

3. *La Graine et le Mulet* (2007): Nation, Feld und Postmigration

3.1 Frankreich aus der Sicht von *La Graine et le Mulet* (2007)

Mit seiner bis heute vielzitierten Behauptung »[L]’existence d’une nation est un plebiscite de tous les jours«¹ weist Ernest Renan auf den Alltag als wichtiges Charaktermerkmal einer Nation hin. Obwohl diesem mit Recht das Ereignis entgegengestellt werden kann, ist der Alltag alles andere als trivial. Renan nimmt mit seiner Aussage Positionen späterer Gesellschaftstheoretiker wie Michel de Certeau,² Henri Lefebvre³ oder Roland Barthes⁴ vorweg, die sich der Bedeutsamkeit des gesellschaftlichen Alltags gewidmet haben. Unter diesem Begriff behandeln Lydie Moudileno und Etienne Achille die Modalitäten des Kleinen und der Wiederholung und seiner Verortung zwischen privater und öffentlicher Sphäre, zwischen ausschlaggebenden sozialen Interaktionen von Menschen und Communities, deren Erfahrungen, Erwartungen und Gewohnheiten einen beträchtlichen Beitrag zur Konstruktion des nationalen Raumes leisten.⁵

Eine Arbeit am Alltag ist eng verbunden mit einer Arbeit an der Nation und ihrer Vorstellungswelt. Denn es ist möglich, aus und im Alltag Spuren der Vergangenheit zu extrahieren: langlebige und bisweilen widerspenstige Geschehnisse einer

1 Ernest Renan [1882](1887): *Discours et conférences*. Calmann Lévy (Hg.): Paris: Ancienne Maison Michel Levy Frères, S. 307.

Aufgrund der Bekanntheit von Renans Aussage wird diese hier zitiert; allerdings soll nicht unerwähnt bleiben, dass von dem französischen Religionsphilosophen extrem rassistische Äußerungen stammen, insbesondere gegen Muslime und ihre Religion, worauf unter anderen Aimé Césaire in seinem Buch *Discours sur le Colonialisme* zu sprechen kommt. Vgl. Aimé Césaire (1955): *Discours sur le Colonialisme*. Paris: Présence Africaine, S. 8.

2 Vgl. Michel de Certeau (1980): *L’invention du quotidien*. Tome I, Arts de faire. Paris: Gallimard.

3 Vgl. Henri Lefebvre (1974): *La production de l’espace*. Paris: Anthropos. Henri Lefebvre (1981): *Critique de la vie quotidienne III. De la modernité au modernisme*. Paris: L’Arche.

4 Vgl. Roland Barthes (1957): *Mythologies*. Paris: Seuil.

5 Vgl. Etienne Achille/Lydie Moudileno (2018): *Mythologies Postcoloniales. Pour une décolonisation du quotidien*. Paris: Honoré Champion, S. 7.

mehr oder weniger schmerzhaften Vergangenheit der Nation. Weit davon entfernt, banal zu sein, wird der Alltag durch seinen sich wiederholenden Charakter zu einem Schlüsselement, das Träger einer Fülle von Bedeutungen sein kann. In dieser Hinsicht schreibt Cathérine Coquery-Vidrovitch: »Une grande puissance comme la France ne travaille pas son image impériale depuis parfois deux siècles ou plus sans que ça ne laisse des traces.«⁶

Es gibt viele verschiedene Blickwinkel, von denen aus man sich dem alltäglichen Leben und damit einer Nation nähern kann. Diese unterschiedlichen Blickwinkel werden durch Faktoren wie Geschlecht, *race*, Ethnizität, Klasse, geografische Lage oder Religion geprägt. Eine Annäherung an den Begriff der Nation hängt auch davon ab, ob das handelnde Subjekt eher Konsument oder Produzent einer Alltäglichkeit ist,⁷ sowie vom historischen Kontext, in dem es sich befindet. Was Frankreich spezifisch anbelangt, hängt die Perzeption der Alltäglichkeit im heutigen Kontext zumindest damit zusammen, ob man Franzose/Französin (mit oder ohne Migrationsgeschichte), Flüchtling, Tourist*in, (illegale*r) Immigrant*in, reich oder arm, muslimisch beziehungsweise »arabisch« oder dies eben nicht ist. Wie Kechiche in seinem Film *La Graine et le Mulet* (2007) Stimmen aus diesen unterschiedlichen Gruppen im Kontext eines postmigrantischen Frankreichs zu Wort kommen lässt, soll nun ins Zentrum der Analyse gerückt werden.

Nach diesen einleitenden Erklärungen kurz zur Handlung des Filmes: Slimane Beiji lebt in Sète, einer kleinen Stadt in Südfrankreich, und arbeitet als Handwerker im Hafen. Er hat sich zwar von seiner Frau, mit der er sechs Kinder hat, scheiden lassen, steht aber weiterhin in Kontakt mit seiner Familie. Der 61-Jährige lebt bei seiner neuen Partnerin, die ein kleines Hotel und Restaurant neben dem Hafen besitzt. Nachdem er seinen Job verloren hat, trifft Beiji die Entscheidung, nicht nach Afrika zurückzukehren. Mit der gezahlten Abfindung möchte er sich einem alten Projekt widmen, der Eröffnung eines Restaurants auf einem alten Schiff. Dafür muss er sich jedoch mit dem zermürenden Verhalten der französischen Behörden auseinandersetzen.

Um *La Graine et le Mulet* (2007) als *minor minoritarian* Film auszuloten, erläutere ich im Folgenden den im Film artikulierten Bezug zur Politik in drei Punkten: die wirtschaftliche Verwundbarkeit bestimmter sozialer Schichten in Frankreich, die Emanzipation von Frauen (vor allem mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte) und die neuen Figurationen einer Immigrant*innengemeinschaft. Im Hinblick auf die Kategorie der Interkulturalität gehe ich dann auf die Inszenierung von »Couscous mit Fisch« als neuem kulturellen Objekt eines postkolonialen Frankreichs ein. Danach soll der Vitalitätscharakter des Films untersucht werden.

6 Cathérine Coquery-Vidrovitch (2009): *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*. Marseille: Agone, S. 97.

7 Vgl. Etienne Achille/Lydie Moudileno: a.a.O., S. 8.

3.1.1 Zur ökonomischen Verwundbarkeit mancher sozialen Schichten (von Immigrant*innen der ersten und zweiten Generation)

La Graine et le Mulet (2007) beginnt mit einer Kreuzfahrt, die vom Hafen von Sète ausgeht. Majid, Beijis erster Sohn, ist der Reiseführer. Er beschreibt den Touristen die Aktivitäten im Hafen, wobei er sich auf die Bauälligkeit der Schiffe und der Infrastruktur des Hafens konzentriert. Dabei macht die Fokalisierung schon deutlich, worauf der Akzent in der Szene liegt. Diese Szene führt die Zuschauenden in zwei parallele Arten von Industrien ein, nämlich die sekundäre und die tertiäre Industrie, die hier durch die Werft und den Tourismus vertreten sind. Dies wird auch als Übergang zwischen dem (flourierenden) Tourismus und der (bankrotten) Werftindustrie interpretiert werden. Die Kamerasprache kennzeichnet sich hier durch Schwenks, Fahrten und nahegelegenen Aufnahmen aus. Mithilfe von Super- und Totaleinstellungen des Hafens (siehe Abbildungen 1–2) und der Schiffe wird die Situation eines Sektors veranschaulicht, der von der Wirtschaftskrise ab 2007 hart getroffen wurde. Der durch eine Halbtotale auf die Leinwand gebrachte große Schrotthaufen zeugt von der Unfähigkeit der Hafenverwaltung, die anfallenden Abfälle loszuwerden. Dabei ist Majids Stimme zu hören: »Avant on avait des fours en France. Aujourd'hui on a perdu les allumettes, à moins que ce soit un problème de main d'oeuvre« (00:01:38). Das Geschäft wird von keinem mehr übernommen, vielleicht weil es nicht ausreichend rentabel ist oder weil es immer weniger Geld gibt, das investiert werden kann. Wie auch immer, dieser Verfall muss über eine Vernachlässigung des Hafens hinaus auf den Zustand der dort ansässigen Unternehmen schließen lassen. Dazu lassen sich als Beispiele die Sicht zweier Figuren heranziehen, und zwar die von Beiji und seiner Tochter Marie.

Abb. 1–2: Screenshots aus *La Graine et le Mulet* (2007) (00:01:45 und 00:03:10)



Der 61-jährige Beiji arbeitet seit 35 Jahren in einem Unternehmen. Das verschafft ihm jedoch keineswegs Privilegien, seine Erfahrung scheint für ihn eher ein Hindernis zu sein. Beiji wird bei der Arbeit auf einem Boot gezeigt, dann kommt sein Chef, der wütend auf ihn ist; seiner Meinung nach hätte Beiji an diesem Tag

nicht arbeiten dürfen, denn sein Name stand nicht auf dem Dienstplan. Er habe vor drei Tagen einen Auftrag erhalten und sollte ihn in zwei Tagen erledigen, was er nicht getan habe. Sein Vorgesetzter ist der Ansicht, dass Beiji ineffizient arbeitet (00:06:25–00:06:55):

On peut pas payer les gens à rien foutre non plus [...] T'es plus rentable. T'es fatigué et tu nous fatigues, voilà la vérité. T'avais deux jours pour finir ce bateau. Deux jours c'est deux jours. C'est pas deux jours et demi, c'est pas trois jours. Tu sais combien ça me coûte?

Infolgedessen wird Beijis Arbeitszeit auf 20 Stunden reduziert. Beiji verteidigt sich, indem er die Fülle an Arbeit auf dem Schiff als Grund für die Verzögerung anführt. Er scheint damit auf taube Ohren zu stoßen, denn sein Chef beharrt auf seiner Position und lässt Beiji keine Wahl: Entweder akzeptiert er 20 Stunden oder er wird entlassen.

