation. Elle m'a donné le choix: Le prison ou la DST avec la nationalité française en prime«<sup>81</sup> (s. Sequenz Nr. 49). Aktuell ist es ihr Freund Chams, den Julia heimlich in seinem Appartement observiert und außerdem dazu zwingt, Kalt in ihrem Auftrag zu bespitzeln. Auch ihm gegenüber setzt sie dabei die französische Staatsbürgerschaft als Druckmittel ein. Während sich Kalt Julias Forderungen widersetzt hat und zurück nach Tunesien gegangen ist, unterliegt Chams dem prekären Versprechen auf nationale Zugehörigkeit zu Frankreich. Er fügt sich dem Willen Julias, die seine Freiheit massiv einschränkt. Julias Misstrauen und ihr Kontrollzwang zeigen dabei, dass sie Angst davor hat, Chams könne sowohl sie als auch den französischen Staat verraten. Indem sie Chams dazu überredet, die tunesische Hackerin für sie auszuspionieren, sichert sie sich den Kontakt zu ihm über die Grenzen der Französischen Republik hinaus. Durch das Abkommen mit ihr ist Chams verpflichtet, Informationen über die Hackerin direkt an sie weiterzugeben. Ihre Anrufe per Skype und Telefon, die nicht nur dem Zweck der Berichterstattung, sondern vor allem der Überwachung von Chams und Kalt dienen, kann sie damit rechtfertigen. Auf diese Weise behält sie seine Treue zu ihr sowie zu Frankreich im Blick.

Julias Umgang mit der Einwanderungsgesellschaft in Frankreich repräsentiert ein Modell von Integration, das die vollständige Übernahme von Sprache, Kultur und Wertvorstellungen der Aufnahmegesellschaft als Voraussetzung betrachtet und damit die Assimilationspolitik der Kolonialgesellschaft fortführt. Es wirft Fragen bezüglich der Grundlagen und Bedingungen von Gastfreundschaft auf, die Derrida bereits 1996 während zweier Vorlesungen in Paris zu beantworten suchte. Im Dialog mit Dufourmantelle beschreibt er zwei Arten von Gastfreundschaft: die absolute oder unbedingte und die bedingte Gastfreundschaft. Die Denkfigur der *hospitalité absolue* oder *hospitalité inconditionnelle* entwirft er als Ausdruck einer vorbehaltlosen und bedingungslosen, aber nicht notwendigerweise utopischen Öff-

81 Ebd. min.: 01:20:08-01:20:17.

nung dem Fremden, Anderen gegenüber und damit als das Ideal von Freundschaft und Begegnung.<sup>82</sup> Im Gegensatz zu dieser Vision von Derrida knüpft Julia ihre Gastfreundschaft an die Forderung nach Unterordnung und demonstriert damit ihre Furcht vor einem Macht- und Identitätsverlust. Dem Fremden und seinem Recht, fremd zu bleiben, will sie aus Angst nicht stattgeben.

Julias mangelnde Bereitschaft die Unterschiede der maghrebinischen Immigrationsgesellschaft in Frankreich zu akzeptieren, zeigt, dass sie von der Überlegenheit Frankreichs überzeugt ist. In ihrer Weltsicht blicken die Menschen aus den ehemaligen Kolonien zu den vermeintlich westlichen Errungenschaften wie Demokratie, Grund- und Menschenrechte auf und sind daher bereit, sich der europäischen Kultur und ihrem Wertesystem uneingeschränkt unterzuordnen.<sup>83</sup> Um von ihren Unzulänglichkeiten sowie denen des französischen Staates abzulenken und ihre Identität zu stabilisieren, wertet die Geheimdienstagentin kulturell Andere ab. Ihre Gegnerin Kalt etwa stellt sie dem franko-tunesischen Chams gegenüber als Schwindlerin dar: »C'est elle qui t'as piégé, pas moi.«<sup>84</sup> Vor allem den Rechtsstaat betrachtet Julia als einen Ausdruck westlicher Fortschrittlichkeit, den es, wie sie Chams mit Blick auf die von ihm kritisierten staatlichen Desinformationskampagnen erklärt, unter allen Umständen zu verteidigen gilt: »Il y a des lois, il faut les respecter, sinon c'est le chaos.«<sup>85</sup> Die ihrer Feststellung implizite Warnung vor einem »Chaos« bei Nichteinhaltung der gegebenen Gesetze korrespondiert dabei mit der Terminologie der kolonialen Ideologie, die die kulturelle, sprachliche und politische Komplexität des afrikanischen Kontinents mit Unordnung und Regellosigkeit gleichsetzt und auf diese Weise vermeintlich zivilisatorische Maßnahmen legitimiert.

Julias Vorstellung von einer einheitlichen französischen Nation betrifft nicht nur die Kultur und Politik, sondern auch das Geschlecht und die Sexualität. Mit dem Antritt ihrer Stelle beim Geheimdienst hat die Agentin begonnen, ihre eigene homosexuelle Orientierung zu leugnen, obwohl sie sich weiterhin zu der tunesischen Hackerin hingezogen fühlt. Die Anziehungskraft zwischen den beiden Frauen, die mittlerweile durch ihre unterschiedliche kulturelle Identität und politische Position getrennt sind, ist nach wie vor wahrnehmbar. Während einer Mittagspause träumt Julia auf ihrem Sofa von ihrer früheren Beziehung mit Kalt, die von

82 Vgl. Derrida, Jacques und Anne Dufourmantelle: *De l'hospitalité*: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre, Paris: Calmann-Lévy 1997, S. 29: »[...] l'hospitalité absolue exige que j'ouvre mon chez-moi et que je donne non seulement à l'étranger (pourvu d'un nom de famille, d'un statut social d'étranger etc.) mais à l'autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui donne lieu, que je le laisse venir, que je le laisse arriver, et avoir lieu dans le lieu que je lui offre, sans lui demander ni réciprocité (l'entrée dans un pacte) ni même son nom.«

83 Vgl. Gauch: »Jamming civilizational discourse«, S. 40.

84 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 46:33-46:37.

85 Ebd. min.: 24:56-24:59.

einem gemeinsamen Interesse an Technologie und Wissenschaft geprägt war (s. Sequenzen Nr. 39 und 40). Außerdem offenbart sie Chams, mit dem sie nun zusammen ist, dass sie dessen Faszination für die Hackerin gut nachvollziehen kann: »Elle a du charme, non?«. <sup>86</sup> Ihr beharrliches Bemühen, die tunesische Cyberaktivistin mit der Hilfe von Chams, den sie als Spion einsetzt, festzunehmen, kann vor diesem Hintergrund auch als eine Strategie betrachtet werden, die eigene Sexualität an die heterosexuelle Norm anzupassen, indem das Objekt der homosexuellen Versuchung beseitigt wird. <sup>87</sup> Aus ihrer Perspektive stellt Kalt nicht nur eine Gefahr für die in Frankreich etablierte politische, sondern auch favorisierte geschlechtliche Ordnung dar. <sup>88</sup> Indem Julia, nachdem sie Kalt in Tunesien zur Rede gestellt hat, mit Chams als Paar nach Frankreich zurückkehrt, fügt sie sich in die binäre Geschlechterordnung ein, die wiederum eng mit dem Konzept der Nation verwoben ist. Eigentlich bewegt sich ihre sexuelle Orientierung allerdings, ebenso wie die der Hackerin, zwischen den Geschlechtern. Die Ambivalenz ihrer eigenen Sexualität entlarvt dabei ihre Vorstellung von einer einheitlichen Identität, die sie gegenüber Menschen mit einer anderen kulturellen Herkunft vertritt, als illusorisches Konstrukt.

Die Figur Julia alias Marianne verkörpert in ihrer Funktion als Geheimdienstagentin eine Idee von Identität und Zugehörigkeit auf der Grundlage von Nation. Nach innen wirkt ihr nationales Zugehörigkeitskonzept verbindend, nach außen hingegen abgrenzend. Dabei setzt sie die Institution der Staatsbürgerschaft als ein Instrument ein, um kulturell Andere auszuschließen oder sogar zu erpressen. Vor allem Migrant:innen aus dem ehemals kolonialisierten Maghreb erfahren dadurch gesellschaftliche Ausgrenzung und Benachteiligung sowie die Verletzung ihrer Grund- und Menschenrechte. Julia alias Marianne repräsentiert einen französischen Staat, der unter dem Vorwand der Sicherheit zunehmend die Grundlagen der Demokratie aushöhlt und sich damit nur noch wenig von dem bis 2011 in Tunesien anhaltenden autoritären Regime Ben Alis unterscheidet. Mit Blick auf die Prozesse von Kolonialisierung und Globalisierung, die Phänomene wie Transkulturalität, ökonomische Vernetzung und Migration hervorbringen, erweist sich ihre vereinheitlichende Vorstellung von Zugehörigkeit, die den vorrangig pluralistischen Identitätsauffassungen der tunesischen Filmcharaktere gegenübersteht, als überholt.

---

86 Ebd. min.: 44:16.

87 Vgl. Lang: *New Tunisian cinema*, S. 214.

88 Vgl. Ebd.

## 4.4 Identität und Differenz in der Sprache

Sprache beziehungsweise Sprachen nehmen in *Bedwin Hacker* eine Schlüsselrolle ein, wenn es um die Darstellung verschiedener Hybridisierungs- und Abgrenzungsprozesse geht. Der Film entwirft ein komplexes sprachliches Gefüge aus Französisch, *verlan* und Darija, dem dialektalen Arabisch der Maghrebstaaten, das auf die vielfältigen transkulturellen Verflechtungen zwischen Frankreich und dem Maghreb, sowie auf die generelle Wandelbarkeit und Unabgeschlossenheit von Sprache und Kultur verweist. Die beiden folgenden Unterkapitel fokussieren daher die Inszenierung von Sprache(n) in *Bedwin Hacker* erstens innerhalb der Erzählung, beziehungsweise auf der Ebene der Figuren, und zweitens in Hinblick auf die Produktion des Films und setzen sie schließlich in Bezug zu der Frage nach der Konstruktion von kultureller, aber auch geschlechtlicher und sozialer Identität und Differenz.

### 4.4.1 Die Sprache(n) im Film: Vielfalt als Symbol für Weltoffenheit

Vor allem die Figuren in *Bedwin Hacker*, die einen maghrebischen Hintergrund haben, zeichnen sich durch ihre vielseitigen Fremdsprachenkenntnisse aus.<sup>89</sup> Kalt und ihre Freund:innen in Tunesien sprechen dialektales Arabisch, das mit französischen Wörtern und Sätzen durchsetzt ist. Kalts Onkel, der Poet Am Salah, schreibt auf Arabisch Gedichte und zitiert dabei den französischen Schriftsteller Bernanos. Die maghrebische Einwanderungsgesellschaft in Frankreich, zu der die Familie von Chams gehört, fügt dem Französischen einzelne arabische Begriffe und Ausdrücke hinzu oder bedient sich des *verlan* als kreative Spielsprache. Als die Schwester von Chams beim gemeinsamen Abendessen mit der Familie ihrem Bruder erzählt, dass sie die Botschaft des kleinen Cartoon-Kamels im Fernsehen gesehen hat, verwendet sie den Ausdruck *rebeu*, eine Spielart von *arabe*: »C'est ce que je te disais, ils ont fait passer un message écrit en rebeu!«<sup>90</sup> (»Das war es, was ich dir gesagt habe, es wurde eine Nachricht auf Arabisch gesendet!«) (s. Sequenz Nr. 11). Der Kollege von Julia beim Geheimdienst, Zbor, versichert seinem Chef mit der Aussage »Je kiffe mon métier« seinen Gefallen an der Arbeit beim Geheimdienst. Dabei verwendet er das in die französische Jugendsprache eingegangene arabische Lehnwort كَيْف (kayf = Genuss, Laune, Erregung) das der Chef des französischen Geheimdienstes nicht versteht. Die Mehrsprachigkeit der tunesischen Charaktere in *Bedwin Hacker* zeigt, inwieweit sich Französisch und Darija seit der Kolonialisierung des Maghreb gegenseitig durchdringen und transformieren. Obwohl die beiden Sprachen nach wie vor zwei Entitäten bilden, beinhalten sie im Sinne der

89 Vgl. Martin: Screens and Veils, S. 145.

90 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 13:15-13:18.

