

Schlussbetrachtungen

Und wenn Marivaux Recht hätte?

Am Ende der vorliegenden Untersuchung möchte ich diese Frage im Hinblick auf die »illusio« und die Spannungen des französischen Films aufgreifen. In Marivaux' Theaterstück *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) geht es um die Aussichtslosigkeit, dass der Mensch seiner sozialen Lage nicht entkommen kann. Trotz aller Vertuschungsversuche und jenseits des äußeren Anscheins erkennen sich die Reichen untereinander und auch die Armen. Man kann sich wie ein Reicher kleiden und bewegen, aber man wird stets von seiner Realität als Armer eingeholt und umgekehrt. Diese Erkenntnis ist die Quintessenz des Stücks, die Kechiche in seinem Film *LEs-quive* (2003) kunstvoll in Frage zu stellen versucht. Das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit hat dies verdeutlicht. Und so wird die Frage, ob Marivaux Recht hat, durch einen Vergleich aktualisiert, der sich aus einer Nachrichtenlage im Winter 2023/24 in Frankreich ergibt. Es geht um den Aufschrei, den der Film *Mektoub my love: Intermezzo* (2019) ausgelöst hat, und um die Reaktionen, die auf die jüngsten Aufdeckungen über Gérard Depardieu in Frankreich folgten.

In einem Dokumentarfilm über Gérard Depardieu, der 2018 gedreht wurde und erst im Dezember 2023 erschien, äußert sich der französische Schauspieler fortwährend äußerst sexistisch. Er rechtfertigt und bagatellisiert sexuelle Beziehungen mit Minderjährigen. Diese Äußerungen reihen sich ein in die seit 2020 von französischen Schauspielerinnen erhobenen Vorwürfe wegen Vergewaltigung und sexueller Übergriffe.¹ Allerdings kam es zu einer Flut von Aufrufen und Petitionen,² unter anderem seitens der französischen Filmindustrie, Depardieu solle

1 Vgl. Alice Clavier (15.12.2023): »Le Figaro«. *Gérard Depardieu accusé d'agressions sexuelles, aurait quitté la France pour la Belgique*. Online unter: <https://www.lefigaro.fr/culture/gerard-depardieu-accuse-d-agressions-sexuelles-aurait-quitte-la-france-pour-la-belgique-20231215> [abgerufen am 19.01.2024]

2 Nathalie Baye et al. Zitiert nach Le Monde avec AFP (25.12.2023): »Le Monde«. *Gérard Depardieu. Des artistes dénoncent dans une tribune un »lynchage« de l'acteur, »dernier monstre sacré« du cinéma*. Online unter: <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2023/12/25/des-artistes-de>

als »dernier monstre sacré du cinéma«³ unterstützt und geschützt werden. Die Entschlossenheit des französischen Präsidenten Macron, die Unschuldsvermutung von Depardieu zu verteidigen und dabei seine Kulturministerin zu diskreditieren, hat viele überrascht und bei den Opfern sowie in linken und feministischen Kreisen für Empörung gesorgt. Depardiens Anhänger*innen zufolge sollte sein Talent von jeglicher Kritik ausgenommen werden. Als »légende vivante du cinéma français«⁴ scheint Depardieu eine Art Strafflosigkeit zu genießen. Diese Sachlage suggeriert, dass das künstlerische Genie gegebenenfalls über jede persönliche Verantwortung erhaben sei. Dies wäre eine Doppelmoral, da sie den Reaktionen auf Kechichés letzten Film entgegengesetzt ist.

Gab es einen Skandal, der das 72. Internationale Filmfestival in Cannes geprägt hat, dann war es laut vielen Filmkritiker*innen⁵ Kechichés Film *Mektoub my love: Intermezzo* (2019). Dieser Film, der zweite Teil einer semi-autobiografischen Trilogie, kam bislang nie in die Kinos, was unter anderem auf eine Reihe von Spannungen zurückzuführen ist, die er ausgelöst hat. Diesmal wurde der Regisseur unter anderem für seinen anstrengenden Arbeitsprozess, vor allem seit *La Vie d'Adèle* (2013), die längere Drehzeit und eine angebliche psychologische Manipulation der Schauspielerinnen angeprangert. Kechichés Kameraarbeit soll angeblich wegen seiner Vorliebe für kallipygische weibliche Silhouetten das Bild der Frau erniedrigen und an Pornografie grenzen.⁶ Die kritische Stellungnahme der Gewerkschaft der franzö-

noncent-un-lynchage-de-gerard-depardieu-dernier-monstre-sacre-du-cinema_6207660_3476.html [abgerufen am 19.01.2024]