In einer späteren Szene trifft Beiji seine Tochter Marie. Die Figurenrede spielt hier eine wichtige Rolle. Marie wohnt mit ihrem Mann zusammen, der in derselben Firma wie Beiji arbeitet. Seit der Geburt ihres ersten Sohnes hat er keine unbefristete Anstellung mehr erhalten. Während Beiji der Meinung ist, dass ältere Menschen in der Firma nicht willkommen sind, ist Maries Mann eher der Ansicht, dass die Firma keine Franzosen mehr einstellen will. Unternehmen zögen es vor, prekäre und damit schutzlose Saisonarbeitskräfte einzustellen, da diese quasi nach Belieben behandelt werden könnten, sich deshalb gegen Ausbeutung kaum wehren und der Firma somit auch keine Schwierigkeiten oder Unannehmlichkeiten bereiten. Er ergänzt: »Un matin ils veulent tous nous emmerder avec des charges sociales, des trucs. Ils délocalisent, ils vont dans un autre pays ou les mecs, ça coûte 50 balles par semaine ou par jour« (00:17:43–00:17:50). Alle drei, Beiji, Marie und ihr Ehemann, beklagen sich über das kapitalistische System und seine schwerwiegenden Folgen, die die unteren sozialen Schichten noch verwundbarer machen. Kechiche verweist damit auf die sich im Niedergang befindende Qualität der Arbeitsplätze und die gefährdete Beschäftigungssicherheit, die zur Ent-Humanisierung der Arbeit führt.

Um das Vorgehen der Unternehmen, deren Perspektive im Film insbesondere an Beijis Chef abzulesen ist, gegenüber ihren Angestellten zu entschlüsseln, kann der *homo oeconomicus* angeführt werden. Dabei handelt es sich um eine von Adam Smith im 18. Jahrhundert entwickelte Wirtschaftstheorie, die die Mentalität des subjektiven Nutzenmaximierers auf den Gütermärkten umreißt.⁸

Der *homo oeconomicus* beschreibt den rationalen Menschen, der aus den ihm zur Verfügung stehenden Ressourcen den größtmöglichen Nutzen zieht. Diese Ressourcen können sowohl materieller, ideeller als auch menschlicher Natur sein.

8 Vgl. Hartmut Reiners (2006): *Der Homo oeconomicus im Gesundheitswesen*. Bonn: WZB, S. 11.

Hier geht es für ein Unternehmen darum, Wege, Mittel und Strategien zu finden, die einen maximalen Gewinn ermöglichen. Eine solche Logik stellt eine der zentralen Maximen der kapitalistisch-liberalen Wirtschaftssysteme dar. Dabei werden Arbeiter*innen oder Menschen als bloße »materielle Subjekte« betrachtet und ausgebeutet, um Kapital zu vermehren. Nimmt man das Beispiel von Beiji oder Maries Ehemann, so erhalten sie keine sicheren Arbeitsplätze, sondern vielmehr erbärmlich niedrige Löhne, schlechte Arbeitsbedingungen und oftmals keine Sozialleistungen. Flüchtlinge und illegale Arbeitsmigrant*innen werden bevorzugt, da die Unternehmen ihnen gegenüber praktisch keine Verpflichtungen haben. Sie sind befristet angestellt, können jederzeit entlassen werden und haben keinen Anspruch auf irgendwelche Prämien oder Sonderleistungen (in Bezug auf Gesundheit, Urlaub, Abfindung usw.). Deshalb sind sie spottbillige Arbeitskräfte für gierige und egoistische Unternehmer. Karl Marx und Friedrich Engels skizzieren dies wie folgt:

[Der *homo oeconomicus* ist] l'homme d'Adam Smith, de Marx; l'homme des eaux glacées du calcul égoïste. Égoïste. Narcissique. Ne pense qu'à lui. Réalise le bien social à partir des égoïsmes privés. Vices privés, vertu publique. Homo oeconomicus fait le pari libéral: l'homme est mauvais, mais l'équilibre des méchancetés réalise le bonheur public.⁹

Aus diesem Zitat geht hervor, dass der *homo oeconomicus* eine Art Archetyp des Egoismus ist. Er kümmert sich lediglich um sein Kapital, seinen Vorteil und sich selbst. Er achtet nicht auf die Folgen der Maßnahmen, die er im Rahmen der Entwicklung seines Unternehmens ergreift. Er interessiert sich für das Leben seiner Angestellten nur, insofern diese einen Mehrwert produzieren. Er kümmert sich nicht um die Bedingungen, unter denen andere leben, die ebenfalls an der Vermehrung seines wirtschaftlichen Kapitals beteiligt sind, solange diese funktionieren. Damit wird er zur Personifikation der Missachtung des Gemeinwohls und der sozialen Ungerechtigkeit.

3.1.2 Trajektorien der (jungen) emanzipierten Frau: Von Figurationen zur Fabulation

La Graine et le Mulet (2007) hätte auch einen anderen Titel haben können. Wahrscheinlich wäre es ein Titel gewesen, der die (junge) französische Frau feiert oder sich ihrer Sichtweise bedient, um die französische Gesellschaft zu thematisieren. Ob jung oder nicht, Frauenfiguren haben im Film eine auffällige Präsenz. Sie

9 Karl Marx/Friedrich Engels [1848](1973): *Manifeste du parti communiste*. MEW 4. Paris: Le Livre de Poche, S. 465.

nehmen keinesfalls eine marginale Rolle ein. Sie stehen im Mittelpunkt des Restaurationsprojekts, von der Konzeption bis zur Umsetzung. Von emanzipatorischen Figurationen bis hin zur Fabulation verwandeln sie diese Initiative und werden schließlich zu ihrem Eckstein. Diesen Aspekt zu vertiefen bedeutet, den Stellenwert von vier Figuren im Film zu bestimmen und ihre Funktionen im Aussagesystem des ganzen Films zu klären, nämlich von Marie, der Tochter Beijis, sowie Latifa, Rym und von der Frau des stellvertretenden Bürgermeisters.

Marie ist Mitte 30, verheiratet und hat zwei kleine Kinder, einen Sohn und eine Tochter. Ihren einzigartigen Charakter zeigt Kechiche in mindestens drei Szenen, nämlich beim Besuch ihres Vaters und bei ihrem Besuch bei ihrem Bruder Maajid. Sie zeichnet sich durch bemerkenswerten Mut, Tapferkeit, Organisationstalent und Führungsqualitäten aus.

Zu Beginn des Films sucht Beiji seine Tochter Marie auf, die nicht weit von ihm entfernt wohnt. Er bringt ihrer kleinen Familie frischen Fisch mit. Kurz vor seiner Ankunft bringt Marie ihrer kleinen Tochter in strengem Ton bei, sich bei Bedarf aufs Töpfchen zu setzen. Womöglich geschieht dies auch, um ein wenig Geld für die Windel zu sparen. Später unterhalten sich Marie, ihr Vater und ihr Ehemann über die heikle Situation, in der sich Beiji derzeit in seiner Firma befindet. Beiji und Marias Ehemann scheinen die Situation eher so zu akzeptieren, wie sie ist, und keinen Ausweg zu suchen. Marie ihrerseits ist anderer Ansicht. Sie geht vielmehr von ihren eigenen Erfahrungen in ihrer Firma aus, wo sie etwas Ähnliches erlebt hat, um den resignierten Männern eine Handlungsalternative anzubieten. Sie sagt nämlich (00:16:58-00:18:11):

Papa tu sais à la conserverie, on a des primes et ils ont voulu nous les supprimer. Le gars en fait, l'adjoint du directeur il nous raconté, c'est parce qu'ils avaient perdu des marchés américains, voilà ! Comme ça du jour au lendemain, on te raconte un truc ça on te l'enlève parce qu'on a perdu ça. Du jour au lendemain, on s'est organisé au réfectoire, on a fait des pancartes, on fait grève, on a arrêté de bosser [...] quand ils ont vu que la chaîne ne continuait plus à tourner et qu'ils avaient besoin de nous, ils sont tous venus en renfort [...] ils ont pris des gants pour nous parler hein ; nous; on était là d'un côté; je te jure on n'allait pas lâcher l'affaire jusqu'au bout; on a dit même si on doit mettre le feu bah on fout le feu. On a dit, nos primes ça passera pas, c'est pas la peine, déjà pour ce qu'ils nous payent [...] c'est Mélanie qui a été notre porte-parole, elle est partie, elle a dit, on ne reprend pas le travail tant que on aura pas reçu nos primes. On a attendu une journée ou deux et on a eu nos primes... parce qu'ils ont eu peur, parce qu'ils ne font pas ce qu'ils veulent.

Marie ist eine Kämpferin. Sie ist stark, durchsetzungsfähig und gibt bei Schwierigkeiten auf keinen Fall auf, auch wenn die Chefs stärker und mächtiger erscheinen. Die Frauen hier sind sich ihrer Rechte bewusst und wissen, wie sie sich organisie-

ren müssen, um ihre Ziele zu erreichen. Letztendlich nimmt Marie das Leben in der Firma wie eine Kämpferin wahr: »Et si tu leur dis rien, forcement [...] tu peux rester encore 10 ans comme ça, jusqu'à ce que t'aies des cheveux blancs, après à la fin ils vont te virer« (00:16:00-00:16:10). Mit diesem Satz zielt sie darauf ab, die beiden kleinmütigen, frustrierten, hoffnungslosen und entmutigten Männer zu überreden, selbst etwas in die Wege zu leiten, um ihre Situation zu verbessern.

Souad, die Mutter von Marie, hat ihre ganze Familie zu sich nach Hause eingeladen. Es gibt Couscous mit Fisch. Aber Maajid, der im selben Gebäude wie seine Mutter wohnt, fehlt immer noch. Marie macht sich auf den Weg zu seiner Wohnung, um zu sehen, was los ist. Sie erlebt einen Familienstreit zwischen Maajid und seiner Frau Julia mit, die nicht mitkommen will, weil es ihr nicht gutgeht. Ihr Mann Maajid ist erst um sechs Uhr morgens nach Hause zurückgekehrt, und Julia soll Kondome in seiner Hosentasche gefunden haben. Julias Bruder Zargei, der ebenfalls anwesend ist, scheint von der Situation wie paralysiert. Marie gelingt es, das Paar zu beruhigen und vor allem Julia dazu zu überreden, doch an dem Familienessen teilzunehmen. Während Julia sich umzieht, zieht sie ihren Bruder draußen auf der Treppe an den Ohren. Sie wirft ihm vor, unverantwortlich und jämmerlich zu handeln, anstatt für seine Familie da zu sein und sich an der Erziehung seines kleinen Sohnes zu beteiligen. Sie lässt nicht zu, dass Maajid sich ihr entwindet; sie schenkt seinen Entschuldigungen keinen Glauben und lässt keine Gelegenheit aus, auf Maajid einzuwirken. Der Erzählverlauf des Films zeigt immer wieder, dass Maajid und Marie zwei gegensätzliche Einstellungen zur Familie repräsentieren: Die eine ist unverantwortlich, die andere verantwortungsbewusst.