*différance* immer schon Spuren und Elemente der jeweils anderen und stehen sich somit nicht mehr in einem binär hierarchischen Verhältnis gegenüber.

*Bedwin Hacker* dekonstruiert die Vorstellung von Sprachen als in sich geschlossene und homogene Systeme ebenso wie die Idee eines Ursprungs als genuinen Ausdruck von Identität. Der Film zeigt, dass Kolonialisierung, Globalisierung und Digitalisierung Austausch- und Kommunikationsbeziehungen mit sich bringen, die Sprache permanent und nachhaltig verändern. So wenig wie Kulturen existieren auch Sprachen in »Reinform«; sie sind nicht statisch und einheitlich, sondern entwickeln sich immer erst im Kontakt und in der Auseinandersetzung mit dem Fremden beziehungsweise Anderen. Das Resultat dieser sprachlichen Hybridisierungsprozesse spiegelt sich in der Ausdruckweise der tunesischen Protagonist:innen, die sich nicht nur verschiedener Lehnwörter, Misch- und Jugendsprachen wie beispielsweise *verlan* bedienen, sondern auch sogenannter Netzjargons und Hackerslangs, die die Grenzen von Kultur und Sprache überschreiten. Die Hackerin Kalt nutzt für den Namen ihres Avatars, Bedwin, der ihre anarchistischen Botschaften auf westlichen Bildschirmen begleitet, eine Art transkulturellen Cyberslang, der durch phonetische Substitutionen seinen Referenzrahmen erweitert und ein größeres Publikum anspricht.<sup>91</sup> Die phonetische Schreibweise von Bedwin stellt sprachliche Bezüge sowohl zum französischen *bédouin*, zum englischen *Bedouin* oder *Beduin* als auch zum Arabischen بدوي (*badawi* = Nomade) her. Dadurch erschwert sie nicht wie weltweit bekannte Netzjargons die Entzifferung, sondern erleichtert die Verständigung zwischen verschiedenen kulturellen und sozialen Gruppen ähnlich wie Arabizi, die im arabischen Sprachraum zur Internetkommunikation verwendete Zeichenumwandlung von arabischer in lateinische Schrift. Außerdem überwindet sie aufgrund ihres unklaren Genus die binäre Geschlechterdifferenz. Der Name des Avatars, Bedwin, adressiert in seiner Mehrdeutigkeit somit nicht nur eine sprachlich und kulturell, sondern auch geschlechtlich heterogene Gemeinschaft. Zudem deutet er durch den Zusatz »Hacker« den Begriff des Nomadentums um, der damit in Verbindung mit neuen Technologien gebracht wird. Er unterminiert auf diese Weise tradierte Diskurse, die die nomadische Lebensweise als rückständig definieren und bringt den diskursiven, kontextabhängigen und un abgeschlossenen Prozess von Bedeutungsproduktion zur Anschauung.

Den mehrsprachigen tunesischen Figuren stellt *Bedwin Hacker* die französischen Geheimdienstmitarbeiter:innen um die Agentin Julia alias Marianne gegenüber, die ausschließlich Französisch sprechen. Ihre Möglichkeiten der Verständigung sind damit auf eine Sprache begrenzt, wodurch sie den im Kontext der Globalisierung zunehmenden Verflechtungsprozessen nicht gerecht werden können. Die Botschaften von Kalt, die von der maghrebinischen Bevölkerung in Frankreich oh-

---

91 Vgl. Hudson: »Surveillance and Disinformation Hacked«, S. 1.

ne Probleme verstanden werden, rufen bei ihnen Verwirrung und Panik hervor.<sup>92</sup> Dabei sind die Botschaften alle bis auf eine durch Untertitel bilingual verfasst – ein Verweis auf die Mehrsprachigkeit ihrer Urheberin. Einzig die dritte Botschaft, in der die maghrebinsche Bevölkerung in Frankreich dazu aufgerufen wird, um Mitternacht eine bestimmte Nummer anzurufen und so einen Stromausfall in *La Défense* auszulösen, ist ausschließlich in dialektalem Arabisch gesprochen, ohne französisch untertitelt zu sein (s. Sequenz Nr. 27). Im Unterschied zu den tunesischen Figuren im Film, die verschiedene Sprachen flexibel und der jeweiligen Situation entsprechend anwenden können, mangelt es den französischen Charakteren an dieser Fähigkeit. Der Chef des Geheimdienstes offenbart seine sprachliche Inkompetenz als er den Namen des Cartoon-Kamels, das die Botschaften auf den französischen Bildschirmen begleitet, mit »Gewinner im Bett« übersetzt und ihn damit als einen überheblichen Hinweis des Hackers auf seine sexuelle Potenz interpretiert: »Bedwin, ça veut dire quoi en anglais...? Un rosbif qui se prend pour le champion du plumard. [...] Bedwin! Bed, c'est lit et win, c'est gagner! Le gagnant au lit!«<sup>93</sup> Die vollkommen falsche Übersetzung des ehemaligen Kriegsveteranen von »Bedwin« weist nicht nur auf seine mangelnden Kenntnisse des Englischen sowie der Sprache der Hacker hin, sondern zeigt auch, dass er sich durch das Cartoon-Kamel und seine Botschaften sowohl in seiner Männlichkeit als auch in seiner französischen Identität bedroht fühlt. Die Geheimdienstagentin Julia alias Marianne erklärt ihm schließlich sichtlich amüsiert, dass es sich bei der Signatur des Cartoon-Kamels um ein typisches Beispiel für die Missachtung von Rechtschreibung in der Programmiersprache handelt: »Bedwin c'est féminin de bédouin. Le langage informatique ignore l'orthographe.«<sup>94</sup> Sie deutet im Gegensatz zu ihrem Chef den Wortstamm von »Bedwin« richtig, die exakte Bestimmung der Hackerin als weiblich entsteht jedoch nur dadurch, dass sie die französische Aussprache und Grammatik wie selbstverständlich auf den zumindest im Englischen genderneutralen Begriff anwendet (s. Sequenz Nr. 18).<sup>95</sup>

Die Tatsache, dass insbesondere der Chef des französischen Geheimdienstes nicht in der Lage ist, die alltäglichen Varietäten des Französischen wie *verlan* sowie gängige Hacker- Ausdrucksweisen im Internet nachzuvollziehen, stellt seine berufliche Eignung in Frage. Ausgerechnet ihm, dem die Gewinnung von Informationen über das Ausland obliegt, fehlt das Verständnis für andere Kulturen und Sprachen. Dabei verweist seine fehlende interkulturelle Kompetenz symbolisch auf die französische Sprach- und Kulturpolitik, die auf Purismus und Homogenität setzt und

92 Vgl. Martin: *Screens and Veils*, S. 145.

93 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 22:47-23:03.

94 Ebd. min.: 23:08.

95 Vgl. Martin: »Transvergence and Cultural Detours: Nadia El Fani's *Bedwin Hacker* (2002)«, S. 125.

damit den produktiven Dialog zwischen Kulturen hemmt. Infolge seiner einseitigen kulturellen Perspektive erkennt der Geheimdienstchef Gemeinsamkeiten nur zwischen den kulturellen, sozialen und politischen Gruppen, die er marginalisiert und kriminalisiert. Die Auftritte des kleinen Cartoon-Kamels auf französischen Bildschirmen das er weder kulturell noch politisch richtig einordnen kann, setzt er vorschnell in Bezug zu islamistischem Terror. Damit zieht er eine Verbindung, die vor dem Hintergrund der harmlosen Erscheinung von Bedwin und dem anarchistischen Inhalt der von ihm begleiteten Botschaften abwegig erscheint und die Aufklärung der »Cyber-Attacke« eher verhindert als vorantreibt.

Die Grenzen von Einsprachigkeit in einer globalisierten Welt erlebt neben den französischen Geheimdienstmitarbeiter:innen auch der franko-tunesische Journalist Chams. Als Sohn tunesischer Einwanderer in Frankreich hat Chams die französische Sprache und Kultur übernommen und das tunesische Arabisch verlernt oder nie erlernt. Sein einwandfreies, akzentfreies Französisch zeigt seine kulturelle Assimilation und fügt sich in das Narrativ einer linguistisch und kulturell einheitlichen französischen Nation. Die Folge seiner Anpassung in Frankreich ist, dass er sich in Tunesien, dem Land seiner Eltern, wie ein Fremder fühlt. Er ist dort in der Lage auf Französisch und Hocharabisch zu kommunizieren, jedoch unfähig den tunesischen Dialekt, der das entscheidende Kriterium für die regionale Identität und Zugehörigkeit darstellt, zu sprechen. Auch wenn er das tunesische Arabisch offensichtlich weitestgehend versteht, kann er sich nicht darin ausdrücken. So antwortet er auf Fragen im Dialekt durchgehend auf Französisch. Seine Sprachkenntnisse reichen in Tunesien somit für die alltägliche Verständigung, nicht aber für echte gesellschaftliche Partizipation. Sinn und Bedeutung lokal spezifischer Wortspiele, Witze und Anekdoten bleiben ihm meist verborgen, sodass er am Ende als Zaungast des Dialekts auch innerhalb von Kalts weltoffenem *tribu* Ausgrenzung erfährt. Die von ihm beherrschten Sprachen, Französisch und Hocharabisch, tragen in Tunesien außerdem eine starke soziale Markierung, die auf seine Herkunft, Erziehung und Bildung sowie auf den Grad seiner Integration in Frankreich verweist und seine Position als Emigrant und Außenseiter bestimmt. Seine sprachlich-kulturelle und seine klassenspezifische Differenz sind somit unmittelbar miteinander verknüpft und konturieren gemeinsam seine Verortung am Rand der tunesischen Gesellschaft: Kalt und ihre Freund:innen scherzen über sein »französisches Arabisch« und der Grenzpolizist am Flughafen von Tunis neckt ihn, indem er feststellt, dass er »einer Seifenoper entsprungen«<sup>96</sup> sein könnte (s. Sequenz Nr. 20). Chams mangelnde Sprachkompetenz, die eine Folge seiner kulturellen und sprachlichen Anpassung in Frankreich ist, reflektiert die komplexen Prozesse von Inklusion und Exklusion, denen Emi- beziehungsweise Immigrant:innen unterworfen sind und bringt die aus- und abgrenzenden Funktionen von Sprache zur Anschauung. Es

96 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 27:32.

wird deutlich, dass sprachliche und kulturelle Assimilation meist mit einer Aufgabe kulturspezifischer Identität einhergeht und neue Ausschlüsse hervorruft, während der Erwerb zusätzlicher linguistischer und kultureller Kenntnisse im Sinne einer Hinzufügung oder Hybridisierung Fremdheit reduziert.