3 Ebd.

4 Clément Machetto (12.12.2023): »Femme Actuelle«. »Je n'ai jamais eu le moindre problème: Gérard Depardieu reçoit le soutien de Nathalie Baye. Online unter: <https://www.femmeactuelle.fr/actu/news-actu/je-nai-jamais-eu-le-moindre-probleme-gerard-depardieu-recoit-un-soutien-de-taille-grace-a-nathalie-baye-2167507> [abgerufen am 10.01.2024]

5 Vgl. Marc Cassivi (25.05.2019): »La Presse«. *Festival de Cannes: Les foufounes électriques d'Abdellatif Kechiche*. Online unter: <https://www.lapresse.ca/cinema/2019-05-25/festival-de-cannes-s-les-foufounes-electriques-d-abdellatif-kechiche> [abgerufen am 10.12.2023]. Caroline Vié (24.05.2019): »20 Minutes«. *Festival de Cannes: Abdellatif Kechiche ne veut pas entendre parler du sexe dans »Mektoub my love«*. Online unter: [https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2525187-20190524-festival-cannes-kechiche-veut-entendre-parler-sexe-mektoub-my-love#:~:text=%C2%AB%20\)e%zone%20veux%20plus%20or%C3%A9pondre,tr%C3%A8s%20clair%20avec%20les%20com%C3%A9diens](https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2525187-20190524-festival-cannes-kechiche-veut-entendre-parler-sexe-mektoub-my-love#:~:text=%C2%AB%20)e%zone%20veux%20plus%20or%C3%A9pondre,tr%C3%A8s%20clair%20avec%20les%20com%C3%A9diens) [abgerufen am 10.12.2023]. Marc Alin (24.05.2019): »Télé-Loisirs«. *Ambiance tendue à Cannes, Abdellatif Kechiche clashe un journaliste: »Votre question est imbécile et malsaine«*. <https://www.programme-tv.net/news/cinema/233122-ambiance-tendue-a-cannes-abdellatif-kechiche-clashe-un-journaliste-votre-question-est-imbecile-et-malsaine/> [abgerufen am 10.12.2023]

6 Vgl. Jérôme Vermelin (07.06.2019): »TFIInfos«. *Porno ou pa porno? Que va devenir »Mektoub my love: Intermezzo« (2019) le sulfureux film d'Abdellatif Kechiche ?*. Online unter: <https://www.tfiinfo.fr/culture/porno-ou-pas-porno-que-va-devenir-mektoub-my-love-intermezzo-le-sulfureux-film-d-abdellatif-kechiche-2123434.html> [abgerufen am 13.12.2023]

sischen Agent*innen für Künstler*innen (*Syndicat des Agents Artistiques Français*) soll hier nicht unerwähnt bleiben. Ihre Vorwürfe verknüpft manche französische Filmkritik mit Kechiches arabischen Wurzeln. Hierzu schreibt beispielsweise Marc Cassivi: »Mektoub se traduit par «ce qui est écrit». Mais comment traduit-on »mon oncle qui se rince l'œil« en arabe?«⁷ Als er nach seinen Drehpraktiken befragt wurde, verteidigte Kechiche sich wie folgt: »Je ne veux plus répondre à la question de »comment je fais?« J'ai trop vécu des choses malsaines par rapport à mon travail avec les acteurs, les rumeurs disant qu'il est méchant.«⁸ Wie seine Dreharbeit sich zusammensetzt und welche Motivationen seinem Drehkonzept zugrunde liegen, wolle er nicht länger beantworten.

Es muss hier erwähnt werden, dass Kechiche seitdem keinen neuen Film gedreht hat. Das wirft erneut auf der Ebene der französischen Filmkultur mehrere Fragen auf, die alle miteinander verbunden sind: das Spannungsfeld zwischen künstlerischer Freiheit und dem Vergnügen der Frau als Schauspielerin, das Spannungsfeld zwischen Film, seiner Beziehung zur Kunst und Moral. In Anlehnung an Depardieu thematisiert diese Episode auch den Bezug von Film zu Nation und Ethnizität. Sie vergegenwärtigt die Frage, wie frei migrantische beziehungsweise postmigrantische Filmemacher sind, solche Probleme anzugehen, oder wie frei beziehungsweise anerkannt migrantische Filmemacher*innen innerhalb nationaler Filmkulturen in Westeuropa arbeiten können. Diese Fragen lassen sich offensichtlich nur schwer erschöpfend klären. Nichtsdestotrotz hat die vorliegende Arbeit den Versuch unternommen, sie aus anderen sowohl theoretischen als auch praxisorientierten Blickwinkeln zu beleuchten.