Latifa ist die Lebensgefährtin von Beiji. Sie repräsentiert hier das Bild einer freien und autonomen Frau. In einem Dialog mit Latifa sagt Beiji zu ihr: »Tu es une femme indépendante; tu es jeune, tu aimes la vie, la liberté« (00:27:05-00:27:11). Latifa ist ungefähr 45 Jahre alt, eine hübsche und charmante Frau. Ihre Tochter Rym sagt zu ihr: »Maman, la vérité, franchement, c'est pas parce que tu es ma mère hein. Tu es une canon. Tu as la beauté, tu as la jeunesse. Tu es magnifique, tu as tout pour toi!« (01:33:27-01:33:32). Latifa gönnt sich gerne etwas. Sie hat zum Beispiel ein großes, gut eingerichtetes Zimmer. Sie ist nicht verheiratet. Der Vater ihrer Tochter Rym wird im Film nicht erwähnt. Latifa ist also eine alleinerziehende Mutter, die ihre Freiheit genießt. Sie führt ihr eigenes Geschäft und ist niemandem unterstellt. Ihr gehört die Hotelbar L'Orient, in der orientalische Musik gespielt und abends getanzt wird, und sie kann dort empfangen, wen sie will. In ihrem Haus wohnt auch Beiji. Dort hat er seit seiner Scheidung ein Zimmer. Latifa sieht es ungern, dass Beiji sein Restaurant neben ihrer Hotelbar eröffnet. Darum fühlt sie sich von ihm »humiliée« (01:31:17) nach all dem, was sie für ihn getan habe. Sie weigert sich, zur Einweihungsfeier von Beijis Restaurant zu kommen. Rym äußert sich ihr gegenüber kritisch: »Arrête de croire que tu es le centre du monde, arrête de croire que tout le monde te veut du mal« (01:32:19-01:32:22). Letztendlich wird sie ihren Stolz ablegen und mit ihrer

Tochter an der Feier teilnehmen. Als Maajid mit dem Auto verschwindet, in dessen Kofferraum sich das gekochte Couscous befindet, übernimmt es Latifa, ein neues Couscous zu kochen und damit die Feier zu retten.

Die Frauenfigur kann indes auch eine ganz andere Funktion in Kechiches Filmen übernehmen. Dieses Thema gehört zu seinen beliebtesten Motiven, zu den Fundamenten seiner *minor/minoritarian* Filmästhetik. Mich interessiert es hierbei, auch die freizügige Frau in den Blick zu nehmen. Dieses Motiv hätte man auch am Beispiel der Figur von Latifa exemplifizieren können. Aber die Figur Madeleine erweist sich hier als noch prägnanter angesichts ihrer Funktion in der narrativen Struktur des Films. Der Film setzt mit einer von Maajid geleiteten Schifffahrt ein. Madeleine ist eine der Teilnehmenden. Was dabei sehr auffällig ist, ist die *Mise-en-scène*: Alle Passagiere auf dem Schiff außer Maajid, Madeleine und der Schifffahrerin sitzen. Maajid leitet die Führung, während sich Madeleine offensichtlich nur für Maajid interessiert. Die externe Fokalisierung zeigt in einer Schuss-Gegenschuss-Einstellung, wie sich die Blicke der beiden begegnen. Madeleine wird in einer einladenden Körperhaltung präsentiert, die sie als hinreißende, begehrenswerte Frau zeigt. Die ersten Großaufnahmen des Films dienen ihrer Beschreibung: Zu sehen sind ihre Schuhe, ihre Füße und dann ihren durch ein nur halb zugeknöpftes sommerliches Kleid entblößten Oberschenkel. Sie lehnt gegen eine Eisenstange des Schiffes, was ihre Hüfte zusätzlich betont.

Das Spiel der Blicke zwischen Madeleine und Maajid dauert in der Erzählzeit ungefähr achtzig Sekunden, bis sich Madeleine vom Kamerafeld löst und sich in den unteren Teil des Schiffes begibt. In der darauf folgenden Szene verlässt Maajid seine Kollegin, um Madeleine zu folgen. Die beiden kennen sich und sind offensichtlich Geliebte. Es folgen Küsse und Berührungen, von denen Maajid sich nicht lösen kann, obwohl er zurück an seine Arbeit müsste. Ihm gelingt es nicht, sich Madeleines Charme und Begehren zu entziehen, die ihm zügig die Hose öffnet und anschließend zu ihm sagt: »Pourquoi c'est pas le moment [...] fais-moi du mal« (00:02:40). Majid setzt sich dabei dem Risiko aus, seinen Job zu verlieren und das Geschäft zu ruinieren. Wir haben es also mit einem Mann zu tun, der seinen Trieben folgt und sich der Schönheit und dem strahlenden Charme einer Frau unterwirft. Majid wird zum Bild des Mannes, der seine Schwächen offenbart und sich als unfähig erweist, ein Geschäft zu führen. Die emanzipierte Frau ringt den Mann mit ihrer magnetischen Kraft nieder. Kechiche zeigt eine freie Frau, der nichts widerstehen kann.

Rym ist zwischen 18 und 20 Jahre alt und die Tochter von Latifa. Der Film erstreckt sich über 2 Stunden 26 Minuten. Ab der 45. Filmminute taucht Rym in fast jeder Sequenz auf. Um nur einige zu erwähnen: Sie hilft Beiji bei der Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten für sein Restaurant-Projekt, sie begleitet Beiji zu den jeweiligen Institutionen, sie überredet ihre Mutter dazu, an der Einweihungsfeier des Restaurants teilzunehmen und tritt dabei auf der Bühne auf; sie ist auch ein hilfsbereites Mädchen, das ihrer Mutter bei der Leitung des Hotels und in der Bar hilft. Sie

ist die Einzige im Film, die gegenüber der selbstbewussten Latifa deutliche Kritik übt. Obwohl Beiji fünf Töchter hat, von denen vier viel älter als Rym sind, vertraut er sich bei seinem Vorhaben Rym an. Sie besucht das Schiff, macht davon Bilder und versucht ohne Vorerfahrung, die Hauptideen für die Bank zu Papier zu bringen und alle notwendigen Unterlagen zu sammeln. Beiji ist kein gesprächiger Typ. Ihm gelingt es beispielsweise beim stellvertretenden Bürgermeister nicht, nacheinander drei Sätze zu formulieren. Tatsächlich ist die junge Rym diejenige, die fast immer das Wort ergreift, um das Konzept sowohl bei der Bank, dem stellvertretenden Bürgermeister als auch dem Zoll zu erklären. Immer hat sie eine tiefgreifende Kenntnis, was Konzept, Lokalisierung, Beijis eigenen Finanzierungsbeitrag, den Gesamtbetrag der Projektsumme und die Originalität des Restaurants betrifft: Couscous mit Fisch. Rym verliert nie ihre Ruhe, ihre Selbstgewissheit und ihr Selbstwertgefühl.

Ohne den Anspruch auf eine vollständige Analyse der Frauenfiguren in *La Graine et le Mulet* (2007) zu erheben, lässt sich sagen, dass Kechiche in diesem Film ein komplexer, *minor minoritarian* ästhetischer Umgang mit den Frauenfiguren gelingt. Eine Mischung aus Mise-en-Scène und Narration bringt die Charakterzüge autonomer und emanzipierter Frauen zum Vorschein. Es handelt sich um Frauen, deren Freiheit quasi keine Grenzen kennt, denen nichts oder niemand widerstehen kann, um selbstbewusste Frauen, die Körper und Räume in Besitz nehmen, aber auch die Flucht schlagen beziehungsweise in den Ruin treiben können. Es sind junge, großherzige Frauen voller Liebe und Leidenschaft, die aber zugleich auch verhängnisvoll und grausam agieren können.

So soll ein neues Bild der starken französischen immigrierten Frau entstehen. Die Pressemappe des Films spezifiziert die Idee genauer, die hinter dieser Schilderung von französischen immigrierten Frauen als »femmes fortes«¹⁰ steckt: »[I]l y aussi la volonté de les montrer autrement que selon l'idée qu'on se fait en France de la femme arabe et de la domination masculine dans les foyers arabes«.¹¹ Insofern wird durch eine *minor minoritarian* Filmästhetik auf eine komplexe Realität hingedeutet, die sich von simplifizierenden Mustern in der nationalen Imagination absetzt. *La Graine et le Mulet* (2007) erzählt also nicht nur von einem Restaurant-Projekt, sondern ebenso von der Emanzipation junger (arabischer) Frauen. Maja Figge zufolge besteht das Fabulieren funktional »im unentwegten Überwinden der Grenze zwischen Realem und Fiktivem, indem es das Vorher und Nachher zusammenführt«.¹² In Anlehnung an Deleuze schreibt sie dem Fabulieren im politischen Kino die Fähigkeit zu, das werdende anstoßen, ein (noch) fehlendes Volk erfinden zu können.

10 Pathé Distribution (2007): a.a.O.

11 Ebd.

12 Maja Figge (2021): »Mobilisierende (Afro-)Fabulationen. Mit Touki Bouki denken und handeln«. In: *Nach dem Film. Mit Film denken und handeln* 19. Online unter: <https://nachdemfilm.de/index.php/issues/text/mobilisierende-afro-fabulationen> [abgerufen am 24.10.2022]

Dieses Volk entsteht hier aus den neuen beziehungsweise anderen Figurationen, die im Film mit der jungen, arabischen Frau umrissen werden. Dieses fehlende Volk leitet sich auch von filmästhetischen Praxen ab, die sich von feindseligen und begrenzenden Repräsentationsmustern junger migrantischer Frau distanzieren. Stattdessen folgt es Fluchtlinien, schafft Möglichkeiten, füllt Lücken, ermöglicht Verbindungen und Hoffnungen.

3.1.3 Von der Problematik der Rückfahrt bis zur Frage des Unternehmens

Eines der Grundmerkmale des *cinéma beur* ist, dass Menschen der zweiten beziehungsweise dritten Immigrant*innengeneration mit der Frage der Rückkehr in die Heimat konfrontiert werden.¹³ Im Allgemeinen taucht diese Überlegung bei Figuren in einem hohen Alter auf. Die Rückkehr wird in der Kritik als Beweis für das Scheitern des Immigrationsprojektes ausgelegt.