*Bedwin Hacker* stellt Mehrsprachigkeit als ein Kapital dar. Die tunesischen Charaktere, die dialektales Arabisch und Französisch sprechen, sind im Vorteil, wenn es um grenzüberschreitende Kommunikation und Informationsbeschaffung geht. Gleichzeitig können sie durch gezielte Sprachwahl bewusst Personen aus ihren Gesprächen ausschließen. Die Möglichkeit, untereinander eine Sprache zu sprechen, die von der Umgebung nicht oder nur schlecht verstanden wird, machen sich unter anderem Kalt und Frida auf dem Pariser Polizeirevier zu nutze. So gelingt die Manipulation des polizeilichen Datenregisters, weil der diensthabende Polizeibeamte den arabischsprachigen Anweisungen von Kalt an Frida nicht folgen kann. Ironischerweise lässt das Erscheinungsbild des Beamten dabei darauf schließen, dass er selbst, ebenso wie der franko-tunesische Journalist Chams, Teil der migrantischen Bevölkerung aus Nordafrika in Frankreich ist, die im Zuge ihrer Assimilation das Arabische verlernt hat. Der einzige Weg für den Beamten die sprachliche Barriere zu überwinden, die ihn von der Kommunikation der beiden Frauen ausgrenzt, besteht darin, einen Übersetzer hinzuzuziehen. Die beiden tunesischen Frauen sind dem Polizeibeamten auf dem Pariser Revier somit bereits allein aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit überlegen. Sie können ihm gegenüber sprachliche Grenzen selbstbestimmt überwinden, aber auch ziehen. Um seinen Autoritätsverlust, der aus dem Mangel an Arabischkenntnissen resultiert zu kompensieren, droht der Beamte den Frauen mit einem Dolmetscher und wertet das von ihnen gesprochene dialektale Arabisch als »Kauderwelsch« ab: »C'est pas la peine de baragouiner, on a des traducteurs.«<sup>97</sup>

Mehrsprachigkeit als Ergebnis kolonialer Erfahrung symbolisiert in *Bedwin Hacker* globale Anschlussfähigkeit, Solidarität und Toleranz, während Einsprachigkeit dagegen das Fehlen kultureller und sozialer Aufgeschlossenheit impliziert. Die maghrebinischen Figuren im Film, die mehrere Sprachen sprechen, bewegen sich, soweit es ihnen im Kontext nationalstaatlicher Ordnungen möglich ist, über kulturelle Grenzen hinweg. Im Gegensatz dazu halten die französischen Charaktere überwiegend an homogenen Zugehörigkeitskonzepten fest und positionieren sich damit im Widerspruch zum Paradigma vom westlichen Fortschritt. Auf sie, die einsprachigen Figuren, wie sie vor allem der Chef des französischen Geheimdienstes repräsentiert, richtet sich in *Bedwin Hacker* schließlich auch das Lachen. Komik resultiert in dem Film somit aus der eindimensionalen Denkweise der monolingualen Charaktere. Damit untergräbt der Film herkömmliche Muster von Ironie

---

97 Ebd. min.: 05:33.

und Humor in filmischen Narrationen, die allgemein eher Mehr- und Anderssprachigkeit zum Schauplatz komischen Vergnügens machen und auf diese Weise Vorstellungen von einer Überlegenheit puristischer Sprachkonzepte bestätigen.<sup>98</sup>

Als Symbol der Vielfalt und Offenheit richtet sich die Mehrsprachigkeit der maghrebinischen Charaktere in *Bedwin Hacker* gegen die Ideologie einer linguistischen und kulturellen Einheitlichkeit. Die tunesische Hackerin und ihr *tribu* transformieren sowohl das Französische als auch das Arabische, wenn sie beide Sprachen, ihre Grammatik und Lexik in einem Sprach-Code mischen. Allerdings resultieren daraus weder eine ungewohnte Aussprache oder zufällige, grammatikalische und lexikalische Anleihen, die gemeinhin zu einer negativen Beurteilung von Mehrsprachigkeit führen. Kalt und ihr *tribu* sprechen akzent- und fehlerfrei Französisch und Arabisch. Die Entscheidung über Auswahl und Verbindung der sprachlichen Elemente treffen sie eigenverantwortlich und gekonnt spielerisch.<sup>99</sup> Auf diese Weise wird ihre Mehrsprachigkeit zum Ausgangspunkt einer subversiven Aneignung und Hybridisierung von Sprache und Kultur. Sie stellt damit eine Form der kulturellen Selbstbehauptung dar, die einer Assimilation mit Selbstaufgabe und Identitätsverlust diametral entgegensteht. Außerdem übt sie, indem sie die Dialektik von Eigen und Fremd überwindet, Widerstand an nationalistischen und universalisierenden Bestrebungen, die sowohl von der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich als auch von anticolonialistischen Projekten wie dem Panarabismus ausgehen.

Die Ablehnung von Kalt und ihrem *tribu* gegenüber jeglicher Form von vereinheitlichendem Nationalismus zeigt sich vor allem darin, dass sie sich statt des Hocharabischen des maghrebinischen Dialekts bedienen, der in seiner Lexik stark von den Tamazight-Sprachen, dem Französischen sowie dem Italienischen beeinflusst ist. Das maghrebinische Arabisch, auch Darija genannt, erfährt in *Bedwin Hacker* eine emanzipative Umdeutung. So verfasst Kalt ihre politischen Botschaften, die sie über die französischen Bildschirme schickt und Frida ihre pazifistischen Liedtexte in Darija. Beide Frauen nutzen den arabischen Dialekt zur Meinungsäußerung in der Öffentlichkeit. Dadurch subvertieren sie auch die geschlechterspezifische Trennung der Sprachen im Maghreb, die den Dialekt dem weiblich konnotierten »Innenraum« und das Hocharabische sowie das Französische dem männlich dominierten »öffentlichen Raum« zuordnet.<sup>100</sup> Den beiden Frauen dient der

98 Vgl. Bleichenbacher, Lukas: Multilingualism in the movies: Hollywood characters and their language choices, Tübingen: Francke 2008, S. 29ff.

99 Vgl. Barlet, Olivier: »Du cinéma métis au cinéma nomade: défense du cinéma«, *Africultures* 1/62 (2005), S. 94-103, hier S. 97.

100 Vgl. Calle-Gruber, Mireille: »Résistances de l'écriture ou l'ombilic de l'oeuvre: A propos de Vaste est la prison d'Assia Djébar«, in: Hornung, Alfred und Ernstpeter Ruhe (Hg.): *Postcolonialisme et Autobiographie: Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximim*, Amsterdam: Rodopi 1998, S. 137-148, hier S. 139.

Dialekt somit der Entwicklung einer transkulturellen Identität sowie ihrer Emanzipation von kolonialen und geschlechtlichen Hierarchien.

*Bedwin Hacker* stellt Mehrsprachigkeit als eine notwendige Voraussetzung im Zeitalter globaler und digitaler Verflechtung dar, denn die Charaktere mit den meisten Möglichkeiten und Freiheiten sprechen mehrere Sprachen. Die Vertreter von Einsprachigkeit und homogenisierenden Positionen, wie sie der Chef des französischen Geheimdienstes repräsentiert, sind hingegen mit vielfältigen Barrieren konfrontiert. In *Bedwin Hacker* gewährt somit nicht die französische Sprache und Kultur Zugang zu Modernität und Fortschritt, sondern nur gelebte Mehrsprachigkeit als Ausdruck einer zunehmend pluralistischen Gegenwart. Dabei zeigt der Film, dass Sprachenvielfalt eigentlich auf beiden Seiten des Mittelmeers eine Gegebenheit darstellt und weist damit auf die grundlegende Reziprozität kolonialer und globaler Verflechtungen hin. Die französische Sprache und Kultur sind in Tunesien ebenso gegenwärtig wie andersherum die arabische Sprache und Kultur in Frankreich. So sprechen zwar die Hackerin Kalt und ihr *tribu* als einzige fließend verschiedene Sprachen, die Eltern des franko-tunesischen Journalisten Chams aber bedienen sich ebenfalls einer Mischung aus Arabisch und Französisch (s.u.a. Sequenzen Nr. 11 und 17). Allerdings empfinden die einsprachigen französischen Charaktere, allen voran der Chef des Geheimdienstes, diesen kulturellen und sprachlichen Einfluss aus den ehemaligen Kolonien als eine Bedrohung ihrer kulturellen Identität, die es zu bekämpfen gilt. Die Präsenz französischer Kultur und Sprache in Tunesien hingegen betrachten sie als eine selbstverständliche Folge der Kolonialisierung.

#### 4.4.2 Die Mehrsprachigkeit des Films: ein Beispiel für »polyglottes Kino«

*Bedwin Hacker* macht Mehrsprachigkeit nicht nur innerhalb seiner Erzählung zu einem zentralen Thema. Der Film erweist sich auch auf der narrativen beziehungsweise stilistischen Ebene als sprachlich vielfältig. Bereits die Titelsequenz des Films, in der die Mitglieder des Filmstabs und die Schauspieler gelistet sind, ist zweisprachig verfasst. Außerdem ist gleich der erste Dialog zwischen der tunesischen Hackerin Kalt und dem Vater von Qmar, Mehdi, in Französisch gehalten, während Kalt und Qmar kurz darauf Arabisch miteinander sprechen (s. Sequenz Nr. 2).<sup>101</sup> Vor allem Französisch und dialektales Arabisch koexistieren über die gesamte Länge des Films. Sie reflektieren die verschiedenen soziokulturellen Hintergründe der Charaktere und machen die engen transkulturellen Verflechtungen zwischen Frankreich und dem Maghreb wahrnehmbar.

Die unterschiedlichen Sprachen passt *Bedwin Hacker* nicht an eine Universal-sprache an. Statt einer Synchronisation nutzt der Film Untertitel und bewahrt da-

101 Vgl. Martin: *Screens and Veils*, S. 138.

mit weitestgehend die individuellen Stimmen und ihre Sprachen. Er maximiert die Mehrsprachigkeit sogar, indem er zu der in der jeweiligen Sequenz gesprochenen Sprache eine zweite beziehungsweise dritte in der Form einer Schrift am unteren Bildrand hinzutreten lässt. Im Anschluss an Chris Wahl kann *Bedwin Hacker* daher als *polyglot cinema* bezeichnet werden. Das sogenannte polyglotte Kino zeichnet sich insbesondere durch zwei- oder mehrsprachige Dialoge aus, die bewusst auf die Diversität von Sprache als Teil einer transkulturellen Realität verweisen, anstatt sie zu maskieren.<sup>102</sup> Dementsprechend verlangt der polyglotte Film, entweder in seiner Originalversion oder höchstens mit Untertiteln gezeigt zu werden. Jede Form der Synchronisation würde seinen Sinn, der in der Darstellung der komplexen Beziehungsgeflechte zwischen den verschiedenen Charakteren sowie der Einzigartigkeit jeder Filmfigur und ihrer ineinandergreifenden kulturellen, sprachlichen und sozialen Bezugssysteme liegt, zerstören.<sup>103</sup> Zwar kann die parallele Präsenz mehrerer Sprachen auf Bildschirm und Tonspur die Verständlichkeit beeinträchtigen, dies entspricht aber der Absicht polyglotter Filme, die Vielfalt von Sprache und Kultur erfahrbar zu machen.<sup>104</sup> Durch ein permanentes Nebeneinander verschiedener Sprachen und Schriften konfrontiert *Bedwin Hacker* sein Publikum, in Übereinstimmung mit Wahls Definition des polyglotten Kinos, mit dem, in einem positiven Sinne verstandenen babylonischen Sprachengewirr der postkolonialen Gesellschaften, die durch grundverschiedene Einflüsse geprägt sind und dadurch über vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten verfügen. Darüber hinaus spricht er mit seiner Sprachenvielfalt sowohl ein maghrebinisches als auch französisches Publikum an.