Kechiche als *minor minoritarian* Filmemacher

Die vorliegende Arbeit hat sich insbesondere mit dem französischen Regisseur Abdellatif Kechiche auseinandergesetzt. Dabei wurde seiner Positionierung anhand von dessen Filmwerken hauptsächlich im Hinblick auf die französische Nation und innerhalb der französischen Filmkultur nachgegangen. Diese Arbeit bezieht zu den in der einschlägigen Analyse aufgestellten Thesen kritisch Stellung. Sie führt auf, inwiefern die Auseinandersetzung mit Trajektorien und Werken von Filmschaffenden mit afrikanischer Migrationsgeschichte wie Abdellatif Kechiche in westeuro-

7 Marc Cassivi: »La Presse«. a.a.O.

8 Maxime Birken (24.05.2019): »Huffpost«. *Au Festival de Cannes, Abdellatif Kechiche s'empporte contre un journaliste Avec »Mektoub my love: Intermezzo«*. *Le cinéaste est en lice pour la Palme d'Or*. Online unter: <https://www.programme-tv.net/news/cinema/233122-ambiance-tendue-a-cannes-abdellatif-kechiche-clashe-un-journaliste-votre-question-est-imbecile-et-malsaine/> [abgerufen am 10.12.2023]

päischen Filmkulturen neue Ansätze verlangen. Der *minor/minoritarian* Film wird als Beispiel hierfür angeführt. Im Folgenden werden die aussagekräftigsten Schlussfolgerungen zusammengefasst, die sich aus der Diskussion herauskristallisiert haben.

Die Erkenntnis, dass sich Kechiches Wortergreifung innerhalb des französischen Filmfeldes als positiv und zugleich als klaustro- und agoraphobisch ausmalen lässt, deutet auf eine *minor/minoritarian* Ästhetik hin. Diese Ästhetik steht im Mittelpunkt seiner filmischen Imagination und Schöpfung. Sie speist sich in Anlehnung an Kafka aus den von Kechiche selbst wahrgenommenen und erlebten vier Unmöglichkeiten innerhalb eines multikulturellen Kontextes.⁹ Die daraus erzeugten Zwischenräume führen zu dem, was Alena Strohmeier als »hybride Amalgame stilistischer, sprachlicher, generischer, narrativer und ästhetischer Vielfalt«¹⁰ bezeichnet hat. Die positive klaustro- und agoraphobische Wortergreifung Kechiches ließ sich aus mindestens zwei Perspektiven belegen, nämlich aus einer gattungsorientierten und einer stilorientierten.

Die klaustro- und agoraphobische Wortergreifung Kechiches kann aus gattungsorientiertem Blickwinkel anhand von *La Faute à Voltaire* (2000), *L'Esquive* (2003) und *Vénus noire* (2010) nachgewiesen werden.

Mit *La Faute à Voltaire* (2000) zeichnet sich eine ambivalente Beziehung zum *cinéma beur* und dessen Merkmalen ab. Selbst wenn die Geschichte des Films einerseits unter dem Prisma eines von Push- und Pull-Faktoren angetriebenen Migranten ausgearbeitet wird, der sich schwertut, in Frankreich Fuß zu fassen, so zeigt andererseits die Ästhetik des Regisseurs Folgendes auf: gewisse Codes des *cinéma beur* brechen und sich von diesem Genre-Etikett emanzipieren zu wollen. Dies spiegelt sich unter anderem in seinen naturalistischen Kamerafahrten sowie der Länge seiner Szenen und Erzählblöcke wider. Sein Distanzierungsversuch lässt sich insbesondere aus seiner Annäherung an die französische klassische Poesie von Pierre de Ronsard herauslesen. Kechiche reflektiert auch seinen Abstand vom *cinéma beur* mittels einer kritischen Stellung zu einem unterstellten sogenannten ethnischen Puritanismus, der meist im *cinéma beur* auftaucht und migrantischen Schauspieler*innen mit arabischer beziehungsweise nordafrikanischer Migrationsgeschichte zugeschrieben wird. Anhand der anders ausgearbeiteten Rolle der migrantischen Figur Jallel ist es Kechiche gelungen, dieses als ethnisch und rassifizierend anzusehende Narrativ aufzubrechen. Kechiches kritische Positionierung zum *cinéma beur* wird am deutlichsten im Motiv des Untergrunds sichtbar. Dabei erfolgt eine Deteritorialisierung der Migrant*innen-Figur von der Peripherie zu seiner Reterritorialisierung in den Mittelpunkt der heutigen französischen Gesellschaft. Migrant*innen werden im Kontext der Postmigration zur Drehachse, von der aus Frankreich als

9 Mehr hierzu siehe bitte in der Einführung, S. 5f.

10 Alena Strohmeier (2019): *Medienraum Diaspora. Verortungen zeitgenössischer iranischer Diasporafilme*. Wiesbaden: Springer VS, S. 229.

République, wie dies schon von Voltaire und seinen Gesinnungsgenossen angestrebt wurde, immer noch als ein unvollendetes Projekt erscheint.