Die filmische Narration in *La Graine et le Mulet* (2007) lässt erkennen, dass der kraftlose Beiji (B), der mit den Erwartungen seiner Vorgesetzten nicht zurechtkommt, entlassen wird. Seine Söhne Maajid (M) und Riad (R) sind der Ansicht, dass ihr Vater in die namentlich nicht genannte Heimat zurückfliegen sollte.¹⁴ In einem Gespräch mit ihrem Vater erläutern sie ihm die Quintessenz ihrer Überlegungen (00:45:55-00:46:35):

M: Je comprends pourquoi tu restes ici, tu devrais rentrer au bled.

R: Il a raison papa, ce qu'il dit Maajid. Ici t'as rien à faire, au bled il y a tout ce que tu veux: il y a le soleil, tes amis d'enfance...

M: Il y a la maison.

R: En plus même la maison, maman a dit elle te l'a laissée. Maman a dit tu peux y aller quand tu veux y aller. Puisque quand elle vient, il faudrait que tu l'as [sic!] laisse un peu la maison, c'est tout.

B: Pas besoin.

R: [...] Papa tu vas te sentir en étant là-bas, c'est un bonheur que t'as [...] Même Karima elle a dit, ce sera mieux pour toi que t'aïlles là-bas. Elle a dit qu'elle t'amènerait les enfants pendant les vacances.

M: Moi-aussi je viendrais avec Hakim. On restera ensemble, on va partager des moments quoi.

13 Vgl. Julien Gaertner: »L'image de l'Arabe« a.a.O., S. 215.

14 Aber es lässt sich trotzdem an Nordafrika denken. Die Namen der Schauspieler*innen, die von ihnen benutzten arabischen Ausrufe (zum Beispiel »Mashallah«, dt. »Was Allah/Gott wollte«), die traditionellen Essgewohnheiten (Couscous mit Fisch) und die intra- sowie extradiegetische *rai*-Musik nähern sich wohl an die nordafrikanische Region des Maghreb an.

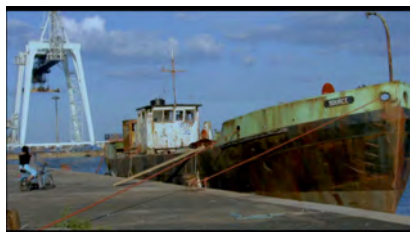
Die beiden jungen Menschen vertreten überdeutlich die Idee der Rückkehr. In die Heimat zurückkehren ist in der Vorstellung der Kinder die Lösung dafür, dass ihr Vater sich in einer heiklen, ausweglosen Lage in Frankreich befindet. Beiiji sei alt, müde und »fertig«. Mit 61 würde er keine anständige Stelle mehr finden. Sein ganzes Leben lang hat er im Grunde keine einzige zufriedenstellende Arbeit in Frankreich gehabt. Hier wird ein Dualismus aufgerufen, der anhand der bestehenden Vorstellungswelten der sozioökonomischen Situationen Frankreichs und Nordafrikas und in gewisser Weise auch Europas und Afrikas zu entschlüsseln ist: Dem Gedanken-gang von Maajid und Riyad folgend, wäre Frankreich auf der einen Seite ein Ort nur für die jungen, fitten, fähigen und arbeitsmarktkompatiblen Immigrant*innen, was Frankreich ausschließlich zu einem *house of work* macht. Frankreich wäre nicht deren Zuhause und Nation, auch wenn sie die Staatsangehörigkeit dank des französischen *Jus soli*-Nationmodells besitzen. Trotz der zahlreich verbrachten Jahre in Frankreich bleibt ihnen und ihrem Vater das Land fremd. Hier tritt das Gefühl einer fragilen und unbewältigten Integration zutage. Auf der anderen Seite bedeutet die Rückkehr in die Heimat ein Versagen, denn Maajid zufolge lebt sein Vater in einem »taudis« (00:45:51). Für Jugendliche ab der zweiten Immigrant*innengeneration, die in Frankreich oder Europa aufgewachsen sind, erscheint Afrika wie ein Altersheim für diejenigen, die aus Afrika stammen und für Frankreich beziehungsweise Europa nicht mehr von Nutzen sind. In ihrer Vorstellung bildet Afrika eine Art Endstation, wo nur ein sehr eingeschränktes Leben möglich ist. Einer solchen Einschätzung scheint eine Art »abyssal line«¹⁵ innezuwohnen, eine ontologische soziowirtschaftliche Trennlinie zwischen den beiden (Groß-)Räumen Afrika und Europa.

Obwohl Beiiji sich seiner jetzigen prekären Situation bewusst ist, wird er den Plänen seiner Söhne nicht nachgehen. Er hat eigene Pläne, er will in Frankreich bleiben und ein altes, unbenutztes Schiff in ein Restaurant umbauen (siehe Abbildungen 3–4). Dafür jedoch benötigt er ein Darlehen von der Bank und später die Mithilfe der Familie und Bekannten. Aber Beiiji hat keinerlei Erfahrung, wie er sein Vorhaben, die Gründung eines kleinen Unternehmens, umsetzen soll. Er kennt sich persönlich weder aus mit dem Formulieren eines Antrags auf Projektfinanzierung noch mit den

15 Boaventura de S. Santos beschreibt mit diesem kritischen Konzept die radikale Differenz auf der Ebene der sozialen Beziehungen zwischen dem Kolonial- und dem Metropolkontext. Dieses Konzeptes bedient er sich, um die Aufmerksamkeit auf soziale Ausgrenzungs- und Diskriminierungsprozesse zu lenken sowie um neue epistemologische Wege zu beschreiben, durch die diese Kluft überwunden werden könnte. Den Begriff übertrage ich auf diesen Aspekt der Filmanalyse und ziele darauf ab, die »abyssal exclusion« zu monieren, der Afrika in der Imagination der jüngeren Immigrant*innen der zweiten Generation in Frankreich unterworfen sind. Vgl. Boaventura de S. Santos (2017): »The Resilience of Abyssal Exclusions in Our Societies. Toward a Post-Abyssal Law«. In: *Tilburg law review* 22.1-2, S. 237–258.

unterschiedlichen Schritten und Regularien zur Eröffnung und Führung einer lukrativen Gastronomie in Frankreich. So bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich auf die patente Rym zu stützen, die ihm als Einzige vom ersten Tag an bei seinem Projekt beisteht.

Abb. 3–4: Screenshots aus *La Graine et le Mulet* (2007) (00:54:47 und 00:55:31)



In einem labyrinthischen Hin und Her zwischen Bank, Gesundheitsdienst, Rathaus und Zoll erhält Beiji – trotz Rym's Unterstützung – jedoch keine positive Rückmeldung, insbesondere was die Finanzierung und die Genehmigung des Rathauses betrifft. Der stellvertretende Bürgermeister, mit dem Beiji und Rym einen Termin haben, bereitet ihnen einen frostigen Empfang. Er bietet ihnen – denjenigen, denen er als gewählter Vertreter des Volkes eigentlich dienen sollte – keinen Sitzplatz an. Noch merkwürdiger ist das Verhalten der Bankberaterin gegenüber den beiden. Sie verknüpft in ein und derselben Rede Förderungsbereitschaft und Ermutigung mit Unerbittlichkeit und kühlem »Professionalismus« (00:57:58–00:59:00):

Vous êtes bien conscients que c'est un peu léger ; surtout compte tenu de la somme que vous voulez emprunter. 45 000 c'est déjà une belle somme [...] Comprenez-moi bien mademoiselle, je ne peux pas mettre tout ça sur du papier. Moi je dois en référer à mes supérieurs; et si j'arrive en leur disant, vous savez c'est monsieur Beiji avec ses amis, ses copains, sa famille, ils vont tout faire eux-mêmes...Ça n'ira pas, ça ne passera pas.

Dann ergänzt sie in einem eisernen Ton (01:01:36–01:02:08):

Il me faut un budget prévisionnel beaucoup plus détaillé, avec des devis professionnels sérieux, établis [...] Donc je vous propose de revenir me trouver avec un dossier complet, avec un bilan prévisionnel détaillé comme je vous disais avec des devis de professionnels comprenant les frais de fonctionnement également, le personnel que vous souhaitez embaucher, le nombre de couverts que vous pensez faire et à partir de combien de repas par jour vous rentrez dans vos frais. Et tout cela visé par un comptable. Et puis bien-sûr les pièces justificatives complémen-

taires, dont nous avons parlés c'est-à-dire la licence de douane, l'autorisation de bord de quai et surtout la garantie que vous pourrez fournir, Monsieur Beiji.

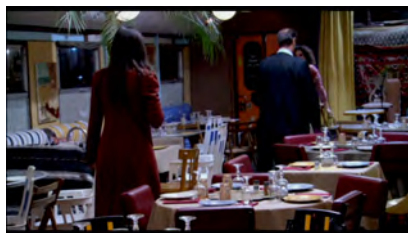
Beijis Schwierigkeit besteht darin, dass er nicht genug Fantasie besitzt, um über die Zukunft dieses Projekts zu spekulieren, und dass er es mit einem protokollarischen Banksystem zu tun hat, das ihm keine Möglichkeit lässt, bei seiner Familie und seinen Bekannten kostenlose Hilfe für sein Projekt zu suchen, weil diese nicht »anerkannt und etabliert« seien. Deswegen fällt die Bankberaterin ein vernichtendes Urteil: »Mais je peux garantir, qu'avec un dossier pareil, c'est à peine 5000 Euro que vous pouvez espérer obtenir« (01:02:44).

Beiji steht hier einer Autorität gegenüber, die nicht genug an ihn glaubt. Sie ist kaum bereit, Beiji zu ermutigen oder zu fördern. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird Beiji aufgrund seines Aussehens oder seiner Herkunft diskriminiert. Bei der Eröffnungsfeier sind kritische Stimmen zu Beijis Projekt zu hören: »Si ça du succès du couscous au poisson, non mais nous on aura du souci à se faire [...] il n'est pas d'ici, je ne veux pas suivre quelqu'un qui n'est pas de chez nous.« (01:39:32–01:39:58). Alles sieht danach aus, als würden sie alle ihm einen Strich durch die Rechnung machen. Beiji ist jedoch viel entschlossener und kühner. Er gibt kein einziges Mal auf, erarbeitet an seinem Projekt weiter und führt die Renovierungsarbeiten an dem Schiff mit der Hilfe seines Sohnes Riyad durch. Des Weiteren organisiert er gemeinsam mit der Familie und Freunden eine Einweihungsfeier.