Die Tatsache, dass der Film nur die arabischsprachigen Stimmen untertitelt, legt die Vermutung nahe, dass er dem Arabischen die Position einer Fremdsprache zuweist, während er das Französische zu seinem Standard erklärt und damit die beiden Sprachen nicht gleichberechtigt behandelt. Ein Vorgehen, das mit Sicherheit auch auf die Produktionsbedingungen des Films zurückzuführen ist. So wurde *Bedwin Hacker*, wie die Mehrzahl maghrebischer Filme, vorrangig von französischen Agenturen, Produktionsfirmen und Fonds unterstützt. Bis heute mangelt es in allen drei Ländern des Maghreb an einer effektiven Infrastruktur für Film und Medien, sodass algerische, marokkanische und tunesische Filmemacher:innen in der Regel auf das französische Netzwerk von Finanzierung, Produktion und Vertrieb zurückgreifen müssen, was wiederum den Einfluss der ehemaligen Kolo-

---

102 Vgl. Berger, Verena und Miya Komori: »Introduction: Moving pictures from a modern Babel«, in: Berger, Verena und Miya Komori (Hg.): *Polyglot cinema: migration and transcultural narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Wien: Lit Verlag 2010, S. 8.

103 Vgl. Ebd.

104 Vgl. Ebd., S. 9.

nialmacht stärkt.<sup>105</sup> Dennoch vermeidet es der Film, indem er auf Untertitelung zurückgreift, sprachliche Unterschiede durch dialektale Einfärbungen zu veranschaulichen; eine Methode, die im Rahmen konventioneller europäischer Filmproduktionen oftmals zusammen mit der Synchronisation zum Einsatz kommt und der nicht-europäischen Kultur und Sprache unweigerlich die Position einer/s Anderen zuweist.<sup>106</sup> Trotz einer gewissen Privilegierung des Französischen durch die einseitige Untertitelung des Arabischen macht der Film beide Sprachen akustisch wahrnehmbar; eine Darstellung sprachlicher Diversität wie sie bei der Synchronisation unmöglich wäre.<sup>107</sup> Zumindest in den Dialogen sind die arabische und die französische Sprache dadurch fast gleichwertig präsent.

Sprache beziehungsweise Sprachen nutzt *Bedwin Hacker*, um starre Vorstellungen von Identität und Zugehörigkeit in Frage zu stellen. Dabei zeigt der Film, dass die Prozesse von kultureller beziehungsweise sprachlicher Diversifizierung und Homogenisierung im Kontext globalisierter Beziehungen oftmals analog verlaufen. Vor allem auf der Ebene der Erzählung stellt der Film kulturelle und sprachliche Grenzüberschreitungen identitätsbildenden Ausschlüssen gegenüber. Er bringt damit die fundamentale (De-)Konstruktion von Identität sowie das ambivalente Spannungsverhältnis zwischen Begegnung und Abgrenzung im Zeitalter einer auf kolonialen Strukturen basierenden Globalisierung zur Anschauung. So machen Kalt und ihr *tribu* mit ihrer Mehrsprachigkeit die Hybridisierung von Sprache und Kultur als Resultat ihrer postkolonialen Erfahrung wahrnehmbar, während Julia alias Marianne und ihr Team beim Geheimdienst nach eindeutigen Zuordnungen streben. Auf der stilistischen Ebene dekonstruiert der Film anhand von Mehrsprachigkeit die dichotome Gegenüberstellung der maghrebinischen und französischen Kultur und Sprache. Darüber hinaus subvertiert er mittels Sprache die binäre Geschlechterordnung. Bereits in der Vortitel-Sequenz, in der die tunesische Hackerin ihren Avatar, das Cartoon-Kamel Bedwin, eine Rede des ehemaligen US-Präsidenten Truman unterbrechen lässt, dominiert ihre weibliche Stimme das Filmgeschehen. Die männliche Rede des Präsidenten wird hingegen vollständig übertönt (s. Sequenz Nr. 1).<sup>108</sup> Es sind außerdem die tunesischen Frauen wie Kalt und Frida, die in *Bedwin Hacker* im Unterschied zu ihren französischen und männlichen Gegenspielern in der Lage sind, sich in verschiedenen Sprachen

105 Zu den Produktions- und Vertriebsbedingungen maghrebinischer Filme vgl. insbesondere Armes: »Cinemas of the Maghreb«, S. 6ff.

106 Vgl. Feiten, Benedikt: Jim Jarmusch: Musik und Narration: Transnationalität und alternative filmische Erzählformen, Bielefeld: transcript 2017, S. 129.

107 Vgl. Wahl, Chris: Das Sprechen der Filme: über verbale Sprache im Spielfilm. Versionsfilme und andere Sprachübertragungsmethoden, Tonfilm und Standardisierung, die Diskussion um den Sprechfilm, der polyglotte Film, nationaler Film und internationales Kino, Dissertation, Bochum: Ruhr-Universität-Bochum 2003, S. 173ff.

108 Vgl. Martin: Screens and Veils, S. 136f.

zu verständigen. Der Film realisiert sprachliche Grenzziehungen und deren De-konstruktion somit nicht nur entlang kultureller, sondern auch geschlechtlicher Differenzen und zeigt so die intersektionelle Dimension von Identität auf.

#### 4.5 Begegnung der Kulturen im Soundtrack: Musikalische Hybridität

Zusätzlich zur Sprache stellt die Musik in *Bedwin Hacker* eine wichtige Spielebene für die (De-)Konstruktion von Identität auf der strukturellen und kompositorischen Ebene dar. In dem Film begegnen sich musikalische Texte und Motive aus der europäischen sowie der maghrebischen Kultur und bilden zusammen ein intertextuelles und transkulturelles Klangmosaik. Grundsätzlich stellt die Filmmusik in *Bedwin Hacker* ein Kunstwerk dar. Sie dient der Narration als wichtiger Antrieb, da sie in engem Bezug zu den filmischen Figuren, ihrer räumlichen sowie gesellschaftlichen Verortung und Identitätskonstruktion steht. Indem sie Figuren und Räume aktiv mitgestaltet, ist sie an der Entwicklung der Dynamik und Spannung des Films neben der erzählten Handlung und der Darstellung von Sprache unmittelbar beteiligt. Um die folgende Analyse der Filmmusik transparent zu machen, wurde ein Protokoll über den Film-Ton erstellt, das sich im Anhang dieser Arbeit befindet. Anhand dieser Aufzeichnungen lassen sich die verschiedenen musikalischen Motive und Geräusche, ihre spezifische Bezeichnung in dieser Arbeit, ihre zeitliche Dauer sowie ihre szenische Einbettung nachvollziehen.

Die Begegnung unterschiedlicher Musikstile bildet in *Bedwin Hacker* ein Grundmotiv.<sup>109</sup> Vor allem die für den Film eigens von dem Komponisten Milton Edouard kreierte Scoremusik<sup>110</sup> zeichnet sich dadurch aus, dass sie elektronische Rhythmen und arabisch anmutende Melodien und Gesänge verknüpft und sich so fließend zwischen europäisch-westlichen und maghrebisch-orientalischen Klangmustern bewegt. Die Themen »Cyberaktivismus« und »Nomadentum« verbinden sich in *Bedwin Hacker* in Übereinstimmung mit dem Filmtitel nicht nur auf einer bildlichen, sondern auch auf einer klanglichen Ebene. In der Vortitel-Sequenz des Films, in der das Cartoon-Kamel eine Rede des ehemaligen Präsidenten Truman unterbricht, laufen simulierte Computergeräusche, der metallische Klang einer Tastatur und ein elektronischer Rhythmus zusammen und stellen eine Verbindung zu Cyberaktivismus beziehungsweise Hacking her (s. Sequenz Nr. 1). Kurz darauf wird

109 Vgl. Ebd., S. 147.

110 Die Scoremusik oder auch Off-Musik eines Films ist eine speziell für den Film komponierte Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist und nur vom Publikum, nicht aber von den Filmfiguren wahrgenommen wird (extradiegetische Musik). Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung: »Filmsprachliches Glossar – Rubrik Ton und Musik: Filmmusik«, Kinofenster.de, 2020, [https://www.kinofenster.de/lehmaterial/glossar/?fg\\_action=suchen&fg\\_rubrik=TON+UND+MUSIK](https://www.kinofenster.de/lehmaterial/glossar/?fg_action=suchen&fg_rubrik=TON+UND+MUSIK) (zugegriffen am 01.12.2020).

die Mischung aus elektronischem Rhythmus und Computerklang um eine arabisch scheinende Melodie ergänzt, die Assoziationen zu den Karawanen der Nomaden in der tunesischen Wüste hervorrufft. Die in der Vortitel-Sequenz entwickelte spezifische Kombination aus elektronischem Rhythmus und arabischer Melodie setzt sich anschließend über den gesamten Vorspann des Films fort. Aufgrund ihrer Länge und der Tatsache, dass sie an mindestens einer Stelle des Films wiederholt wird, kann sie als eines der drei großen musikalischen Leitmotive betrachtet werden. Sie soll während der folgenden Analyse den Titel *Oriental Beats 1* tragen.<sup>111</sup> Ein weiteres, zweites Leitmotiv, das *Oriental Beats 2* genannt werden soll, zeichnet sich ebenfalls durch die Verbindung aus elektronischer und orientalisches anmutender Musik aus. Im Unterschied zu dem ersten Motiv bettet es allerdings zusätzlich den imitierten Klang einer Oud, einer arabischen Laute in seine Melodie ein, mit der im Film die Sängerin Frida unterwegs ist.<sup>112</sup>

Das dritte Leitmotiv begleitet mit seinem mechanischen Klang regelmäßig die Botschaften der Hackerin Kalt sowie die Erscheinungen ihres kleinen Cartoon-Kamels auf französischen Bildschirmen. Es wird daher in dieser Arbeit als *Hackbeat* bezeichnet.<sup>113</sup> Dieses Motiv, das besonders häufig wiederholt wird, forciert weniger eine Verbindung von europäischen und arabischen Musikstilen als eine Aufhebung der Grenze zwischen extradiegetischer und intradiegetischer Tonebene. Dadurch evoziert es eine Hybridität, die nicht die Trennung zwischen Kulturen, sondern zwischen Realität und Fiktion destabilisiert. Während der Hacks von Kalt sind jeweils eine auf elektronischen Rhythmen basierende Melodie, der flirrende Klang einer arbeitenden Computerfestplatte und manchmal das metallische Klappern einer Tastatur untrennbar miteinander verknüpft. Das Zusammenlaufen von extradiegetischer elektronischer Musik und intradiegetischen Computer-Geräuschen, das in einer weniger ausgeprägten Form bereits das Leitmotiv *Oriental Beats 1* in der Vortitel-Sequenz prägt, subvertiert die im klassischen Sounddesign konventionell hierarchische Beziehung der beiden Tonspuren zueinander.<sup>114</sup> Gleichzeitig wirken die Computer- und Tastaturgeräusche im *Hackbeat* zum Teil so stark simuliert, dass wiederum in Frage steht, ob sie ihren Ursprung tatsächlich innerhalb der Filmhandlung haben. Es ist somit unmöglich zwischen extra- und intradiegetischer Ebene klar zu unterscheiden. Schließlich wechselt das gesamte Motiv *Hack-*

111 Vgl. Musikprotokoll, Sequenz Nr. 1, min.: 00:00-02:23 und Nr. 24 und 25, min.: 34:32-35:55.

112 Vgl. Ebd., Sequenz Nr. 9 und 10, min.: 09:27-10:50 und Nr. 20, min.: 27:02-28:11.

113 Vgl. Ebd., Sequenz Nr. 10, min.: 11:09-12:02, Nr. 17, min.: 21:28-22:15, Nr. 19, min.: 25:42-25:52, Nr. 27, min.: 37:32-38:07, Nr. 51, min.: 01:26:50-01:27:08.