L'Esquive (2003) hat sich endgültig vom *cinéma de banlieue* befreit; einem Genre, das Jugendkriminalität und die Kluft zwischen Vorstadt und Stadt als Symbol der *République* abbildet. Im *cinéma de banlieue*, wie dies in der Analyse ausgeführt wurde, tauchen überwiegend spezifische Musikstile als ethnische und ethnografische Marker der Vorstadt auf. Kechiches Filmansatz distanziert sich von diesen Markern, um das mutierende und transformative Potenzial seiner *minor minoritarian* Ästhetik gegenüber dem *cinéma de banlieue* besonders hervorzuheben. Dabei verschiebt er den Blick auf eine in der *République* isolierte kriminelle Vorstadtjugend in eine völlig andere Richtung. Er zeichnet das Bild von Jugendlichen, die fähig sind, sich selbst und ihre Zukunft zu transformieren. Dies erfolgt hauptsächlich durch sozialen Aufstieg und die Integration in ein republikanisches Projekt, die jeweils durch die institutionelle Schule und das klassische Theater vermittelt werden. *L'Esquive* (2003) stellt nicht einfach verschiedene ethnografische Referenzen nebeneinander, sondern bringt sie in Dialog miteinander, was zu neuen Sinndeutungen des Vorortes führt und sich somit als produktiv erweist. Seinem Ansatz gelingt es, die Vorstadt mit der *République* zu versöhnen. Die Verschiebung rechtfertigt diesen *minor minoritarian* Filmansatz somit ebenso als affirmative Praxis, die auch Einfluss auf Kechiches symbolisches Kapital und seine größere Wahrnehmung innerhalb der nationalen Filmkultur hat. Die Vermehrung seines symbolischen Kapitals wurde überwiegend durch renommierte Filmpreise wie die *Césars* und eine insgesamt überaus positive Filmkritik begünstigt.

Bei näherer Betrachtung des Films *Vénus noire* (2010) wurde Kechiches Bereitschaft deutlicher, neue Gattungen zu erkunden und sich somit nicht in die Falle rassistisch geprägter Genres beziehungsweise Genrekonventionen zu verstricken. So bewegt sich *Vénus noire* (2010) zwischen dem historischen Genre und dem Biopic. Die Artikulation eines Biopics über ein Schwarzes, weibliches, afrikanisches Subjekt aus dem 19. Jahrhundert hat mindestens zwei Überlegungen angeregt: Auf der einen Seite liegt bei Kechiche eine kritische Positionierung gegenüber dem Biopic innerhalb der französischen Filmkultur vor, das bis dahin im Wesentlichen auf das metropolitane Frankreich ausgerichtet zu sein schien. Dieses Genre war hagiografisch auf das metropolitane Frankreich ausgerichtet und ignorierte beispielsweise aktuelle postkoloniale Herausforderungen, mit denen die französische Nation konfrontiert ist. An dieser Stelle kann ein multiperspektivischer Ansatz zu nationalen Erinnerungsfragen herbeigeführt werden. Diese ästhetische Lücke wird in *Vénus noire* (2010) überwiegend durch Reflexionen über die Figur von Sawtche Bartmann und ihren tragischen Werdegang im Frankreich der *Lumières* gefüllt. Auf der anderen Seite zeigte sich *Vénus noire* (2010) nicht nur als reflexives Medium des kollektiven französischen Gedächtnisses, sondern in Anlehnung an Genette auch als Palimpsest des kollektiven Gedächtnisses von Kolonialismus in Frankreich.

Kechiches Filme lassen sich in ihrer grenzenüberschreitenden Logik nicht einem einzigen Genre oder Stil zuweisen. Diese stilbasierte klaustro- und agoraphobische Multiperspektivität tritt besonders in den Filmen *La Graine et le Mulet* (2007), *La Vie d'Adèle* (2013) und *Mektoub my love: Canto uno* (2017) hervor. Alle drei Filme stellen außerdem eine bemerkenswert deutliche Distanzierung vom Pariser Mainstream in Frankreich dar, da sie jeweils in Sète, Lille und erneut Sète gedreht wurden.

Im Anschluss an diese Distanzierung kann man in *La Graine et le Mulet* (2007) mit Nanna Heidenreich eine Art Bilderstreit¹¹ um das Bild der Weiblichkeit erkennen. Denn im Gegensatz zu einem der bekanntesten und umstrittensten visuellen Marker des Ausländer*innendiskurses, dem Kopftuch und dem eingeschlossenen Raum der Frau, suggeriert Kechiche eine Frau im Allgemeinen und eine Frau mit arabischen Bezugspunkten insbesondere, die sich ausdrücklich freier und emanzipierter zeigt. Außerdem führt er migrantische Subjekte aus der Einwanderungswelle der 70er Jahre vor, die sich aber explizit von Fragen der Rückkehr in die Heimat abwenden. Trotz Widrigkeiten verschiedenster Art versuchen sie eher, ihren Platz im Zentrum der *République* zu finden. Indem er immer wieder die Perspektive verschiebt, setzt er mit seinem Film ein »Recht auf Opazität«¹² durch: das Recht, nicht identifizierbar oder identisch zu sein. Kechiche gibt sich selbst das Recht, widersprüchlich und undurchsichtig gegenüber dem vorherrschenden Diskurs über das Fremde zu sein, und wendet sich stärker den existentialistischen Werten der Offenheit, der Freiheit und Gleichheit zu.