Zur Eröffnungsfeier lädt Beiji vor allem Beamte aus den verschiedenen Behörden ein, denen sein Restaurant angegliedert ist (Zoll, Rathaus, Gesundheitsamt, Bank usw.). Auch Restaurantbesitzer*innen aus der Stadt und Bekannte nehmen daran teil. Ihnen allen will er zeigen, was er zu leisten imstande ist. Diejenigen, die anfangs nicht an Beiji geglaubt haben, sollen sehen, dass er es trotz aller Widerstände geschafft hat, sein Projekt Wirklichkeit werden zu lassen. Anstatt mit den geforderten Unterlagen zur Bankberaterin und anderen Behörden zurückzukehren, lädt er sie zu sich nach Hause ein, zeigt ihnen konkret, wie sein Projekt aussehen könnte (siehe Abbildungen 5–6) und wie seine Spezialität »Couscous mit Fisch« schmeckt. Mit anderen Worten: Beiji begegnet den schikanierenden Verfahren der Behörden mit Pragmatismus und Stolz. Er demonstriert sein Know-how und damit seine Ernsthaftigkeit und Zuverlässigkeit. Das beeindruckt und überzeugt die Leute, deren Zustimmung und Unterstützung er braucht. Die Bankberaterin, an deren Tisch auch der stellvertretende Bürgermeister sitzt, gesteht: »Personnellement je n'aurais pas parié un sous dessus. Et quand je vois le résultat maintenant, avec tout le mal que vous vous êtes donné, et bien Monsieur Beiji j'en suis sur le cul... aussi félicitations!« (01:43:25). Alle stoßen gemeinsam auf Beijis Erfolg an. Auch Beijis Konkurrenten in der Restaurantbranche müssen ihn jetzt

ernst nehmen.¹⁶ Die besondere Note des neuen Restaurants in der Nachbarschaft lässt sie befürchten, dass Beiji ihnen den Rang ablaufen könnte, ein Franzose, der nicht einmal »d'ici« ist.

Abb. 5–6: Screenshots aus *La Graine et le Mulet* (2007) (01:27:29 und 01:27:45)



Dies bringt zumindest die verborgene und beinahe pervers zu nennende Seite der extrem kapitalistischen und rassistischen Gesellschaft zum Vorschein. Für die einen geht es darum, alles als Kapital zu betrachten und es um jeden Preis zu vermehren. All jene, die durch das Prisma des Kapitals erfasst werden, werden nur auf ihren Ertrag bringenden Nutzen hin betrachtet. Ihre »Menschlichkeit« ist immer bedingt, an Bedingungen und Beurteilungskriterien geknüpft, die sie erfüllen oder nicht. Diese bedingte »Menschlichkeit« wird entweder als Vorwand benutzt oder als Bedrohung gesehen: »Menschlichkeit« als Vorwand, um das Kapital aufzublähen, oder »Menschlichkeit«, als Bedrohung für die wirtschaftliche Stabilität. »Menschlichkeit« wird als ein Konzept erkennbar, das nie neutral war.¹⁷ Das Subjekt muss immer wieder Beweise erbringen, das Know-how belegen und seine Legitimität bestätigen. Grundsätzlich handelt es sich also um eine Existenz durch Leistung, die nie endgültig errungen wird und daher jeden Tag neu verhandelt werden muss. Diese kontrastreiche Erzählweise, die es ermöglicht, das »Menschliche« an dem zu erkennen, was als »Anderes« imaginiert wird, dieses »Andere« zu dekonstruieren und jenseits von Stereotypen zu denken, stellt eine weitere Besonderheit der *minor mi-*

16 Die Szene erinnert in ihrer Kritik an der *weißen* französischen Gesellschaft, die ihre Anderen rassistisch ausschließt, an den Zebda-Song »Je crois que ça va pas être possible« (1998), der ebenfalls mit einem »Sieg« des Migranten endet. Dieser muss stets besser sein als die normalen Franzosen, um gleich behandelt zu werden. Zum Liedende jedoch kehren sich die Machtverhältnisse um, in dem der »Beur« zu demjenigen wird, der nach seinem ökonomischen Reussieren den *weißen* Franzosen sagen kann: »Ich glaube, das wird nicht möglich sein«, und seinen Gästen ihre Schuhe, die sie vor der Tür ausziehen mussten, um an seiner Geburtstagsfeier zuhause teilzunehmen, verweigert.

17 Vgl. Rosi Braidotti/Patrick Hanafin/Bolette Blaagard (2013): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *After Cosmopolitanism*. New York: Routledge, S. 1–8, hier S. 3.

noritarian Filmästhetik des postmigrantischen Films *La Graine et le Mulet* (2007) von Kechiche dar.

3.1.4 »Couscous mit Fisch« als mythologisches Gericht eines postkolonialen Frankreichs: Wege zu einer interkulturellen Nation

Roland Barthes gehört sowohl national als auch international zu den meistgelesenen französischen Theoretiker*innen. An die Festlichkeiten und akademischen Veranstaltungen anlässlich des hundertsten Geburtstages des Forschers im Jahre 2015 kann man sich wohl erinnern. Mit einem umfangreichen aus literarischen, kritischen, akademischen sowie essayistischen Texten bestehenden Werk bleibt Barthes nach wie vor ein prägnanter und für viele inspirierender Forscher. Und einer der wichtigsten Texte des Poststrukturalisten ist das 1957 erschienene Werk *Mythologies*.¹⁸

*Mythologies*¹⁹ wurde zwischen 1954 und 1956 geschrieben. Unter Mythos versteht Barthes eine Sprache (frz. *langage*), die sich im französischen Alltag ständig wiederholt. Dazu schreibt er: »Car je ne sais si, comme dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je crois que du moins elles signifient.«²⁰ Auf dieser Grundlage erlaubt sich Barthes, »de réfléchir régulièrement sur quelques mythes de la vie quotidienne française.«²¹ Er setzt sich kritisch mit den Mythen auseinander, die

18 Tatsächlich zog das Werk weitere nach sich. 2007 stand im Zeichen des fünfzigsten Jahrestags der Veröffentlichung von *Mythologies*. Renommierter Wissenschaftler*innen (Alain Mabanckou, Catherine Millet, Pierre Assouline usw.) unter der Leitung von Jérôme Garcin widmeten sich der Aufgabe, einem noch aktuelleren Blick auf unsere Alltagsgegenstände zu werfen. Sie haben sich auf Materialien konzentriert, für die die Franzosen der damaligen Zeit eine besondere Sensibilität entwickelt haben. Dazu gehören unter anderem die Nachrichtensendung um 20 Uhr, das Handy, der Smart (Auto), der Euro und die legendäre Nespresso-Kapsel. Wie Etienne und Moudileno feststellen, befassen sich nur sehr wenige Themen mit Fragen wie der Problematik des Andersseins oder des Multikulturalismus im damaligen (und heutigen) Frankreich. Vgl. Jérôme Garcin (Hg.) (2007): *Nouvelles Mythologies*. Paris: Seuil. In einer kürzlich erschienenen Publikation setzen sich Achille Etienne und Lydie Moudileno zum Ziel, diese Lücke zu schließen. Mit einem postkolonialen Ansatz beschäftigen sie sich mit dem zeitgenössischen Frankreich. Sie stellen mythische Diskurse über zeitgenössische Räume, Orte und Personen in den Vordergrund, aus denen die koloniale Ideologie hervorgeht. Eine Arbeit wie diese über die Dekolonisierung des Imaginären ist in der Tat ein Beitrag zur Wiederherstellung des Gleichgewichts in einem Land, in dem die öffentliche Bühne von Themen wie Migration, nationale Identität, Sicherheitsbedrohung, kulturelle Unterschiede, Kommunitarismus und reaktionäre politische Tendenzen monopolisiert wird. Vgl. Etienne Achille/Lydie Moudileno: a.a.O., S. 17f.

19 Roland Barthes: *Mythologies*. a.a.O.

20 Ebd., S. 10.

21 Ebd.

der bürgerlichen Ideologie (frz. *idéologie bourgeoise*) zugrunde liegen. Barthes analysiert Massenphänomene aus der populären und elitären Kultur in Frankreich, um zu verstehen, wie Werte geschaffen, importiert und/oder nationalisiert werden. Je nach Ereignis befasst sich Barthes mit einer Aufführung, einem Film, einem Foto aus einer Zeitschrift, einem Zeitungsartikel, einer bekannten Person oder auch einem Konsumprodukt. Beispiele aus dem Text wären: »Le biftek et les frites«, »Les Romains au cinéma«, »Racine est Racine« »Bichon chez les nègres« und »Le vin et le lait«. Claude Coste kommentiert dies wie folgt: »l'oeuvre de Barthes, commentée pour elle-même et au-delà d'elle-même, devient une clef pour comprendre le monde contemporain«.²²

In *Le vin et le lait* nimmt der Wein einen zentralen Platz in der nationalen französischen Kultur ein, genauso wie die Milch der niederländischen Kuh, das Bier in Deutschland und der Tee in Großbritannien. So wie die verschiedenen Käsesorten ist der Wein in Frankreich ein »Fetisch-Lebensmittel«. Er gelte, so Barthes, für die Franzosen als der ultimative Durstlöcher. In seiner roten Form lasse er an Blut als »liquide dense et vital«²³ denken. Wein sei das Getränk der Plastizität, die Flüssigkeit aller Wunder. Laut Barthes ermöglicht er es, Situationen umzukehren, Gegensätze zu stimulieren, eine Wirksamkeit zu verzehnfachen, so dass ein Schwacher stark wird, eine schweigsame Person redselig. Der Wein sei mehr als ein Wunder, er hypostasie, er hinterlasse bei jedem Menschen seine bezaubernde Wirkung. Während der Wein die Arbeit des Arbeiters auf demiurgische Weise erleichtere, löse er das denkende Individuum von seiner natürlichen Umgebung. Der Wein befreie den Denker von seinen Mythen und seiner Spiritualität und stelle ihn anschließend auf die gleiche Stufe wie den Arbeiter. Der sozialisierte Wein, so Barthes weiter, gehöre zur Moral sowie zum Dekor Frankreichs. In diesem Zusammenhang heißt es bei Barthes über den Wein:

Il orne les cérémoniaux les plus menus de la vie quotidienne française, du casse-croûte (le gros rouge, le camembert) au festin, de la conversation de bistrot au discours de banquet. Il exalte les climats, quels qu'ils soient, s'associe dans le froid à tous les mythes du réchauffement, et dans la canicule à toutes les images de l'ombre, du frais et du piquant.²⁴

An dieser Beschreibung ist einmal bedeutungsvoll, dass der Wein einen Angelpunkt der alltäglichen französischen Existenz bildet. Er ist unumgänglich und sozusagen der Inbegriff der »francité«. In dieser Hinsicht gibt es keine »francité« ohne Weinkonsum, keine Integration ohne ihn, denn so heißt es im Text, »savoir boire est une

22 Claude Coste (2015): »Roland Barthes«. In: *French studies* 69.3, S. 370.

23 Roland Barthes: *Mythologies*. a.a.O., S. 70.

24 Ebd., S. 71.

technique nationale qui sert à qualifier le Français, à prouver à la fois son pouvoir de performance, son contrôle et sa sociabilité». ²⁵ Barthes' theoretische Disposition, aus a priori trivialen, unschuldigen Objekten und im vorliegenden Fall Nahrungsmitteln ein dem poststrukturalistischen Zeichen ähnelndes kulturelles Kommunikationssystem zu destillieren, kommt auch in Texten wie *L'Empire des signes* (1970) und kurz in *Sade, Fourier Loyola* (1971) zum Ausdruck. In *Sade, Fourier Loyola* erwähnt Barthes ohne weitere Vertiefung das Beispiel des »couscous au beurre rance« ²⁶, an dem er aber in einem essayistisch-theoretischen Text seine Fähigkeit verdeutlicht, aus einem Geschmacksobjekt Wissen zu extrahieren. An dieser Stelle möchte ich zu Kechiches Gericht »Couscous mit Fisch« übergehen. Ich werde dann erläutern, ausgehend von einer *minor minoritarian* Lesart von »Couscous mit Fisch«, wie der Film *La Graine et le Mulet* (2007) ein postkoloniales interkulturelles beziehungsweise postmigrantisches Frankreich inszeniert.

Eines der auffallenden Merkmale des heutigen Frankreichs ist seine in vielerlei Hinsicht postmigrantische Seite, die sich auch teilweise aus seiner kolonialen Vergangenheit ergibt. ²⁷ Diese Sichtweise leitet sich auch aus Positionen einer postkolonialen Theoriebildung ab, die die einseitigen Folgen der Kolonialisierung ablehnt und die Hypothese aufstellt, dass der Kolonialismus sowohl die Peripherie als auch die Metropole verändert hat, wenn auch auf ungleichem Niveau und in verschiedenen Weisen. Auf dieser Grundlage ist die Präsenz von Bürger*innen mit einer nordafrikanischen Einwanderungsgeschichte in Frankreich zum großen Teil mit der kolonialen Vergangenheit Frankreichs verbunden. Diese mehr oder weniger »integrierten« Communities sind mit einem bestimmten kulturellen Erbe nach Frankreich eingewandert, das mittlerweile Teil des zeitgenössischen Kulturerbes dieses europäischen Landes geworden ist. Dazu gehören beispielsweise die *raï* als Musikart oder Couscous, das in ganz Nordafrika als Hauptgericht gilt. Vor diesem Hintergrund könnte Beijis Geschichte in Frankreich rekonstruiert und anders verstanden werden.

Sète, in der Nähe des Mittelmeers gelegen, befindet sich zu Beginn des Films offensichtlich in einer schwierigen wirtschaftlichen Lage. Die Hafenindustrie hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen und wird vernachlässigt, während sich die Stadt vermehrt auf den Tourismus auszurichten scheint. Hier kann man zweifellos von einem wirtschaftlichen Übergang in Sète sprechen. Beiji, ein Opfer dieses Übergangs, da er entlassen wurde, möchte diese Situation nutzen. Sein Ziel ist, sich dem Gaststättengewerbe zu widmen und ein Restaurant zu eröffnen. Dieses Projekt holt ihn aus seinem imaginären »Ghetto« heraus und führt ihn hinein in die Tourismus- und

25 Ebd.

26 Roland Barthes (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, S. 91.

27 Mehr dazu siehe im Text S...

Gastronomiebranche. Es gibt immer mehr Tourist*innen in der Stadt. Ihnen und einer Community, die mehrheitlich eine Migrationsgeschichte hat, möchte Beiji auf diese Weise einen Teil des französischen postmigrantischen Gesellschaftscharakters bieten: Couscous mit Fisch. Es ist das Hauptgericht in Tunesien, das Mittelmeer-Fisch gegessen wird. Doch die Teilnahme beider Regionen, Frankreich und Tunesien beziehungsweise Nordafrika, an den Phänomenen der Globalisierung hat unter anderem zur Folge, dass dieses Gericht transnationalisiert wurde und somit Teil der französischen Küche und Kultur geworden ist, wie man aus der essayistischen Erzählung des Films schließen kann.

Genauso wie der Wein im »bürgerlichen Frankreich« gehört der Couscous (siehe Abbildungen 7–8), so die filmische Artikulierung von Kechiche, zum Alltag eines globalisierten, multikulturellen Frankreich. Er wird sowohl bei feierlichen (bei der Einweihungsfeier des Restaurants) als auch familiären Anlässen wie bei dem Familienessen bei Souad serviert. Hier wird deutlich, dass unterschiedliche Narrative viel eher auf der Mise-en-scène-Ebene zusammenwirken und auf diese Weise dann Bedeutung generieren. Am Tisch sitzen in geselliger Gemütlichkeit sowohl Franzosen mit afrikanischer Migrationsgeschichte (Souad und deren Kinder) als auch Franzosen anscheinend ohne Migrationsgeschichte (Karimas Mann) sowie mit russischer (Sergei und dessen Schwester), romanischer (spanischer, portugiesischer oder italienischer) Einwanderungsgeschichte (hier Mario, der Fischer), an denen Mary Green und vor allem aufgrund deren Namen ein Zeichen des Multikulturalismus abliest.²⁸ In diesem Familienfall ist zu beobachten, dass Couscous zusammenführt, die Atmosphäre auflockert und vereint. Beim Essen von Couscous mit Fisch hat die multikulturelle Familie auch Freude daran, zum Beispiel über die Liebe zu sprechen. Mario, der Ehemann von Lilia (ebenfalls eine Tochter von Beiji), büffelt am Tisch sein arabisches Lexikon und lernt noch weitere Wörter. So verströmt das Couscous-Mahl pure Lebensfreude und Liebe und ist eine Gelegenheit zur gegenseitigen kulturellen Öffnung und reibungsfreien Interkulturalität – wie man auch später bei der Eröffnungsfeier des Restaurants feststellen

28 Die Figur des Fischers Mario hat sogar eine Verbindung zu Jean Renoirs Film *Toni* (1935), in dem italienische Einwanderer, die in die Fischerei eingeführt werden, im Film als Teil der südfranzösischen Kultur dargestellt werden. Dies ist in der Tat eine allgemein zu beobachtende Tendenz bei den Filmemacher*innen der französischen Nouvelle Vague wie zum Beispiel Agnès Vardas *La pointe courte* (1955) und lässt sich auch in den Werken zeitgenössischer Regisseur*innen ablesen, die diese Tradition des filmischen poetischen Realismus wiederwenden und überarbeiten. Darauf gehe ich ausführlicher am Beispiel von Kechiches Film *Mektoub my love: Canto uno* (2017) ein. Vgl. Mary J. Green (2011): »All in the Family. Abdellatif Kechiche's *La Graine et le Mulet* (*The secret of the grain*)«. In: *South Central Review* 28.1, S. 109–123, hier S. 115. Panivong Norindr (2012): »The Cinematic Practice of a ›cinéaste ordinaire‹. Abdellatif Kechiche and French Political Cinema«. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 16.1, S. 55–68, hier S. 59. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 87–88.

kann. Hier finden sich Gäste unterschiedlichster Herkunft: Menschen mit dunkler Hautfarbe, Asiat*innen oder Französ*innen, mit oder ohne erkennbarer junger Einwanderungsgeschichte. Couscous bereitet Freude, aber auch Angst (später bei Beijis Konkurrenten-); er verändert Themen, löst Wagemut aus und kann die persönlichen Fähigkeiten verzehnfachen, wie es bei der Familie Beiji und ihrem Restaurant-Projekt der Fall ist. So gelingt es Kechiches Film, mit Hilfe zentraler Komponenten der Filmsprache (Aufbau und filmischer Bildraumkomposition), die Raum- und Sprachdisposition und das Narrativ von »Couscous mit Fisch« in einen übergeordneten Aussagezusammenhang zu überführen.

Abb. 7–8: Screenshots aus *La Graine et le Mulet* (2007) (00:35:29 und 00:36:14)



In einem Interview erläutert Kechiche, dass er mit diesem Film beabsichtigt hat, Beijis Generation von Immigrant*innen, die sich für ihre Familien und auch für Frankreich geopfert haben, zu würdigen, um auf diese Weise diese Immigrant*innen von den üblichen und öfter als Determinismus behandelten Klischees (die Frage der Rückkehr und der misslungenen Integration etc.) zu befreien. Diese Würdigung erfolgt vor allem durch eine *minor/minoritarian* Filmästhetik, die sich einer polysemantischen Mise-en-scène des Gerichtes Couscous mit Fisch bedient, indem sie aus einem trivialen ein enzyklopädisches, diskursgenerierendes Objekt macht. Kechiche formuliert auf diese Weise eine Art Appell an die Nation, der Generation von Immigrant*innen Ehre zu erweisen, die durch manche ihrer ursprünglichen kulturellen Eigenheiten auch einen Beitrag dazu geleistet haben, das Gesicht Frankreichs und dessen kulturelle Landschaft auf verschiedenen Ebenen (vor allem die der Essgewohnheiten) zu erneuern, zu bereichern und abwechslungsreicher zu machen. Kechiches *minor/minoritarian* Filmästhetik verwandelt also einen trivialen kulinarischen Gegenstand in ein vielfältige Bedeutungsebenen schaffendes, multi- und interkulturelles, postmigrantischen Sprach- und Bildartefakt. Dementsprechend wird dieser Film zu einer Hymne kultureller Vielfalt, der Wertschätzung kultureller Differenz und der alltäglichen vielseitigen Mythologien eines postkolonialen Frankreichs. Denn ist Frankreich in vielerlei Hinsicht noch nicht bereit, seine koloniale Vergangenheit und deren weitreichende Folgen bis in den zeitge-

nössischen Alltag hinein in öffentlichen, freien, aufrichtigen, entschärften und nicht mehr komplexbehafteten Debatten zu bewältigen.²⁹ In diesem Sinne mag Kechiches *minor/minoritarian* Filmstrategie dazu führen, eine noch komplexere und dynamische Beziehung zwischen Frankreichs Vergangenheit und der Gegenwart zu schaffen.