114 Klassisches Sounddesign geht davon aus, dass sich Filmmusik dem Bild, den Geräuschen und Dialogen unterordnen muss und nur unbewusst wahrgenommen werden soll. Damit ist es Teil einer illusionistischen Ästhetik, die ihre eigene inhärente Hybridität verbirgt und sich stattdessen auf essentialistische Kategorisierungen und hierarchische Ordnungen stützt wie u.a. Feiten treffend beschreibt. Vgl. Feiten: Jim Jarmusch, S. 43ff.

*beat* sogar die Ebenen. Im Verlauf der ersten Botschaft von Kalt, die auf den französischen Bildschirmen erscheint, erweist es sich unvermittelt als intradiegetisch, obwohl der Film sein Publikum vorher darin bestärkt hat, es als extradiegetisch wahrzunehmen. Die Verwirrung liegt in einer Veränderung der Kameraperspektive: von einer Full-Shot-Einstellung, die nur den übertragenden Bildschirm zeigt, geht sie über zur Totalen, die auch die Umgebung des Fernseherers sichtbar macht. Der Fernsehbildschirm erscheint daraufhin inmitten des Wohnzimmers der Familie von Chams, die die elektronische Begleitmusik der Botschaft von Kalt nun entgegen der Zuschauererwartung hören kann (s. Screenshot Nr. 16, Sequenz Nr. 11).<sup>115</sup>

*Bedwin Hacker* weist Musik als ein Produkt aus, das sich wie alle künstlerischen Artefakte intertextueller Verfahren bedient. Vor allem die extradiegetische Filmmusik basiert auf der sogenannten Sampling-Ästhetik, die bestehende Klangfragmente und Melodien in einen neuen musikalischen Kontext überführt.<sup>116</sup> Durch ständiges Zitieren, Umwandeln und Rekontextualisieren lässt der Film neue, innovative musikalische Texte entstehen, deren Ästhetik verschiedene kulturelle Einflüsse reflektiert. Die daraus resultierenden, fraglos harmonisierenden Verbindungen von westlich und arabisch konnotierter Musik verweisen dabei auch auf die Möglichkeit, dass die sich vermeintlich diametral gegenüberstehenden (Musik-)Kulturen musikhistorische und stilistische Gemeinsamkeiten haben. Die drei großen Leitmotive der Scoremusik, die beiden *Oriental Beats* und der *Hackbeat*, charakterisiert außerdem eine sich wiederholende, dominante Grundstruktur, deren Rhythmus und Klang sich jedoch im Verlauf des Films verändert. Diese minimalen Variationen, die ihre Wirkung erst mit der Wiederholung entfalten, zeigen, dass Musik ebenso wie Sprache in Anlehnung an Derridas Konzept der *différance* als eine Verkettung von Verweisen und daher als grundlegend hybrid betrachtet werden kann.<sup>117</sup>

Während die extradiegetische Scoremusik eine Verknüpfung von westlich konnotierten elektronischen Rhythmen mit arabischen Melodien bewirkt und dadurch das hybride Kulturverständnis des Films auf einer übergeordneten Ebene nach außen kehrt, weist die intradiegetische Sourcemusik<sup>118</sup> eine Bandbreite an in Tunesien gespielten Instrumenten und Musikstilen auf. Sie betont damit die kulturelle Vielfalt und den Einfallsreichtum des kleinsten der nordafrikanischen Länder.

115 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 11:12-12:01, 12:18-12:40.

116 Vgl. Feiten: Jim Jarmusch, S. 175ff.

117 Vgl. Ebd., S. 56.

118 Die Sourcemusik oder auch Realmusik ist im Unterschied zur Scoremusik Teil der filmischen Realität. Sie hat eine Quelle (Source) in der Handlung, sodass die Filmfiguren sie hören können. Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung: »Filmsprachliches Glossar – Rubrik Ton und Musik: Filmmusik«.

Da sie von den Figuren im Film selbst erzeugt beziehungsweise abgespielt wird, steht sie in einem besonders engen Zusammenhang mit ihrer kulturellen Identität. Gleich zu Beginn der Filmhandlung sind während des illegalen Sit-ins von Sans-Papiers in Paris, an dem Frida und Chams teilnehmen, Trommeln und Percussion-Instrumente zu hören (s. Sequenz Nr. 3). Fast alle Treffen von Kalt und ihrem *tribu* sind anschließend musikalisch begleitet. Dabei handelt es sich sowohl um traditionelle tunesische Lieder und Melodien als auch um westliche Populärmusik. Kalt und der *tribu* treffen sich im Haus von Am Salah, wo sie tunesische Volkslieder anstimmen, gehen zusammen in einen Techno-Club oder besuchen eine Kneipe, in der Reggae-Musik läuft (s.u.a. Sequenzen Nr. 22, 34 und 35). Sowohl die elektronische Musik in dem Club als auch der Reggae sind von regionalen musikalischen Traditionen beeinflusst. Der Zuschauer in *Bedwin Hacker* wird dadurch Zeuge einer lebendigen Musikszene, die ein modernes Tunesien repräsentiert, das seine Identität zwischen den Kulturen sucht. Vor allem die Sängerin Frida steht mit ihrer Musik für eine tunesische Kultur, die an ihren eigenen Wurzeln festhält, während sie gleichzeitig Europa die Hand reicht.<sup>119</sup> Als sie im Amphitheater von El Djem ein Konzert gibt, ergänzt sie westlich konnotierte elektronische Rhythmen mit einem melismatischen Gesang des friedensversprechenden arabischen Grußwortes السلام عليكم (as-salaamu 'alaykum = dt. »Friede mit euch«) (s. Sequenzen Nr. 44 und 46).

Ebenso wie die extradiegetische Filmmusik schlägt auch die intradiegetische Source Musik eine Brücke zwischen westlich-europäischer und arabisch-maghrebinischer Kultur. Außerdem stellt sie, wenn sie von Frauen wie Frida produziert wird, ein Mittel weiblicher Selbstbehauptung dar. Als Sängerin, die in der Öffentlichkeit für Frieden plädiert und sich mit ihrer Musik und ihrem Auftreten über althergebrachte Traditionen hinwegsetzt, verkörpert Frida ein modernes tunesisches Frauenbild.

Indem die facettenreiche intradiegetische Source Musik ausnahmslos den tunesischen Figuren und ihren Räumen entspringt, strukturiert sie im Film zwei gegensätzliche Pole. Auf der einen Seite reflektiert sie die transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit und Offenheit der tunesischen Charaktere, auf der anderen Seite bringt sie durch ihre Abwesenheit bei den französischen Figuren deren homogene Zugehörigkeitskonzeption und Verslossenheit zum Ausdruck. Im Unterschied zu der tunesischen Hackerin und ihrem *tribu* bewegen sich die französischen Geheimdienstagent:innen in ihrem Alltag fast ausschließlich zwischen den brummenden Computern ihrer Diensträume und der Stille ihrer Appartementwohnungen.

Der Soundtrack in *Bedwin Hacker* zeichnet sich schließlich sowohl auf der extradiegetischen als auch intradiegetischen Ebene durch eine wechselnde Instrumentierung sowie eine Verbindung von westlich-europäischen mit arabischen bezie-

119 Vgl. Martin: Screens and Veils, S. 147.

hungsweise maghrebischen Musikkulturen aus. Damit ist er an der Übersetzung von Kultur unmittelbar beteiligt, denn er fungiert als ein Ort der kulturellen Begegnung, der die Differenzen zwischen Europa und dem Maghreb aber vor allem ihre gemeinsame Geschichte hörbar macht. Der Film stellt Musik auf diese Weise als eine Form der universalen, non-verbalen Sprache dar, die zwar nicht Frieden schaffen, wohl aber zukunftsweisende Impulse für die Verständigung zwischen den Kulturen stiften kann. Vor diesem Hintergrund kann die vollständige Abwesenheit von Musik aufseiten der französischen Figuren als Hinweis auf die potenzielle Gefahr einer wachsenden Leerstelle des interkulturellen Dialogs in Frankreich interpretiert werden.

## 4.6 Dopplungen von Subjekt und Raum

In *Bedwin Hacker* tragen außer der Inszenierung von Sprache, Schrift und Musik noch weitere Erzähltechniken zur (De-)Konstruktion von Grenzen und identitätsbildenden Kategorien und somit zu einer hybriden Erzählweise bei. Der Film nutzt Dopplungen, Parallelen, Analogien und Ähnlichkeiten sowie das Stilmittel der *Mise en abyme*, das wiederholende Verschachteln von gleichen thematischen oder optischen Einheiten, um polarisierende Diskurse und damit einhergehende ein- und ausgrenzende Raumkonstruktionen zu hinterfragen. Ein paradigmatisches Beispiel für eine Dopplung, die die Grenzen von Kultur, Raum und Subjektivität überschreitet, stellt die bereits in Kapitel 4.1.1. genauer analysierte Erscheinung des kleinen Cartoon-Kamels Bedwin auf den französischen Fernsehbildschirmen dar. Als Avatar der tunesischen Hackerin Kalt verkörpert Bedwin eine zwar imaginierte, aber deswegen nicht minder reale Spielform ihres Selbst, und hebt damit die Trennung zwischen materieller und immaterieller Ebene sowie zwischen Eigen und Fremd auf. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern der Film, indem er erstens unter anderem durch Dopplungen und Parallelen sowie zweitens mithilfe der *Mise en abyme* Figuren und Räume in Beziehung zueinander setzt, die starre Trennung von Identität und Differenz destabilisiert und damit diese Kategorien als kulturell und sozial hergestellte Konstruktionen ausweist.

### 4.6.1 Optische Parallelen als Spiel mit Gleichheit und Fremdheit

Die beiden Protagonistinnen in *Bedwin Hacker*, Kalt und Julia alias Marianne, gleichen sich trotz ihrer unterschiedlichen kulturellen und politischen Verortung in vielerlei Hinsicht. Vor allem ist die Ähnlichkeit ihres Erscheinungsbildes auffällig: Beide Frauen tragen einen Kurzhaarschnitt und kleiden sich sportlich mit Hose,

T-Shirt und Turnschuhen.<sup>120</sup> Außerdem bedienen sie sich jeweils eines Markenzeichens. Während Kalt fast immer ein Basecap in Militärfarben trägt, hat Julia außerhalb ihres Büros und ihrer Wohnung meist eine lederne Motorradjacke an (s. Screenshot Nr. 8 und 17 u.a. Sequenzen Nr. 2 und 5). Die zwei Kleidungsstücke haben gemeinsam, dass sie nicht nur eine Schutzfunktion, sondern auch Symbolcharakter haben. Sowohl die Lederjacke als auch das Basecap haben innerhalb verschiedener, ursprünglich aus den USA stammender Subkulturen einen hohen symbolischen Stellenwert. Die Lederjacke legt Assoziationen zur Welt der Rocker und Biker sowie der Punkszene nahe und das Basecap zu jugendlichen Straßenkulturen wie vor allem der afroamerikanischen Hip-Hop-Bewegung. Die Kleidungsstücke sind damit Bestandteil unterschiedlicher kultureller Gegenbewegungen innerhalb derer sie Kultstatus erlangt haben. Gleichzeitig entsprechen sie aber auch der Dienstkleidung in einigen Institutionen der staatlichen Exekutive. Die Lederjacke und das Basecap werden in vielen Teilen der Welt bei der Polizei oder der Armee getragen. Die kleidungsspezifischen Markenzeichen der Protagonistinnen sind in ihrer Bedeutung somit ausgesprochen ambivalent, denn die Sprengung und Stabilisierung staatlicher und gesellschaftlicher Normen und Grundstrukturen überlappt sich in ihnen auf komplexe Weise. Offensichtlich übt Julia mit ihrer Lederjacke nicht unmittelbar Widerstand an Staat und Gesellschaft. Vielmehr zeigt sie mit ihrer Tätigkeit beim Geheimdienst ihre staatliche Loyalität. Die Tatsache allerdings, dass sie außerdem Motorrad fährt, fügt sich nicht in das Bild der seriösen Geheimdienstagentin und wirft die Frage nach einem Doppelleben auf (s. Sequenz Nr. 5). Kalt dagegen grenzt sich von staatlichen Institutionen klar ab. Als Hackerin gefährdet sie sogar aktiv deren Funktionsweise. Ihr Basecap, das mit seiner Tarnfarbe einen Bezug zum Militär herstellt, bedeutet daher eine subversive Aneignung und Umdeutung staatlicher, insbesondere militärischer Kleidung.