Weiterhin gibt es keinen deutlichen Anhaltspunkt dafür, Kechiches Filme als ausschließlich und einheitlich migrantisch zu kennzeichnen. Der Film *La Vie d'Adèle* (2013) ist dafür ein deutlicher Beleg. Er kann wohl laut Filmkritiken als einziger lesbischer Film gelten, der in die französische Mainstream-Kultur eingeflossen ist¹³ und sich somit von Werken von Regisseur*innen wie Sciamma (*Tomboy*, 2011), Guiraudie (*L'Inconnu du lac*, 2013) und Gallienne (*Les Garçons et Guillaume, à table!*, 2013)

11 Nanna Heidenreich (2015): *V/Erkennungsdienste. Das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript, S. 306.

12 Edouard Glissant zit.n. Nanna Heidenreich: Ebd., S. 17.

13 Vgl. Paul Johnson (2018): »Adaptation and Intertextuality in Abdellatif Kechiche's »Blue Is the Warmest Color« (La Vie d'Adèle-Chapitres 1 et 2)«. In: *Literature/Film Quarterly* 46.1, 2018. Online unter: <https://www.jstor.org/stable/48678489> [abgerufen am 30.11.2023]. Maria Soto-sanfiel/Adriana Ibiti (2016): »Lesbian Sex in Mainstream Cinema and Audience Enjoyment«. In: *Sexuality & Culture* 20.3, S. 555–578. Timé Zoppé (03.02.2013): »Troiscouleurs«. *QUEER GAZE*. »La Vie d'Adèle, Ou ce que c'est d'être lesbienne« par Charlie Medusa. Online unter: <https://www.troiscouleurs.fr/article/queer-gaze-la-vie-dadele> [abgerufen am 30.11.2023]. Marie-Noëlle Tranchant (28.02.2014): »FigaroVox«. *La Vie d'Adèle pour tous*. Online unter: <https://www.lefigaro.fr/vox/culture/2014/02/28/31006-20140228ARTFIG00112-la-vie-d-adele-pour-tous.php> [abgerufen am 30.11.2023]

deutlich abgrenzt. In diesem Zusammenhang ist vor allem Kechiches Talent zu würdigen, das französische Mainstream-Kino, das Regisseur*innen mit einer gewissen Migrationsgeschichte bislang weitgehend vorenthalten war, zu integrieren und sich mittels seiner Auszeichnung auf dem Filmfestival in Cannes an dessen Spitze zu setzen. Diese Fähigkeit, den rassistischen Logiken des Feldes zu entkommen und sie zu antizipieren, ist verknüpft mit der Weiterentwicklung seiner *minor/minoritarian* Ästhetik. Diese setzt sich vorwiegend aus der Verschärfung seines naturalistischen (Fülle von Nah- und Großaufnahmen, lange Erzählsequenzen) und seines antipuritanischen Stils zusammen. Darauf baut er über die französische Philosophie und die Literatur des Existenzialismus einen tiefen Dialog mit der nationalen Community in Frankreich auf.

Kechiches Stil nimmt in *Mektoub my love: Canto uno* (2017) insbesondere Verflechtungen, Wechselwirkungen und Transformationsprozesse in den Blick. Der Film steht in einem ständigen kulturellen und ästhetischen Austausch mit Filmschaffenden aus der Nouvelle Vague. Dieser beruht auf ästhetischen Anleihen beim poetischen Realismus eines Renoir, Vigo oder Carné. Diesmal lässt Kechiches Regieansatz seine postmigrantischen Subjekte mit zugespitzten »persistances regionales«¹⁴ und einer ausgelassenen Sommerstimmung der 90er Jahre verschmelzen. Dabei aktualisiert er sein filmisches Schaffen mit der Tradition der französischen Nouvelle Vague und stellt zugleich erneut migrantische Figuren in den Vordergrund. Diese Artikulierung erfolgt abseits der miserabilistischen Abbildungen, die mindestens ab den 90er Jahren innerhalb der nationalen Filmkultur in Frankreich im Trend lagen. Darüber hinaus geht es Kechiche auch hier um eine palimpsestartige Positionierung gegenüber dem französischen *cinéma beur*.