3.2 Zur Beziehung zum französischen filmischen Feld: Die Frage der Vitalität des Films

Dass *La Graine et le Mulet* (2007) nicht zum französischen Kino gehört, ist schwer vorstellbar. Dies zeigt sich eindrucksvoll in der Rezeption des Films, den in der Erzählung behandelten Themen, den dargestellten (geografischen) Räumen und den Filmperspektiven, die allesamt die *minor/minoritarian* Eigenschaft des Films vis-à-vis des französischen kulturellen Filmfeldes widerspiegeln. Der überaus große Erfolg von *La Graine et le Mulet* (2007) im filmischen Feld Frankreichs bestätigt das symbolische Kapital des Regisseurs. An den Kinokassen erreichte der Film insgesamt rund eine Million Besucher*innen, mit 105.000 Zuschauer*innen in der ersten Woche im Dezember 2007 und mehr als 805.000 bis März 2008. Im Ausland lockte der Film 2008 über 740.000 Zuschauer*innen in die Kinos. In diesem Zusammenhang wurde er von Unifrance als einer der Exporterfolge des Jahres 2008 eingestuft. *La Graine et le Mulet* (2007) wurde mit mindestens 14 Preisen ausgezeichnet.³⁰ Die Césars für den besten Film, besten Regisseur, für die beste Nachwuchsdarstellerin und für

29 Dieser postkoloniale Appell, der mit der Identitätsfrage verknüpft ist, spiegelt die alten Konflikte und das zeitgenössische Erbe der kolonialen Vergangenheit Frankreichs wider. Es ist daher schwer zu leugnen, dass sich aus diesem Aufruf eine Art »Erinnerungsanspruch« herauskristallisieren lässt. Dieser Anspruch entsteht in einem historischen französischen Kontext, in dem die Bedeutung des kolonialen Gedächtnisses innerhalb eines beschwichtigenden nationalen kollektiven Gedächtnisses zum Gegenstand heftiger Debatten mit in diametralem Gegensatz zueinander stehenden Positionen wurde. Diese Polarisierung zeugt von einer Sachlage, die der Titel einer vor dem Kinostart von *La Graine et le Mulet* (2007) herausgegebenen Publikation passend zusammenfasst: *La fracture coloniale*. Siehe mehr dazu: Pascal Blanchard/Nicolas Bancel/Sandrine Lemaire (Hg.): a.a.O. Olivier L. Grandmaison (2005): *Coloniser, Exterminer. Sur la guerre et l'État colonial*. Paris: Fayard. Addellali Hajjat (2005): *Immigration postcoloniale et mémoire*. Paris: L'Harmattan. Jean-Pierre Rioux (2006): *La France perd la mémoire*. Paris: Perrin. René Rémond (2006): *Quand l'État se mêle de l'histoire*. Paris: Stock. Françoise Vergès (2006): *La Mémoire enchaînée. Questions sur l'esclavage*. Paris: Albin Michel.

30 Im Jahr 2007 erhielt der Film in Frankreich den *Prix Louis-Delluc* und den *Prix Méliès* sowie den Großen Jurypreis und den Premio Marcello Mastroianni (für Hafsia Herzi) in Venedig. Im nächsten Jahr reihten sich zwei *Prix Lumières* (bester Regisseur und beste Nachwuchsdarstellerin) und vier Preise aus dem *Etoiles d'or du cinéma français* (bester Film, bester Regisseur, beste Nachwuchsdarstellerin und bestes Drehbuch) an. Vgl. Mary J. Green: a.a.O., S. 109.

das beste Originaldrehbuch im Jahre 2008 gehören zu den prominentesten im französischen Kontext. Die Qualität des Films wurde auch von der Fachpresse erkannt. Die renommierte Zeitschrift *Cahiers du cinéma* wählte ihn nämlich zum sechstbesten Film der 2000er Jahre und zum besten französischen Film des Jahrzehnts.³¹

Was den Inhalt des Films angeht, ist Kechichés *La Graine et le Mulet* (2007) dermaßen vital angelegt, dass sich thematische Schnittstellen mit Filmen anderer Akteur*innen aus seinem nationalen Rahmen nachweisen lassen, ohne jedoch zu übersehen, dass sie sich an manchen Punkten grundlegend unterscheiden. In einem einschlägigen Artikel postuliert und erörtert beispielsweise Tiphaine Manac’h die These, dass Kechiche im Zusammenspiel mit den soziopolitischen Umständen des Filmkontextes maßgeblich zu einer neuen Perspektivierung in den »représentations des femmes d’origine maghrébine« beiträgt.³² Im Folgenden möchte ich dem vitalen Potenzial von *La Graine et le Mulet* (2007) noch tiefer auf den Grund gehen. Denn Kechiche nimmt mit seinem Film Stellung zu einer als »Pariser Kino« abgestempelten Kinolandschaft und würdigt ästhetisch vor allem die (Väter-)Generation der 1960er Jahre und die damit verbundenen komplexen Entstehungsprozesse einer inklusiveren kollektiven Identität.

3.2.1 Zum inszenierten Abstand zum »Pariser Kino«

Lange Zeit als Pariser Kino betrachtet,³³ wurde dem französischen Film der generelle Vorwurf gemacht, den Fokus ausschließlich auf die Hauptstadt zu legen und »andere« geografische Räume auszublenden oder bloß deren klischeehafte Aspekte auf die Leinwand zu bringen.

Die Verabschiedung des Gesetzes über die Dezentralisierung in Frankreich³⁴ hat wesentlich dazu beigetragen, diesem Defizit Abhilfe zu schaffen, indem die Regionen dynamischer wurden und ein größeres wirtschaftliches und kulturpolitisches Gewicht erhielten. Sie sind nun eher dazu in der Lage, bei der Filmproduktion ein

31 Vgl. 13 critiques du monde entier/18 cinéastes (2009): »Les Tops ten des années 2000«. In: *Les meilleurs films des années 2000*, 652. Januar, S. 9–13. Online unter: <https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-des-annees-2000/> [abgerufen am 13.03.2021]

32 Tiphaine Manac’h (2017): »L’image de »la Maghrébine« dans le cinéma français (1970–2007)«. In: *Genre & Histoire* 20.1. Online unter: <http://journals.openedition.org/genrehistoire/2925> [abgerufen am 25.03.2021]

33 Vgl. Claire Diau: a.a.O., S. 23.

34 Das sind die sogenannten »Lois Defferre« (benannt nach dem damaligen französischen Innen- und Dezentralisierungsminister Gaston Defferre), die die Machtaufteilung zwischen dem Zentralstaat, den Regionen, den Départements und den Gemeinden neu strukturiert. Die Gesetze wurden 1982 verabschiedet und bis 2015 durch Hunderte von Dekreten ergänzt. Vgl. La Rédaction (27.06.2019): »Vie Publique. Au cœur du débat public«. *Les Lois Defferre. Premières lois de la décentralisation*. Online unter: <https://www.vie-publique.fr/eclairage/38438-l-es-lois-defferre-premieres-lois-de-decentralisation> [abgerufen am 03.04.2021]

gewichtiges Wort mitzureden und so dafür zu sorgen, dass ihre eigenen, nicht von Paris geprägten Landschaften immer häufiger auf der Leinwand zu sehen sind. Das Engagement einiger Regisseur*innen, »andere« Orte zu zeigen, ist ebenfalls Teil dieser Politik. Auch der Kritiker René Predal hebt dies hervor:

Ces cinéastes ont trouvé là des gens, des lieux, une durée, une lumière qui confère paradoxalement à leurs histoires une portée universelle. Ils montrent ce pas, mais s'adresse à tous les spectateurs. Cet ancrage situe les choses dans les milieux ouvriers et paysans alors qu'à Paris le cinéma a tendance à ne parler que de bourgeois.³⁵

Die Allgegenwart der Stadt Marseille in den Filmen von Guédiguian beispielsweise rührt von einer biografischen, gar psycho-emotionalen Verbindung des Regisseurs zu ihr. Er sagt: »Marseille est mon langage; je suis né à Marseille. Cette cité ne m'inspire pas, elle me fonde. Je suis un fils d'ouvrier, née à l'Estaque dans les quartiers nord de Marseille en 1953. Voilà mon identité, ma culture, et ma morale, et ma langue.«³⁶ Dieses grundlegende Engagement zeigt sich insbesondere in den Filmen *A la vie à la mort* (1995) und *Marius et Jeannette* (1997), die in Marseille gedreht wurden. Diese Filme sind repräsentativ für die neuen Wellen im französischen Kino der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, die dem Publikum ungewöhnliche Aufnahmen von und aus den Randgebieten des französischen Nationalkinos bieten.³⁷ Dieser Trend wird im *cinéma d'auteur* mit der Arbeitswelt als Schwerpunkt verstärkt.³⁸ Dies ist beispielsweise der Fall in Filmen wie *La vie rêvée des anges* (1998) von Erick Zonca, *Ressources humaines* (1999) von Laurent Cantet oder *Selon Matthieu* (2000) von Xavier Beauvois. In diesen treten das Lager als neuer Arbeitsraum sowie die Arbeiterperspektive in den Vordergrund.

Schon mit seinem Opening erinnert Kechiches *La Graine et le Mulet* (2007) an die französischen *cinéma d'auteur*-Filme der 1990er Jahre mit ihrem Schwerpunkt auf Nicht-Pariser Orte und die Arbeiterwelt. Der Film spielt wie schon erwähnt in Sète, einer kleinen Hafenstadt im Süden Frankreichs. Die ersten Kameraeinstellungen zeigen Bilder eines zerfallenden Hafens, mit überall herumliegenden verrosteten

35 René Predal (2002): *Le jeune cinéma français*. Paris: Nathan, S. 118.

36 La Rédaction (20.11.1997): »L'Humanité«. *Marius et Jeannette* de Guédiguian, *Tous les rêves du monde*. Online unter: <https://www.humanite.fr/-/-/marius-et-jeannette-de-guediguian-tous-les-reves-du-monde> [abgerufen am 03.04.2021]

37 Vgl. Jean-Paul Aubert (1999): »Marseille. Le centre et la périphérie«. In: *CinémAction. La Marginalité à l'écran* 91, S. 142–152.