Beide Kleidungsstücke, die die Protagonistinnen als ihr Markenzeichen bestimmt haben, besitzen ein geschlechtsspezifisches Image. Sie werden mit einem normativen Männlichkeitsideal in Verbindung gebracht und widersprechen dadurch, ebenso wie der Kurzhaarschnitt und die Turnschuhe der beiden Protagonistinnen, stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit. Die Aneignung dieser geschlechtlich markierten Kleidungsstücke kann auch als ein feministischer Akt betrachtet werden, denn sie subvertiert die Idee einer genuinen Einteilung in zwei Geschlechter und deren Markierung qua äußerlicher Merkmale. Kalt und Julia ähneln sich somit in ihrer gender-nonkonformen Erscheinung, die durch ihre Berufswahl und finanzielle Unabhängigkeit zusätzlich ergänzt wird. Als studierte Informatikerinnen sind sie in Branchen – Geheimdienst und Hackertum – tätig, die für gewöhnlich männlich dominiert sind. Außerdem ist weder Kalt noch Julia verheiratet und/oder Mutter. Die auffällige Ähnlichkeit der beiden Protagonistinnen,

120 Vgl. Hudson: »Surveillance and Disinformation Hacked«, S. 3.

die vor allem ihr Aussehen betrifft, koinzidiert mit ihrer räumlichen, kulturellen und geopolitischen Differenz. Die beiden Frauen sind sich gleichzeitig ähnlich und fremd. Diese ambivalente Beziehung zeigt die instabile Verfasstheit von Identität, die niemals getrennt von der Differenz existiert, sondern immer schon von ihr durchdrungen ist.

Zusätzlich zu der Verbindung, die der Film zwischen Julia und Kalt herstellt, setzt er einige Räume optisch in Beziehung zueinander. Durch aufeinanderfolgende Bildausschnitte zieht der Film eine Parallele unter anderem zwischen den Dünen der Sahara, der inneren Landschaft einer auseinandergenommenen Festplatte und den in den Himmel ragenden Hochhäusern von *La Défense*, die darauf verweist, dass Grenzen willkürlich sind; ob zwischen Kulturen, Räumen oder vermeintlich naturgegebenen und technisch erzeugten Oberflächen.<sup>121</sup> Er macht somit deutlich, dass es sich bei Abgrenzungen und Strukturen nie um naturgegebene und ideologiefreie Anordnungen, sondern immer um Konstruktionen handelt, die erst durch kulturelle und soziale Zuschreibungen hergestellt werden.

#### 4.6.2 *Mise en abyme*: Destabilisierung von Raumstrukturen

Neben Dopplungen und Parallelen zwischen Figuren und Räumen nutzt *Bedwin Hacker* das Erzählverfahren der *Mise en abyme*. Die Verschachtelung stellt, wie auch Florence Martin treffend feststellt, ein wesentliches stilistisches Mittel für die narrative Gestaltung und Entwicklung des Films dar.<sup>122</sup> Bereits die erste Sequenzfolge weist darauf hin, dass der Film durch eine endlose Aneinanderreihung von Bildschirmen geprägt ist, die wiederum eine Reihe thematischer Öffnungen und Verkettungen nach sich zieht. Der Blick des Zuschauers fällt zunächst auf einen schwarz-weißen Bildschirm, der eine bekannte Rede von Truman über die Errungenschaften der Kernkraftenergie projiziert und anschließend auf die Kinoleinwand, auf der erst die Auflistung der Mitglieder des Filmstabs und danach der *Sit* in der *Sans-Papiers* in Paris zu sehen sind, bei dem sich auch Qmars Mutter Frida aufhält. Schließlich fokussiert er einen Fernsehbildschirm im Hackspace von Kalt in Midès, der die polizeiliche Räumung des *Sit*-ins live überträgt (s. Screenshot Nr. 18, Sequenzen Nr. 1, 2, 3 und 4). Diese Bildabfolge spannt einen Bogen vom Ost-West-Konflikt des Kalten Krieges zu den aktuellen Debatten der Immigrationspolitik, in denen die Bewohner:innen des globalen Südens denjenigen des Nordens gegenübergestellt werden. Sie verweist damit auf die historische Kontinuität kultureller Abgrenzungsdiskurse, die ihren Ausdruck in den neuen Medien finden.<sup>123</sup>

121 Vgl. Ebd.

122 Vgl. Martin: *Screens and Veils*, S. 131ff.

123 Vgl. Ebd., S. 136.

Gleichzeitig reflektiert sie, wie Martin konstatiert, die sprunghafte und zufalls-generierte Wissensaneignung über Hyperlinks im globalen World Wide Web, die Querverweise und Verknüpfungen zwischen Themen herstellen, die auf den ersten Blick zeitlich, räumlich und inhaltlich weit voneinander entfernt sind.<sup>124</sup>

Anhand der Aneinanderreihung und Verschachtelung von Fernseh- und Computerbildschirmen, die unterschiedliche Bilder projizieren, zeigt *Bedwin Hacker*, dass visuelle Kultur im Zeitalter von Massenkommunikation und Globalisierung eine zentrale Rolle bei der Vermittlung von Lebensweisen und -welten spielt. So evoziert die *Mise en abyme* der Bildschirme Transkulturalität. Die Bildschirme folgen nicht nur aufeinander, sie leiten vor allem Informationen und Bilder von einem Ort zum anderen weiter und beteiligen sich damit an der globalen Bilderwanderung und zunehmenden Verdichtung der Welt. Frankreich und der Maghreb stehen sich dadurch nicht mehr als klar voneinander abgegrenzte, homogene Kulturräume gegenüber, sondern sind bereits durch die Übertragungen der Fernseh- und Computerbildschirme, die für transnationale Kommunikation und Vernetzung stehen, permanent miteinander verbunden. Die *Mise en abyme* fungiert somit nicht nur als eine elegante Überleitung zwischen zwei Szenen, sondern vor allem als eine Strategie, um verschiedenkulturelle Räume und Figuren auch innerhalb einer Kameraeinstellung miteinander zu verknüpfen, statt sie nur neben- oder nacheinander abzubilden. Insbesondere die emblematische erste Sequenzabfolge des Films, in der die Kamera hintereinander die Truman-Rede, den Sit-in von Sans-Papiers in Paris und das Haus in Midès, wo Kalt sich mit Mehdi und Qmar aufhält, in den Fokus rückt, stellt eine transkulturelle Verbindung zwischen Frankreich und Tunesien her. Über das Medium des Fernsehbildschirms werden die verschiedenen Räume, in denen die Erzählung stattfindet – die tunesische Wüste, die französische Metropole und der Cyberspace – zunächst kontrastiert, um anschließend zueinander in Beziehung gesetzt und aus ihrer herkömmlichen oppositionellen Gegenüberstellung herausgelöst zu werden. Damit greift die erste Sequenzfolge eine der zentralen Dynamiken des Films auf, die in der analogen Sichtbarmachung und Infragestellung oppositioneller Konstruktionen besteht.

Indem *Bedwin Hacker* Bildschirme und Räume miteinander verknüpft, gerät die Unterscheidung zwischen Raum und Raumbild zunehmend ins Wanken. Raumstrukturen stellt der Film damit als diskursiv, kulturell und visuell hergestellte Realitäten dar, die vor allem im Zeitalter neuer Medien fragil und veränderbar sind. Ausgehend von dem Raum, in den die jeweilige Sequenz eingebettet ist, zeigt der Film mit jedem Bildschirm einen neuen Raum. Die *Mise en abyme* der Bildschirme evoziert somit unmittelbar eine Vervielfachung und Dynamisierung der Räume. Sie erweitert den Raum außerdem, indem sie das zuvor raumzeitlich Abwesende

---

124 Vgl. Ebd., S. 135.

über den Bildschirm in den Handlungsraum der jeweiligen Sequenz integriert. Dadurch destabilisiert sie die Grenzen von Raum, insbesondere die Unterscheidung zwischen der filmischen Realität und ihrer Repräsentation. *Bedwin Hacker* bindet nicht nur das Fernsehen, sondern auch den Computer, der Zugang zum Cyberspace gewährt, in die *Mise en abyme* der Bildschirme ein. Damit überschreitet der Film neben kulturellen und räumlichen auch mediale Grenzen. Die Besonderheit von Computer und Cyberspace ist dabei, dass sie im Gegensatz zum Fernsehen eine aktive Erfahrung, Gestaltung und sogar Aneignung von Raum ermöglichen. So gelingt es der tunesischen Hackerin Kalt dank der partizipativen Struktur des Cyberspace zwischen Frankreich und Tunesien sowie zwischen »realem« und virtuellem Raum zu pendeln.

Der Bildschirm fungiert in *Bedwin Hacker* nicht nur als Medium, sondern auch als Indikator räumlicher Grenzüberschreitung. Der Blick von Kalt auf den Fernseh Bildschirm, der die Proteste von Sans-Papiers in Frankreich nach Midès überträgt, nimmt ihre anschließende Reise nach Paris vorweg. Nachdem Kalt in Midès gemeinsam mit Qmar und Mehdi die Räumung des Sit-ins im Fernsehen beobachtet hat, fährt sie selbst auf direktem Weg nach Frankreich, um die sich dort illegal aufhaltende Frida vor der Festnahme durch die französischen Immigrationsbehörden zu bewahren. Durch die *Mise en abyme* der Bildschirme vollführt *Bedwin Hacker* in der ersten Sequenzabfolge eine zirkuläre, Kulturen wie Räume durchquerende Bewegung von Midès nach Paris, zurück nach Tunesien und wieder nach Frankreich, die schließlich die Überleitung zur nächsten Szene, der Befreiung Fridas aus dem Verhör der französischen Immigrationspolizei, darstellt (s. Sequenzen Nr. 4 und 6).