Kechiches ästhetischer Zugriff wird in dieser Arbeit insbesondere mit einer Unterkategorie des *minor/minoritarian cinema* in Verbindung gebracht, und zwar der Vitalität. Sie stellt das Verständnis von Genres und Stilen als monolithischen Gebilden auf die Probe. Kechiches Vitalität besteht darin, dass es kaum möglich ist, seine ästhetischen Praktiken unter dem Prisma eines einzigen Genres oder Stils zu erfassen. Seine vitale Ästhetik gibt Aufschluss über die dialogischen Praktiken und interaktiven Dynamiken, die zwischen den Akteur*innen eines Feldes bestehen, insbesondere bei jenen mit Migrationsgeschichte. Kechiches Vitalität legt insbesondere Rechenschaft über seine Bereitschaft ab, die Dynamiken des Feldes zu erleiden, mit ihnen aber auch zu korrespondieren, sich (neu) zu positionieren und die eigene Wahrnehmung innerhalb des Feldes mit zu beeinflussen. Sie unterstreicht eine *minor/minoritarian* Ästhetik als entscheidendes Agency in der Dramaturgie nationaler Filmkulturen in Westeuropa im Allgemeinen und insbesondere in Frankreich.

Kechiches Filmschaffen schöpft zwar aus einem Fundus an autobiografischen Erfahrungen, ist aber keineswegs Selbstzweck, sondern Mittel zur Entstehung und

14 Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 60.

Entfaltung des »peuple qui manque«.¹⁵ Kechiches biografische Erlebnisse als migrantisches und rassifiziertes Subjekt bilden mitunter den Ausgangspunkt für die politische Beschaffenheit und interkulturelle Sensibilität seiner *minor minoritarian* Filmpoesis. Hierbei ist die zentrale Rolle der Migrant*innenfigur nach wie vor einer der Eckpfeiler. Da sie den mutierenden, interpenetrierenden Funktionsweisen des deleuzianischen Rhizoms ausgesetzt ist, zeigt sich diese Figur vielfältig. Manchmal handelt es sich um umherziehende Immigrant*innen der heutigen Zeit wie in *La Faute à Voltaire* (2000), manchmal auch um das junge postmigrantische Subjekt der französischen Vorstädte (*L'Esquive*, 2003). Es ist wie in *L'Esquive* (2003) und *La Graine et le Mulet* (2007) ebenfalls ein mannigfaltiges Rhizom, das sich in der jungen Frau im Allgemeinen und insbesondere in der arabischen Frau fokussiert. Es aktualisiert sich außerdem in *Vénus noire* (2010) in der Figur der jungen Schwarzen Frau des 19. Jahrhunderts, die dem Wahnsinn einer kolonialen Macht und Pseudowissenschaft ausgesetzt wurde. Danach erneuert es sich in *La Vie d'Adèle* (2013) in den Verwirrungen einer jungen queeren Frau der heutigen Zeit. Es sei darüber hinaus auch hingewiesen auf die kreative Gestaltung afropolitaner Identitäten oder die Würdigung von Immigrant*innen der 1970er Jahre. So werden diese vielfältigen Migrant*innenfiguren zu Figurationen der Nation, zur affirmativen beziehungsweise dekonstruktivistischen Artikulation von Nationvorstellungen. Kechiches Filme hinterfragen Idealbilder der französischen Nation, ausgehend von ihren sozialen Tabus, ihren rassistischen Imponderabilien, ihren kolonialen Amnesien und ihren stummen Schmerzen. Sein *minor minoritarian* Ansatz kann zudem als humanistisch und therapeutisch gelten. Denn er lässt durch politische und interkulturelle Interventionen ausgestoßene Körper und entmenslichte Subjekte (wieder) auferstehen. Er versucht durch eine palimpsesthafte Kritik des nationalen Gedächtnisses, eine Nation mit ihren Ängsten zu konfrontieren und sie davon zu befreien.

In Kechiches Filmen bildet der Mythos einen Ort der Aushandlung für neue Imaginationen sowohl für die Nation als auch gegenüber filmisch genrekonformen Praktiken. Seine postkoloniale und intersektionale Herangehensweise an das Biopic innerhalb der nationalen Filmkultur regt an, den Kanon dieses Genres in Frankreich zu erweitern, aber auch den Mythos Frankreichs als großartige Nation kritisch zu überdenken. Ausgehend von der Einzelgeschichte Sawtches, adressiert sein Film *Vénus noire* (2010) die Bedingungen, unter denen das kollektive Gedächtnis und die nationale Erinnerung in Frankreich zusammengesetzt werden. Die *minor minoritarian* Perspektive suggeriert hier radikale Eingriffe in eine Kultur der Amnesie und damit die Neuartikulation von Geschichten, Geschichte und Gedächtnis. Dadurch kann sie auch als ein politisches und kritisches Ereignis gelten, das andere Räume möglich macht: Räume des Zeigens, Sehens und auch des Zirkulierens

15 Gilles Deleuze (1993): *Critique et clinique*. a.a.O., S. 14.

anderer Bilder und Diskurse. In diesem Sinne bedeutet die *minor minoritarian* Perspektive, sich einen produktiven Eingang in affirmative, palimpsesthafte Räume zu verschaffen.