38 Auch das *cinéma de banlieue* gehört zu einem Kino, in dem andere Orte beziehungsweise Räume als Paris gezeigt werden. Allerdings steht die Vorstadt nach wie vor in diesen filmischen Werken im Mittelpunkt, was andere soziale Fragen wie die der Arbeitswelt öfter völlig ausblendet.

Eisenhaufen, Bilder, die metaphorisch auf die miserablen Arbeits- und Lebensbedingungen der Lagerarbeiter*innen vorausweisen. Sie spiegeln Beijis bittere Erfahrungen an seinem Arbeitsplatz, die schließlich zu seinem Restaurant-Projekt führen. Dadurch taucht die Geschichte in den Alltag einer Familie und fast einer ganzen Generation französischer Einwanderer*innen ein, die von der Wirtschaftskrise, den Schrecken der Arbeitslosigkeit und den unheilvollen Folgen des Elends betroffen sind.

3.2.2 Zur Würdigung der (Eltern-)Generation der 1960er Jahre

In einem Interview über seine Drehstrategie für den Film *Ça commence aujourd'hui* (1999) äußerte Bertrand Tavernier, er habe Alberto Cavalcantis Rat befolgt, nämlich: »Si on vous demande de raconter l'histoire du courrier, racontez plutôt l'histoire d'une lettre. Si vous réussissez, ce sera toute l'histoire du courrier et de la poste que vous aurez racontée.«³⁹ Diese Anweisung scheint auch in Kechiches *La Graine et le Mulet* (2007) Widerhall gefunden zu haben. Mit seiner *minor minoritarian* Strategie nutzt Kechiche Beijis Geschichte als narrativen Vorwand, um seinen Film als diskursives Artefakt hervortreten zu lassen und somit zur Problematik der Immigrant*innengeneration der 1960er Jahre in Frankreich Stellung zu beziehen.

Der Film kann als Würdigung der Elterngeneration der 1960er Jahre betrachtet werden. Den ständigen Aufforderungen seiner Kinder, in seine nordafrikanische, erste Heimat zurückzukehren, weicht Beiji aus, um sich mit wenig Startkapital einem alten Restaurant-Projekt zu widmen. Ein solches Restaurant wäre das einzige in der Hafenstadt und würde sich sowohl an Touristen als auch an die »community« richten, so Beiji und seine Schwiegertochter. An dieser Stelle könnte man Kechiche einerseits vorwerfen, dass er in seinem Film den »Kommunitarismus« lobt; ein Begriff, der in einem Teil der französischen Imagination – meist der rechten – pejorativ besetzt ist.⁴⁰ Andererseits kann dies als Zeichen dafür gewertet werden, dass

39 Bertrand Tavernier zit.n. Julie Esparbes (2008): *L'engagement dans le cinéma français contemporain*. Marius, Franck, Kamel et les autres. Le »réalisme social« à l'écran. Lyon: Institut d'études Politiques de Lyon, Université de Lyon, S. 46. [unveröffentlichte Arbeit]

40 Dieses hochpolitische Konzept beruht auf einer Vorstellung von sozialen Beziehungen im Sinne einer theoretischen Abstraktion. Diese Beziehungen wären demnach spannungsträchtig, da sie sich gemäß des *tertium comparationis* im Grunde auf imaginierte, gegensätzliche soziale Communitys beziehen. Demnach stünden Männer gegen Frauen, der Westen gegen den Osten, die Bourgeoisie gegen das Volk, die Franzosen gegen die Ausländer*innen. Obwohl dieser Begriff auf noch komplexere Intuitionen verweist, kann man sich bei einem Blick auf die aktuelle politische Szene in Frankreich des Eindrucks nicht erwehren, dass »Kommunitarismus« meist mit einer muslimischen Ausrichtung in Anspielung auf die Einwander*innengemeinschaften in den Vordergrund gerückt wird. Die Offensive gegen diesen Begriff stellt ihm die Republik, den Laizismus entgegen. Dieser Sachverhalt lässt sich anhand des kürzlich verabschiedeten »Gesetzes gegen den Kommunitarismus« veranschaulichen. Vgl.

der Regisseur Wege zu einer stärker interkulturell ausgerichteten Gesellschaft skizziert. In diesem Sinne wären die Schiffsruinen, aus denen das Restaurant entsteht, eine bildhafte Metapher für die Generation der Väter in den 1960er Jahren, die alles oder fast alles hinter sich gelassen haben, um nach Frankreich auszuwandern. Diese französischen Einwanderer*innen, zu denen auch Kechiches Vater gehört, haben für ihre Kinder in Frankreich und für Frankreich Opfer gebracht, haben als Arbeiter*innen jahrzehntelang die Klischees, die kulturelle Entfremdung und die Demütigungen der Arbeitswelt ertragen, so wie es im Film beispielhaft an Beiji beispielhaft dargestellt gezeigt wird. Kechiche drückt es so aus:

Le point de départ, c'était une envie de parler d'une génération, celle de mon père, celle de ces émigrés arrivés dans les années 60 en France, qui ont bâti leur vie ici et qui l'ont souvent sacrifiée parce qu'ils rêvaient à une vie meilleure pour leurs enfants [...], ça s'est transformé en une envie de parler d'une communauté, d'un milieu social, en gardant cette idée de raconter l'histoire d'un père auquel on donne une dimension de héros de cinéma.⁴¹

Im Gegensatz zu den meisten Filmen, die versucht haben, die Vorstadt als einen neuen, anderen Ort abseits von Paris oder den Großstädten darzustellen, in dem die Figur des Vaters fast immer abwesend ist, ist das Bild des Vaters in *La Graine et le Mulet* (2007) ubiquitär. Das ist kein Zufall. Es sind zum Beispiel Beiji, und die anderen Männer der »community«, die vor dem Restaurant von Ryms Mutter Chai trinken und später bei der Einweihungsfeier des Restaurants Musik spielen. Aber auch die Mütter und Frauen sind nicht länger Nebenfiguren im Schatten der Männer; ihr Engagement bei der Umsetzung dieses Projekts darf nicht unterschätzt werden.

Kechiches Wille, dieser Generation Tribut zu zollen, geht über die Auswahl der Geschichten und Orte hinaus und schlägt sich auch in der Auswahl der Charaktere nieder. Viele der Schauspieler*innen sind nicht nur Amateurschauspieler*innen – was jedoch kaum auffällt und ein weiteres *minor/minoritarian* Merkmal seiner Regiearbeit ausmacht –, sondern auch im wirklichen Leben französische Einwanderer*innen, die aus armen, wenn nicht gar mittellosen Verhältnissen stammen. Bouraouia Marzouk (Souad) verfügt über einen Bachelor-Abschluss in Arabisch, während Abdelhamid Aktouche (Hamid) ein pensionierter Hilfskrankenpfleger ist. Dass er im Film in einer Band spielt, rührt auch von seiner wahren Biografie her: »Mais

Fabrice Dhume-Sonzogni (2016): *Communautarisme. Enquête sur une chimère du nationalisme français*. Paris: Démopolis. Philippe Blanchet (2017): *Les mots piégés de la politique*. Paris: Textuel. Julien Talpin/Marwan Mohammed (2018): *Communautarisme?*. Paris: Presses Universitaires de France.

41 Allociné (05.07.2007): »Allociné«. *Stars de 'Graine'...* Interview avec Kechiche et ses acteurs. Online unter: https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18408567.html [abgerufen am 03.02.2021]

mon dada depuis que j'ai 15 ans, c'est la musique.« Habib Boufares (Slimane Beiji) ist Maurer von Beruf. Seine Bereitschaft und seinen Enthusiasmus, bei Kechiches Projekt mitzumachen, bringt er so aus zum Ausdruck: »Depuis 25 ans, je travaille avec le père d'Abdel [...] Je connais toute la famille. Quand l'acteur prévu au départ est tombé malade, il est venu me voir à Nice. J'étais surpris: je travaille dans le bâtiment, on me parle d'un premier rôle au cinéma.« Mit dieser Melange aus Amateur-Sein, biographischen und sogar autobiografischen Aspekten wählt Kechiche für seinen Film einen naturalistischeren Stil. Damit wird dann deutlich gezeigt, in welche französische Filmtradition er sich einschreiben möchte, und wie er seine *auteurité* mit weitem Abstand von einem französischen populären Kino schärft.⁴² Darüber hinaus zielt er bewusst darauf ab, eine bestimmte Generation von Französ*innen zu ehren und im kollektiven Gedächtnis zu rehabilitieren,⁴³ alle jene Eltern, die vielleicht noch heute »une place sur le Quai de la République«⁴⁴ (im übertragenen Sinne) suchen. Somit würden sie zweifelsohne das bisher fehlende Volk von Deleuze auf diesem »Quai de la République« mitbilden.

42 Vgl. Mary J. Green: a.a.O., S. 109.

43 Vgl. Julien Gaertner: »L'image de l'Arabe«, a.a.O., S. 220.

44 Auffällig ist, dass dieser Satz im Film mehrmals wiederholt wird. Wenn man den Debatten über die Politisierung des Islams beziehungsweise Islamismus auf den Grund zu gehen versucht oder die Lage der nachfolgenden Immigrant*innengeneration aus nordafrikanischen Ländern in Frankreich, den »Communautarisme« oder noch kürzlich den Ende 2020 eingeführten Gesetzentwurf gegen Separatismus (im vollständigen Namen »Projet de loi confortant le respect des principes de la République) vor den nächsten Präsidentenwahlen in Frankreich betrachtet, kann man zu der Idee gelangen, dass die »community« noch auf der Suche nach dem richtigen, endgültigen Platz in Frankreich ist. Vgl. Légifrance (25.08.2021): »Légifrance. Le service public de la diffusion du droit«. *LOI n° 2021-1109 du 24 août 2021 confortant le respect des principes de la République*. Online unter: <https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000042635616/#:~:text=le%20panneau%20lat%C3%A9ral-,LOI%20n%C2%B0%202021%2D1109%20du%2024%20ao%C3%BBt%202021%20confor tant,des%20principes%20de%20la%20R%C3%A9publique> [abgerufen am 17.01.2024]