In ihrer Verweisstruktur wirken die aneinandergereihten Bildschirme in *Bedwin Hacker* weniger als reine Projektionsflächen, denn als Ausgangspunkte einer Öffnung zum Anderen hin. Die erste Botschaft des Cartoon-Kamels, »il existe d'autres époques, d'autres lieux, d'autres vies«<sup>125</sup>, kündigt diese Begegnung mit dem kulturell Anderen, die jeder Bildschirm herstellt und die den Filmfiguren ebenso wie den Zuschauern eine Erfahrung von Differenz vermittelt, an. Die Fernseh- und Computerbildschirme übertragen fremde Welten, Landschaften und kulturelle Praktiken in die Räume des vermeintlich Eigenen: In das Haus von Mehdi und Qmar in Midès dringt mittels Nachrichtensendung die Bewegung der Sans-Papiers in Frankreich, während sich in französischen Wohnzimmern ein arabischsprechendes Cartoon-Kamel aufhält. Im Unterschied zu den tunesischen Figuren im Film brauchen die Bildschirme für ihre virtuellen Grenzüberschreitung allerdings kein Visum und keine staatliche Erlaubnis. Als Mittel der Kommunikation, die Meldungen und Nachrichten aus der ganzen Welt versenden, tragen sie zum Kontakt zwischen Kulturen bei. Gleichzeitig deutet ihre »Rahmung«, wie Martin feststellt,

125 El Fani: »Bedwin Hacker« min.: 11:43.

darauf hin, dass ihre Vermittlung immer nur Ausschnitte beinhalten kann. Die kulturelle Öffnung, die jeder Bildschirm impliziert, ist somit niemals vollkommen, sondern immer durch die Grenzen des Bildfeldes beschränkt.<sup>126</sup>

Die Konfrontation mit Andersheit via Bildschirm richtet sich in *Bedwin Hacker* an zwei unterschiedliche Zielgruppen. Je nachdem, was die Bildschirme übertragen und wen sie adressieren, steht entweder die maghrebinsche oder die französische Bevölkerung der Erfahrung von Fremdheit gegenüber. Zwar stehen die beiden Kulturen bereits seit langem in Beziehung zueinander, sodass sie jeweils Elemente des anderen übernommen haben, ihre Verständigungsmöglichkeiten aber sind aufgrund der Abgrenzungen, die sie zum Zweck der Identitätsvergewisserung vornehmen, dennoch eingeschränkt. So kennen die französischen Figuren in *Bedwin Hacker* etwa die Geografie Tunesiens, die Sprache, Schrift und Religion des nordafrikanischen Landes hingegen stellt für sie ein Rätsel dar. Die Bildschirme bringen die Kulturräume in einen Austausch, der auch bislang unangefochtene Grenzziehungen in Frage stellt. Damit fungieren sie als Durchgang zum jeweils Anderen und zeigen, dass Kulturen und ihre Räume grundsätzlich durchlässig und plural sind.

Über die Bildschirme treten auch mediale Texte und Formate in einen Dialog miteinander. Die Fernseh- und Computerbildschirme zeigen Ausschnitte aus europäischen und amerikanischen Nachrichtensendungen, Liveübertragungen von Sportveranstaltungen wie Fußball, Musik- und Werbeclips, Pornos sowie Dokumentar- und Spielfilme (s. u.a. Sequenzen Nr. 17, 27 und 44). Dadurch integriert der Film verschiedene Medienformate und -inhalte, die wiederum die Besonderheiten des 21. Jahrhunderts sowie deren mediale Darstellung reflektieren. Die Mehrheit der Ausschnitte stellt dabei durch ihre Kontextualisierung eine Verbindung zu globalen Problemen her und greift subtil das westliche Wertesystem sowie dessen Vorherrschaft an. Vor allem die Fragmente aus Werbung und Sport verweisen auf die zunehmende Kommerzialisierung fast aller Bereiche des täglichen Lebens, von Kultur über Wissenschaft bis hin zu Sexualität und dem weiblichen Körper. Die Bildausschnitte aus Dokumentarfilmen und aus der Medienberichterstattung hingegen betten eine »journalistische Stimme« in die filmische Erzählung ein, die Kritik an der westlichen Doppelmoral übt, bei der die Forderung nach Demokratie und Menschenrechten der Durchsetzung wirtschaftlicher Interessen gegenübersteht. Oftmals referieren die Ausschnitte dabei auf wiedererkennbare Bilder globaler kollektiver Erfahrungen und ihre kanonischen Darstellungen in den europäischen und US-amerikanischen Medien. Die Bilder eines aufsteigenden Atompilzes gleich zu Beginn des Films etwa wecken Erinnerungen an eine Reihe von Unfällen in kerntechnischen Anlagen wie beispielsweise die nukleare Katastrophe in Tschernobyl (s. Screenshot Nr. 19, Sequenz Nr. 1).

126 Vgl. Martin: Screens and Veils, S. 139.

In Verbindung mit dem Ausschnitt aus einer Rede von Truman über die Errungenschaften der Kernkraftenergie reflektieren die Bilder auch die komplexen und voneinander abhängigen Funktionsweisen von Politik und Medien. Im Kontext der globalen Hierarchien scheinen die internationalen Medien weniger die Rolle eines Kommunikationsmittels denn einer Institution einzunehmen, die einem westlichen Wahrheits- und Wissensregime dient.

Schließlich setzt *Bedwin Hacker* mit der *Mise en abyme* der Bildschirme auch verschiedene historische und politische Ereignisse in Beziehung zueinander. Auf diese Weise veranschaulicht der Film die genuine Verflechtung historischer und politischer Phänomene. Darüber hinaus zeigt er, dass die Massenmedien dazu neigen, Informationen vereinfacht und einseitig darzustellen. So verweist die Sequenzfolge zum Thema Kernenergie auf das gewinn- und wachstumsorientierte Entwicklungsparadigma der westlichen Gesellschaften, das zu Lasten einer globalen ökologischen und sozialen Gerechtigkeit geht. Gleichzeitig macht sie deutlich, dass die westlichen Medien, die im Zeitalter der Globalisierung dominieren, europäische und US-amerikanische Erfindungen und Produktionen idealisieren und dabei die von ihnen ausgehenden Gefahren verschweigen (s. Sequenz Nr. 1). Dagegen formuliert die darauffolgende Sequenzfolge, die demonstrierende *Sans-Papiers* in Paris zeigt, eine Kritik an den nationalen Abgrenzungspolitiken, die den aktuellen Migrationsbewegungen entgegenstehen. Dabei rekurriert sie auf die Ereignisse im Jahr 1996 in Paris, als ein Zusammenschluss von *Sans-Papiers*, die größtenteils aus den Unterkünften für afrikanische und nordafrikanische Wanderarbeiter im Pariser Vorort Montreuil kamen, gegen die französische Einwanderungspolitik mobilisierte. Erst mit der Massenbesetzung der Kirche Saint-Bernard und ihrer anschließenden Zwangsräumung fand die Protestbewegung Eingang in die französische Berichterstattung (s. Sequenzen Nr. 3ff.). Durch die *Mise en abyme* der Bildschirme werden historische, wirtschaftliche und politische Entwicklungen wie die Polarisierung von Ost und West infolge des Kalten Krieges, das Hierarchiegefälle zwischen dem globalen Norden und Süden, das auch für die weltweite Migration mitverantwortlich ist, sowie die Globalisierung und Digitalisierung der Medienlandschaft in Verbindung zueinander gebracht. Sie erscheinen dadurch nicht mehr als voneinander unabhängige, sondern als auf komplexe Weise miteinander verbundene und nur in ihrem Zusammenhang zu verstehende Geschehnisse.

Durch ihre Nähe zum Abgrund und endlosen Aufschub, die Derrida in seinem Aufsatzband *La dissémination* näher untersucht hat, visualisiert die *Mise en abyme* die Unabschließbarkeit von Bedeutung.<sup>127</sup> So öffnet jeder Bildschirm den Blick für einen neuen Raum oder Sachverhalt, der jedoch immer nur in Verbindung mit dem vorhergehenden Sinn ergibt. Damit stellt die *Mise en abyme* identitätslogische Setzungen und Begrifflichkeiten in Frage, die der Film bereits auf der Ebene seiner

127 Vgl. Hobson, Marian: Jacques Derrida: opening lines, London: Routledge 1998, S. 75ff.

Erzählung angreift. Außerdem destabilisiert sie die allgemein hin geforderte Einheitlichkeit und Kohärenz der Narration, denn keiner der Bildschirme in *Bedwin Hacker* kann als »Original« ausgewiesen werden, sondern erst gemeinsam konstituieren sie die filmische Erzählung. Die Öffnungen und Unklarheiten, die dadurch entstehen, entziehen den Film einer allzu klaren Deutung. Indem die *Mise en abyme* zudem das Medium des Bildschirms autoreferenziell reflektiert, zeigt sie dessen performative Wirkung, die einer reinen Abbildfunktion widerspricht.

## 4.7 Fazit

Im Zentrum von *Bedwin Hacker* steht der Cyberaktivismus der Protagonistin Kalt, die von Tunesien aus anarchistische Botschaften in Begleitung eines kleinen Cartoon-Kamels über die französischen Fernsehbildschirme schickt. Dabei hinterfragt der Film, wie die vorhergehende Analyse herausgestellt hat, monolithische Konzepte von Identität und Zugehörigkeit. Vor allem die Protagonistin des Films, die tunesische Hackerin Kalt, wendet sich in ihren Botschaften gegen die Abgrenzungspolitiken Frankreichs gegenüber der Bevölkerung seiner ehemaligen Kolonien im Maghreb. Sie kritisiert das Fortbestehen kolonial geprägter hierarchischer Strukturen und Beziehungen, das sich vor allem in einem abwertenden und vorurteilsbehafteten Blick auf Migrant:innen spiegelt. Die Angst der früheren Kolonialmacht Frankreich vor Einwanderer:innen aus dem Maghreb stellt sie dabei als einen Widerspruch zu den zahlreichen historischen, kulturellen und politischen Verbindungen der beiden Länder dar.

Auf verschiedenen Ebenen zeigt der Film, dessen Titel bereits zwei sich vermeintlich gegenüberstehende Kategorien – Beduinen und Hacker – miteinander verknüpft, dass sich die maghrebische und französische Kultur und Sprache spätestens seit der Kolonialisierung gegenseitig beeinflussen. Insbesondere die Kultur und Sprache in Tunesien stellt er als durch die koloniale Vergangenheit geprägt dar. Die tunesischen Charaktere, allen voran die Hackerin Kalt, zeichnet er folglich als genuin hybride Subjekte, deren Identität sich in einem kulturellen »Dazwischen« konstituiert. Sie sprechen nicht nur fließend Arabisch und Französisch, sondern verbinden die beiden Kulturen auch in ihrer Mode, Musik, Ess- und Freizeitkultur. Daneben überschreitet Kalt die kulturellen und nationalen Grenzen mit ihrem Cyberaktivismus. Sie erlangt dadurch eine Mobilität, die tunesische Staatsbürger:innen sonst nur selten haben und wirft die Frage nach der Aktualität nationalen Denkens und Handelns im Zeitalter von Digitalisierung und Globalisierung auf.

Den tunesischen Figuren, die sich zwischen den Kulturen verorten, stellt *Bedwin Hacker* zum einen die französische Geheimdienstagentin Julia alias Marianne und ihre Kolleg:innen gegenüber, die eine Konzeption von Zugehörigkeit vertreten, die sich am kulturell vereinheitlichenden Nationalstaatsmodell orientiert, so-

wie zum anderen den franko-tunesischen Journalisten Chams, der in Paris auf seine französische Staatsbürgerschaft wartet. Seine Assimilationsbereitschaft an die französische Kultur, die seinem prekären Aufenthaltsstatus entspringt, schränkt seine Freiheit und Selbstbestimmung ein. Indem der Film die hybride Identität der tunesischen und die monolithisch-nationalen Zugehörigkeitsvorstellungen von französischen Charakteren in ein Spannungsverhältnis setzt, zeigt er, ähnlich wie *Le jour du roi* von Abdellah Taïa, dass im Kontext der Globalisierung Öffnung und Schließung, Vernetzung und Distanzierung oftmals parallel zueinander verlaufen.<sup>128</sup> Außerdem bewegt er sich dadurch selbst, wie auch *Le jour du roi*, in einer Endlosschleife der analogen Konstruktion und Dekonstruktion von Identität. Während Kalt die Unterschiede zwischen Kulturen und Geschlechtern spielend überwindet, zieht Julia permanent neue Grenzen. Gleichzeitig weisen die beiden Frauen gleichermaßen viele Gemeinsamkeiten wie Unterschiede auf. Die Inszenierung von einerseits Einsprachigkeit und andererseits Mehrsprachigkeit, die Kombination von kulturell unterschiedlich konnotierten Musikstilen sowie der Einsatz von optischen Parallelen und dem Stilmittel der *Mise en abyme* vervollständigt das Pendeln des Films zwischen Identität und Differenz auf der narrativen Ebene.