Kechiches Kino belegt eine Verankerung in der nationalen Filmkultur Frankreichs. Dies wird durch die geografischen, onomastischen, intellektuellen und kulturellen Bezüge bestätigt, die darin sichtbar werden. Zu diesen verschiedenen Registern gehören zum Beispiel die *Banlieue*, *La Place de la Nation*, regionale Prägungen, Namen aus der Philosophie und der Literatur wie Voltaire, Sartre, Marivaux und Anouilh. Sie sind keineswegs Selbstzweck, das heißt sterile Darstellungen beziehungsweise Abbildungen, sondern bieten dank des *minor minoritarian* Ansatzes eines Filmschaffenden mit Migrationsgeschichte Perspektiven, die über bloße und skurrile Migrationsdiskurse hinausgehen. Sie sind Orte der Produktion von Widersprüchen, Diskontinuitäten und Dissonanzen. Sie werden zu Zwischenräumen, die zur Aushandlung von interkulturellen beziehungsweise postmigrantischen Räumen dienen. In dieser Hinsicht deutet beispielsweise in *La Graine et le Mulet* (2007) Beijis Restaurant-Projekt mit Couscous und Fisch als Hauptmenü an, dass dieses mittlerweile klassische Gericht in die neueren kulturellen Mythologien eines postkolonialen Frankreichs eingefügt werden sollte. So entsteht erneut eine affirmative Praxis aus postmigrantischem Blick auf kulturelle Mythologien in Frankreich.

Minor minoritarian cinema: Über das französische national cinema hinaus?

Der Migrationsdiskurs erfährt mit dem *minor minoritarian cinema*-Begriff eine zwar kritische, aber affirmative Erweiterung: die Narrative über Immigrant*innen und damit auch über sich selbst werden neu beleuchtet. Wie es sich aus dem französischen Fallbeispiel Kechiche herauskristallisiert hat, können über die Hypothese einer ubiquitären Logik des *minor minoritarian cinema*-Begriff gesellschaftliche und kulturelle Modelle in westeuropäischen beziehungsweise postkolonialen Nationen im Hinblick auf deren kollektive Gedächtnisse und nationale Erinnerungen, Tabus, Widersprüche und Verblendungen hinterfragt werden. Wie bei Kechiche lässt sich untersuchen, ob und wie *minor minoritarian* Filme solche Dissonanzen zu entschlüsseln und aufzuklären versuchen. Dies belegt einmal mehr die zirkulierende, mutierende Logik des Rhizoms. Darüber hinaus kann aber hinsichtlich derselben Rhizom-Logik die Frage gestellt werden, inwiefern die *minor minoritarian* Ästhetik von Filmschaffenden mit Migrationsgeschichte Interaktionen und dialogische Dynamiken auf regionaler oder sogar globaler Ebene hervorbringt.

Angeichts der Analyse von Kechiches Filmen ergeben sich einige Folgerungen zum Begriff *minor minoritarian cinema*. Es muss zunächst nachdrücklich betont werden, dass diese diskursive Kategorie sich von den Logiken und Aporien des klassischen

Ausländer*innendiskurses entfernt. Ein filmschaffendes Subjekt, der als *minor minoritarian* gilt, emanzipiert sich von den in einem solchen Diskurs verborgenen *con-spacing*-Logiken und den damit verbundenen filmischen genrekonformen Praktiken. Das heißt, die Migrationsgeschichte stellt in diesem neuen Paradigma nicht mehr die stigmatisierende Aporie eines Ausländer*innendiskurses dar, sondern ist eine der zentralen Matrizen eines transnationalen und ästhetischen Raums. Aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, gehört diese Migrationsdimension sowohl zum Kern des nationalen Narrativs als auch zum transnationalen Raum; sie wird immer flüchtiger, da nun jede*r von irgendwoher kommt und somit eine Migrationsgeschichte besitzt. Das Erkenntnisinteresse einer Kategorie wie *minor minoritarian* Film oder *minor minoritarian* Filmemacher*in besteht außerdem darin, die diskriminierenden und ausgrenzenden Denkweisen hinsichtlich anderer westeuropäischer nationaler Filmkulturen, die sich daraus ergeben können, abzuschwächen. Die ästhetische Tragweite dieses Begriffs auf die Probe anderer nationaler und film-ästhetischer Kontingenzen zu stellen, wäre an anderen Stellen in mehrfacher Hinsicht sehr interessant.