Die Darstellungen verschiedener Formen von Identität mit Blick auf Kultur und Sprache sind in *Bedwin Hacker* mit der Genderfrage eng verknüpft. Die drei Hauptfiguren Kalt, Julia alias Marianne und Chams, die jeweils unterschiedliche Zugehörigkeitskonzeptionen und kulturelle sowie soziale Positionen vertreten, haben sexuelle Verhältnisse untereinander. Das Resultat ist eine Dreiecksbeziehung, die durch die verschiedenen Figuren und ihre Abhängigkeiten sowie Hierarchien untereinander, die komplexe Verschränkung von kultureller, geschlechtlicher und klassenspezifischer Identität im Feld der globalen Machtverhältnisse verbildlicht. Kalt und Julia verbindet, dass sie als Frauen für ihre Unabhängigkeit und Karriere kämpfen, gleichzeitig aber haben sie aufgrund ihrer unterschiedlichen kulturellen und klassenspezifischen Herkunft eine andere politische Einstellung und Vorstellung von Zugehörigkeit. Sie zeigen damit paradigmatisch, dass geschlechtliche Gleichheit die Unterschiede von Kulturen und Klassen nicht aufhebt, sondern grundsätzlich von ihnen durchdrungen ist.

Die Dreiecksbeziehung markiert außerdem den Ausgangspunkt für eine Inszenierung weiblicher Bisexualität, die die binäre Geschlechterordnung in Frage stellt und eurozentrische Projektionen über Geschlecht und Sexualität in arabischen Ländern konterkariert. Die tunesische Hackerin Kalt fordert, indem sie nicht

---

128 Vgl. Conrad, Sebastian und Andreas Eckert: »Globalgeschichte, Globalisierung, multiple Modernen: Zur Geschichtsschreibung der modernen Welt«, in: Conrad, Sebastian (Hg.): *Globalgeschichte: Theorien, Ansätze, Themen*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2007, S. 7-49, hier S. 20f.

nur technologisch versiert ist, sondern zudem selbstverständlich sexuelle Beziehungen mit Frauen und Männern eingeht, westliche Klischeevorstellungen über Frauen aus dem Maghreb heraus. In einem Interview von 2002 bestätigt die Regisseurin Nadia El Fani, dass ihr Film auch auf die europäischen Perspektiven antwortet, die tunesische Frauen als unterwürfig und unselbstständig konturieren und damit der tunesischen Kultur ihre Modernität absprechen:

Jamais en Tunisie on ne m'a dit que Kalt n'était pas une femme tunisienne alors que je l'ai souvent entendu dans les commissions de financement européennes. [...] Il s'agit de casser les clichés en montrant que c'est aussi possible et présent dans notre culture. C'est un racisme à l'envers de refuser à notre culture sa modernité.<sup>129</sup>

Die Bisexualität der Hackerin wurde in den Diskussionen und Rezensionen über den Film kaum angesprochen. Die Tatsache, dass Kalt in zwei Szenen »oben ohne« erscheint, löste hingegen in Tunesien eine Kontroverse aus (s. Sequenzen Nr. 9 und 38). Die Folge dieses Tabubruchs bezüglich körperlicher Entblößung war eine Intervention des tunesischen Kulturministeriums, das von der Regisseurin forderte, einige Dialoge, in denen sich die Filmfiguren kritisch über den Islam oder die politische Situation in Tunesien äußern, zu kürzen, sowie die Szenen, in denen die Protagonistin barbusig erscheint zu entfernen.<sup>130</sup> Während El Fani den Auflagen in Bezug auf den Text widerwillig nachkam, weigerte sie sich, die »Nacktszenen« aus ihrem Film herauszuschneiden und drohte dem Ministerium mit dem Entfachen internationalen Protests.<sup>131</sup> Auf diese Weise hat sie es nicht nur geschafft, einen außergewöhnlichen Film zu produzieren, der sich die Freiheit nimmt, die Existenz weiblicher Sexualität und Körperlichkeit als Selbstverständlichkeit zu inszenieren, sondern sie hat auch die Grenzen dessen, was in Tunesien gezeigt werden kann, ausgeweitet. Als erste bisexuelle Protagonistin in einem tunesischen Film zeigt die Hackerin Kalt, dass Möglichkeiten der freien körperlichen und sexuellen Entfaltung für Frauen trotz der sie umgebenden restriktiven Konventionen auch in arabisch-islamischen Ländern wie Tunesien bestehen.<sup>132</sup> Die Tatsache, dass die Regisseurin den Film ihrer Großmutter gewidmet hat kann dabei als Hinweis interpretiert werden, dass der Kampf um Freiheit und Autonomie von Frauen in Tunesien nicht erst seit der Unabhängigkeit existiert.<sup>133</sup>

129 Barlet, Olivier: »Casser les clichés: à propos de *Bedwin Hacker*. Entretien d'Olivier Barlet avec Nadia El Fani«, *Africultures*, 02.09.2002, <http://africultures.com/casser-les-cliches-a-propos-de-bedwin-hacker-2511/> (zugegriffen am 05.02.2018).

130 Vgl. Gugler: »*Bedwin Hacker* (Nadia El Fani): A Hacker Challenges Western Domination of the Global Media«, S. 289.

131 Vgl. Ebd.

132 Vgl. Martin: »Écran pour tous? Personnages gays dans trois films phares tunisiens«, S. 120.

133 Vgl. Gauch: »Jamming civilizational discourse«, S. 38.

Die Darstellung von weiblicher Emanzipation und Sexualität funktionalisiert *Bedwin Hacker* dazu, starre gesellschaftliche Normen und Grenzziehungen in Frage zu stellen und auf die Chancen einer kulturellen und geistigen Öffnung hinzuweisen. Der Film führt die Grenzen, die ein Leben in Tunesien charakterisieren allerdings nicht ausschließlich auf den Islam oder das diktatorische Regime Ben Alis, sondern gleichermaßen auf die restriktive europäische Immigrationspolitik und eine asymmetrische Globalisierung zurück, die das koloniale Machtgefälle zwischen dem Maghreb und Europa zementiert. Damit schreibt er sich in das von Abdelkébir Khatibi skizzierte ideologiekritische Konzept einer »doppelten Kulturkritik« ein, das eine Strategie der Dekonstruktion und Entkolonialisierung sowohl der »eigenen« als auch der »fremden« Kultur darstellt.<sup>134</sup> Die tunesischen Charaktere in *Bedwin Hacker*, allen voran die Hackerin Kalt, müssen sich sowohl gegen die polizeistaatlichen Strukturen in Tunesien als auch gegen die rassistischen Vorurteile und Desinformationskampagnen der französischen Regierung zur Wehr setzen.

*Bedwin Hacker* kann schließlich als Ausdruck einer entgrenzenden filmischen Erzählung betrachtet werden. Der Film stellt nicht nur identitätsbildende Kategorien bezüglich Kultur, Geschlecht und Klasse in Frage, sondern überwindet auch die herkömmlichen Grenzen von Genre, Ästhetik und Rezeption. Er verbindet klassische Elemente des in erster Linie US-amerikanisch und europäisch geprägten Agentenfilms, wie die Inszenierung von Geheimdiensten, Polizeieskorten und Hightech-Geräten sowie die Konfrontation zweier auf den ersten Blick unterschiedlicher Gegenspieler, mit dem Effekt der *Mise en abyme*, der an die Rahmenhandlung der *Sheherazade aus Tausendundeiner Nacht* erinnert. Die bei *Sheherazade* durch Mündlichkeit geprägte *Mise en abyme* überträgt er auf das Medium der Fernseh- und Computerbildschirme und damit in das moderne Zeitalter der Digitalisierung. Außerdem modifiziert er die üblicherweise starre, männlich und europäisch beziehungsweise US-amerikanisch dominierte Motivlage des westlichen Agentenfilms, indem er eine weibliche Hackerin aus Tunesien zur Protagonistin macht. Ihre Intentionen und ihre Vorgehensweise stellt er dabei als moralisch akzeptabel dar, während er ihre Gegner:innen, die französische Geheimdienstagentin und ihre Kolleg:innen skrupellos wirken lässt. Das filmische Genre des Agententhrillers löst er somit aus seiner kulturellen Verankerung und nutzt es stattdessen, um Fragen der Identität und Zugehörigkeit sowie des gesellschaftlichen Miteinanders innerhalb eines postkolonialen und globalisierten Kontextes zu thematisieren.

Mit Blick auf sein Publikum adressiert *Bedwin Hacker*, wie Josef Gugler treffend feststellt, drei verschiedene Zielgruppen, für die die drei Hauptcharaktere mögliche Identifikationsfiguren bieten. Mit der tunesischen Hackerin Kalt, der fran-

---

134 Vgl. Kapitel 2.2.2, S. 82.

zösischen Geheimdienstagentin Julia alias Marianne und dem franko-tunesischen Journalisten Chams richtet sich der Film gleichermaßen an ein tunesisches, ein französisches beziehungsweise europäisches Publikum und an eines, das sich weder der einen noch der anderen Kultur abschließend zugehörig fühlt, etwa die maghrebinischen Immigrant:innen in Frankreich.<sup>135</sup> Die tunesischen Zuschauer fordert der Film auf, sich gegen die Dominanz des Westens, das Regime von Ben Ali und die Unterdrückung von Frauen aufzulehnen, das europäische Publikum hingegen weist er auf die Modernität der maghrebinischen Kultur, den Mut und die Selbstständigkeit tunesischer Frauen sowie auf die Notlage von Migrant:innen hin. Maghrebinische Einwanderer:innen in Frankreich erinnert er schließlich an ihre Wurzeln und die verschiedenen Möglichkeiten von kultureller Integration.<sup>136</sup> Indem er drei verschiedene Zuschauergruppen anspricht, nimmt der Film eine vermittelnde Position zwischen unterschiedlichen Kulturen, Sprachen, Räumen und Wissensordnungen ein. Darüber hinaus entwirft er, mit seiner Erzählung über die tunesische Hackerin Kalt, die gegen kulturelle, geschlechtliche und sexuelle Restriktionen aufbegehrt, die Utopie einer Welt ohne Grenzen, die homogenisierenden Tendenzen entgegensteht. Dazu führt er seinen verschiedenen Zuschauergruppen auch die Schönheit Tunesiens vor, seine prachtvollen, aus verschiedenen Epochen und Zivilisationen stammenden Bauten, sowie seine vollkommen unterschiedlichen Landschaften, die er einem eher eintönigen und anonym anmutenden Paris gegenüberstellt. Zusammen mit einer fluiden Erzählweise spielt *Bedwin Hacker* so mit der Dialektik von Eigen und Fremd und wirft paradigmatisch die Frage nach Identität und der Bedeutung von Grenzen im globalen Zeitalter auf.

---

135 Vgl. Gugler: »Bedwin Hacker (Nadia El Fani): A Hacker Challenges Western Domination of the Global Media«, S. 286.

136 Vgl. Ebd.