Die Kategorie bleibt weitgehend rhizomatisch. Das bedeutet, dass der *minor minoritarian* Film nicht statisch und unbeweglich zu sein vermag. Seine Evidenz besteht ausschließlich in seiner Wandlungs- und seiner Erneuerungsfähigkeit. Wie die Analyse von Kechiches Filmen gezeigt hat, kann das rhizomatische Zeichen die Migrationsproblematik neu fokussieren, sich dann von ihr deterritorialisieren, um sich dann wieder auf Fragen zu Geschlecht, Sexualität oder *race* zu reterritorialisieren. Es ist also eine Art multidirektionaler Ansatz, der sich im Wechselspiel mit dem Zeichen, der Intentionalität des filmschaffenden Subjekts, aber auch der »illusio« und den Spannungsverhältnissen des Feldes erneuert. Obwohl Kechiches Ansatz im Wesentlichen intersektional bleibt, integriert seine Ästhetik manchmal auch Bestandteile aus den Imaginations- und Repräsentationssystemen der Mehrheitsgesellschaft. Dies gilt insbesondere für *La Vie d'Adèle* (2013). Hier stellen der Antipuritanismus sowie die Aufklärungsliteratur und -philosophie auf nationaler Ebene Anerkennung und ein größeres symbolisches Kapital für ein filmmachendes Subjekt mit Migrationsgeschichte sicher. Sollte sich eine solche Positionierung langfristig weiterentwickeln, dann könnte eine Folge sein, dass sich die kritischen Themenkomplexe zu *race* entschärfen. In diesem Zusammenhang wäre es ebenso relevant zu erfassen, wie transnationale Räume entstehen können, wie diese von postmigrantischen Mainstream-Filmemacher*innen innerhalb Westeuropas wahrgenommen und gepflegt werden. Vor allem gälte es auch zu erschließen, wie sich diese Wahrnehmung auf Fragen wie die von *race* auswirken.

An dieser Stelle möchte ich eine weitere Überlegung zur Vitalität des Konzepts eines *minor minoritarian* Films oder einer *minor minoritarian* Ästhetik anstellen. In seiner mutierenden Dimension stellt es eine Art Agency dar, die ästhetische und epistemische Veränderungen herbeiführen kann und somit die Machtverhältnisse

innerhalb der nationalen (oder gar globalen) Filmkultur beeinflusst. Da es sich auch aus der Weiterentwicklung von Diskussionen innerhalb von nationalen Filmkulturen speist, schöpft dieses Konzept seinen symbolischen Wert vor allem aus den Räumen der Würdigung und Legitimation wie renommierten Filmfestivals wie auch Wissenschafts- und Filmkritiken. Dabei trägt eine *minor/minoritarian* Ästhetik wesentlich dazu bei, bestimmte Kategorien zu sprengen, neue Räume zu schaffen und neue Möglichkeiten zu eröffnen. Darunter werden neue Möglichkeiten zur Definition von Filmpraktiken im Allgemeinen und von ästhetischen Traditionen im Besonderen verstanden. Gemeint sind außerdem das Neuaushandeln und Umverteilen verschiedenster Kapitalarten, das Neuaushandeln von Genres und ästhetischen Konventionen. In diesem Zusammenhang sei zum Beispiel darauf hingewiesen, dass die ästhetische Agency zur Vermehrung des symbolischen Kapitals führen kann. Allerdings sollte an dieser Stelle betont werden, dass der Ballast des Feldes nie weit entfernt ist. Das Gegenteil zu suggerieren, wäre ein Trugschluss, der von der Logik des Rhizoms beziehungsweise der »illusio« des Feldes abweicht. Denn die Positionierungskämpfe innerhalb des Feldes können wie bei Kechiche's *Mektoub my love: Intermezzo* (2019) gegen die Erneuerungslogik des symbolischen Kapitals arbeiten, was von der *minor/minoritarian* Ästhetik so vehement angestrebt wird. Denn nicht immer ist die Evidenz ihrer Akzeptanz beziehungsweise ihrer Legitimation gesichert. Sie ist sogar der Evidenz ihrer ständigen Erneuerung ausgesetzt, der Grundbedingung des endlosen Rhizoms. Ausgehend davon und angesichts des immer schnelleren Aufstiegs von (rechts-)extremistischen Bewegungen in Europa stellen sich weitere Fragen. Eine davon besteht darin, wie die Agency einer *minor/minoritarian* Ästhetik innerhalb von anderen westeuropäischen nationalen Filmkulturen wie in Deutschland oder Großbritannien beschaffen sein müsste, um sich deutlich gegenüber immer fremdenfeindlicheren Machtverhältnissen aus dem jeweiligen nationalen oder globalen Filmfeld zu positionieren.